

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**A oleira e o pote. Conversas entre a sombra e a Luz  
inspiradas pela arte de Cabo Verde.**

Pedro Ricardo Glória da Conceição

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Évora 2022

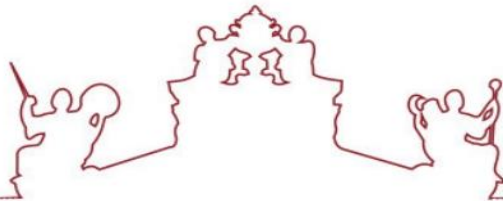
---

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**A oleira e o pote. Conversas entre a sombra e a Luz  
inspiradas pela arte de Cabo Verde.**

Pedro Ricardo Glória da Conceição

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Évora 2022

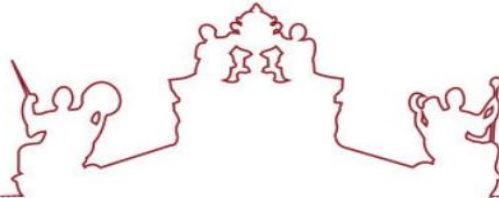
---

---

---

---





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Vítor Manuel Gomes (Universidade de Évora)

Vogais | Sérgio Vicente Pereira da Silva (Universidade de Lisboa - Faculdade de Bellas-Artes) (Arguente)

### **Agradecimentos**

Aos meus filhos Orpheu e Briza, à minha companheira, a incansável escultora Jacira da Conceição, aos meus pais, familiares e amigos. Ao Gonçalinho. À professora Teresa Veiga Furtado e aos restantes docentes, aos meus colegas. A Cabo Verde e ao seu povo. A todos aqueles, que de uma forma ou de outra, contribuíram para que a minha viagem continue.

Com gratidão deixo o meu muito obrigado!

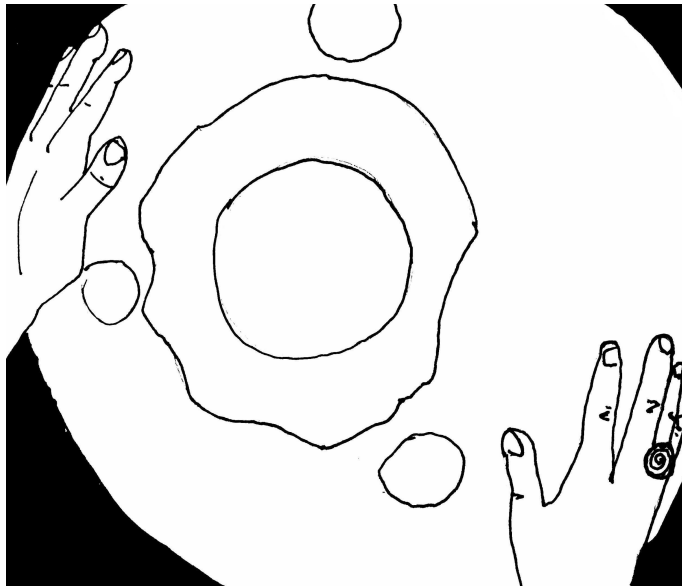


Figura 1. fotografia editada na app *Photo editor*, desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 17 x 15 cm, Coleção do artista, 2020.

A figura 1, apresenta a imagem de um possível centro imaginário, dirigindo o olhar do observador, para o interior de um pote, as mãos, talvez do artista, repousam serenas sobre o corpo de cerâmica, enquanto uma espiral adorna um dos dedos. Aguardamos o porvenir ...

(...) Sem corpo, sem formas, sem figuras, sem contornos, sem simetria, sem um centro, sem lembrar nada de conhecido. Sem regra aparente de simplificação, de unificação, de generalização. Nem sóbrios nem depurados, nem despojados. Cada um como que disperso, é assim a primeira abordagem (...)

(Michaux, 1999, p.7)

## **Título: A oleira e o pote. Conversas entre a sombra e a Luz inspiradas pela arte de Cabo Verde**

### **Resumo**

A presente investigação artística teórica e prática pretende encontrar e entender, a relação entre escultura, cinema, desenho, gesto, forma e corpo, tendo como campo de estudo principal e meio de exploração e criação artística, a olaria de Cabo Verde.

A pesquisa tem como motivação principal um prolongado período de contacto e relação com a olaria tradicional e a arte contemporânea Cabo Verdiana. O exercício da minha prática artística implica o estabelecimento de uma série de relações entre o passado e o presente, situando-se entre a memória, o arquivo, a viagem e a poesia. O meu trabalho parte da ideia de viagem. A deslocação que procura experimentar para poder criar, explorar as fronteiras que unem e separam a imagem e a palavra, a semântica do signo e a materialidade do conceito.

### **Palavras-chave:**

artes visuais; olaria; Cabo Verde; arquivo; viagem; ancestralidade;

**Title: The potter and the pot. Dialogues between shadow and light inspired by Cape Verdean art.**

**Abstract**

This theoretical and practical artistic research intends to find and understand the relationship between sculpture, cinema, drawing, gesture, form and body, having as its main field of study and means of exploration and artistic creation, the Cape Verdean pottery.

This research has as its main motivation a prolonged period of contact and relationship with traditional pottery and contemporary Cape Verdean art. The exercise of my artistic practice implies the establishment of a series of relations between the past and the present, situated between memory, archive, travel and poetry. My work starts from the idea of travel. The displacement that seeks to experience in order to create, exploring the boundaries that unite and separate the image and the word, the semantics of the sign and the materiality of the concept.

**Keywords:**

visual arts; pottery; Cape Verde; archive; travel; ancestry

## **Índice**

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 - A arte, as artistas, o artesanato e a artesã</b>	<b>14</b>
1.1. - O que é arte?	15
1.2. - Arte e periferias: o centro e as margens	20
1.3. - A diáspora das obras de arte e o mito do não retorno	32
<b>Capítulo 2 – A primeira viagem: O pote - caderno de campo de um etnógrafo cineasta</b>	<b>37</b>
2.1. - O nascimento do artista	38
2.2. - O artista discípulo encontra o Mestre	42
2.3. - Cinema transe e cerâmica	46
<b>Capítulo 3 – Metamorfose - não artista/artista</b>	<b>49</b>
3.1. - Arte e possessão	50
3.2. - O cinema a invisibilidade e a visibilidade	55
3.3. - O artista é sobretudo um viajante	59
<b>Capítulo 4 - Conversas entre sombra e luz</b>	<b>66</b>
4.1. - O corpo e o pote	67
4.2. - O Cinema a fotografia e a escultura	70
Conclusões	75
Bibliografia	80
Anexos	82

## Índice de Figuras:

**Figura 1.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor*, desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 17 x 15 cm, 2020.

**Figura 2.** Pedro da Conceição, fotografia detalhe de painel em cerâmica, autoria do artista, 160 x 70 cm, coleção privada, 2015.

**Figura 3.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor*, a partir de um desenho original de Torres García (1944), arquivo do artista, 2004.

**Figura 4.** Pedro da Conceição, cerâmicas da autoria de Pedro da Conceição, da mestra oleira Isabel Semedo e da sua filha Mariazinha Semedo, Trás di Munti, dimensões variáveis, Coleção do CAO centro de artes e ofícios, Coleção privada, Coleção do artista, 2015.

**Figura 5.** Pedro da Conceição, escultura "Tchom Bom", cerâmica e engobes, autoria de Jacira e Pedro da Conceição, Coleção de arte da Universidade de Évora, 2022.

**Figuras 6, 7, 8 e 9.** Pedro da Conceição, Coleção de olaria e figurado tradicional de Cabo Verde, reservas do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, recolha entre 1957 e 1979 Jorge Dias / António Carreira, fotografia digital do artista, 2021.

**Figuras 10, 11 e 12.** Pedro da Conceição, Coleção do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, recolha entre 1957 e 1979, Jorge Dias / António Carreira, fotografias catálogo do museu, arquivo do artista, 2021.

**Figura 13.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de uma colagem sobre cartolina, acetato e filtros para iluminação de cena, coleção do artista, 2020.

**Figura 14.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 20 x 20 cm, 2020, coleção do artista, 2020.

**Figura 15.** fotografia da escultura "Mulher em Suspenso", cerâmica e engobes, 160 x 55 cm, galeria nacional de Cabo Verde, Palácio da Cultura Ildo Lobo na Cidade da Praia, colecionador privado, arquivo do autor, 2016.

**Figura 16.** Pedro da Conceição, fotografia da escultura “Flutuar” da autoria de Pedro e Jacira da Conceição, embaixada de Cabo Verde em Portugal, Lisboa, coleção da embaixada de Cabo Verde em Portugal, 2020.

**Figura 17.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 17 x 15 cm, 2020.

**Figura 18.** Pedro da Conceição, Fotografia (1) de uma oleira do quilombo de Itamatatiua, no Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009.

**Figura 19.** Pedro da Conceição, Fotografia (2) de uma artista oleira do quilombo de Itamatatiua, no Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009.

**Figura 20.** Pedro da Conceição, Fotografia da execução da obra efémera “pano de Terra” no CAO centro de artes e ofícios de Trás os Montes no Tarrafal, barro sobre pano de algodão, 200 x 200 cm aproximadamente, Ilha de Santiago em Cabo Verde, arquivo do artista, 2013.

**Figura 21.** Pedro da Conceição, Fotografia do artista como viajante em bicicleta, Brasil, Piauí, arquivo do artista, 2009.

**Figura 22.** Pedro da Conceição, ideograma imaginado a partir da leitura de Henri Michaux, pincel comprado numa “loja do chinês” em Montemor-o-Novo, manganês e água, acrílico sobre cartolina, 20 x 20 cm aproximadamente, coleção do artista, 2021.

**Figura 23.** Virgínia Fróis, Fotografia do artista como cineasta na olaria da mestra Isabel Semedo em Trás os Montes, Tarrafal Ilha de Santiago em Cabo Verde, arquivo do artista, 2006.

**Figura 24.** Pedro da Conceição, Fotografia de um pote em execução por uma artista oleira do quilombo de Itamatatiua, no Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009.

**Figura 25.** Mário Rainha Campos, Fotografia do artista com um módulo da obra “Mulher em Suspenso”, CAO centro de artes e ofícios de Trás os Montes, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, arquivo do artista, 2016.

**Figura 26.** Pedro da Conceição, Fotografia das esculturas “Nhô ku Nhá” da autoria do artista, Biblioteca Nacional de Cabo Verde, com a escultora Jacira da Conceição, coleção de arte da República de Cabo Verde, Cidade da Praia, arquivo do artista, 2016.



**Figura 27.** Pedro da Conceição, Fotografia do CAO centro de artes e Ofícios de Trás di Munti, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, o artista foi um dos fundadores, arquivo do artista, 2009.

**Figura 28.** Pedro da Conceição, Fotografia da bicicleta do artista enquanto viajante, localização desconhecida, Brasil, arquivo do artista, 2010.

**Figura 29.** Pedro da Conceição, Fotografia da escultura "água", cerâmica e engobes, 170 x 50 cm, em co-autoria com a escultora Jacira da Conceição, 2020.

**Figura 30.** Pedro da Conceição, fotografia da escultura "o meu interior", cerâmica e engobes 120 x 52 cm, Pedro da Conceição e Jacira da Conceição, Coleção privada, 2021.

**Figura 31.** Pedro da Conceição, desenho do artista, óxido de ferro e manganês sobre papel vegetal, 35 x 30 cm, Coleção do artista, 2022.

**Figura 32.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app. *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 15 x 15cm, 2020.

**Figura 33.** Pedro da Conceição, fotografia de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 15 x 15 cm, 2020.

**Figura 34.** Pedro da Conceição, fotografia da exposição colectiva: O estado do mundo: museu do atlântico sul, cerâmica e engobes, dimensões variáveis, escultora Jacira da Conceição (co-autoria Pedro da Conceição), pavilhão branco, Lisboa, 2022.

**Figura 35.** Pedro da Conceição, fotografia da exposição colectiva: O estado do mundo: museu do atlântico sul, cerâmica e engobes, escultura "Água", 160 x 50 cm, escultora Jacira da Conceição (co-autoria Pedro da Conceição), pavilhão branco, Lisboa, 2022.

**Figuras 36, 37, 38, 39, 40 e 41.** Pedro da Conceição, fotografias sobre as mãos de Jacira da Conceição, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

**Figuras 42, 43, 44, 45 e 46.** Pedro da Conceição, fotografias sobre Óxido de Ferro com lupa, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

**Figuras 47, 48, 49, 50, 51, 52 e 53.** Pedro da Conceição, fotografias sobre as mãos de Jacira da Conceição modelando barro diretamente do barreiro, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

**Figuras 54, 55, 56, 57 e 58.** Pedro da Conceição, fotografias sobre o corpo submerso de Jacira da Conceição no mar do Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.



**Figura 2.** Pedro da Conceição, fotografia de detalhe de painel em cerâmica e engobes, autoria do artista, 160 x 70 cm, coleção privada, 2015.

## Introdução

A intuição é uma *tecnologia* ancestral, logo é fundamental entender a relação entre a água da chuva e o chão que a recebe. A água da chuva e as massas de ar em deslocamento, ou o simples vento, como modeladores da paisagem, rasgando estrias e escavando caminhos pelo chão, recriando ciclicamente a paisagem. A terra como corpo de mulher, amadurecida pela maternidade, pelo aleitamento, pela criação e a concepção são ideias desatualizadas. A figura número 2, apresentada na página anterior, sugere uma imagem simbólica de um território imaginário, uma paisagem artística, interpretada pela experiência do artista enquanto viajante, na tentativa de expandir a sua prática artística como atividade no domínio da poética.

Na história da arte, o eurocentrismo endêmico parece definir se não conseguir cumprir o seu trato social, o compromisso em se abrir ao mundo ao invés de ser devotado pela potência do mesmo. Arte é sobretudo comunicação e não domínio civilizacional. A simbologia do feminino, não mais ligada a uma ancestralidade aprisionada pela maternidade, mas associada a uma entidade libertária como mulher criadora, mulher artista, ser livre. O espaço da criação artística é sobretudo do foro do simbólico, carregando consigo ideias que percorrem milênios, submetendo ideias de seres inferiores e superiores às mitologias do passado, que ainda tendem a orientar o senso comum atual. Embora a história da arte prove em diversos momentos que a mulher artista é criadora por associação à metafísica e não apenas às condições do seu aparelho reprodutor. O corpo feito terra, é memória de chuvas passadas, metáfora da experiência implícita e explícita de liberdade e fecundidade criativa da mulher artista. A liberdade do sustento e a criatividade do gesto. A chuva chove, a terra abre, a ideia germina, a obra acontece, a paisagem artística transforma-se regenerada.

Na geopoética das ilhas, a sementeira e *azáguas*<sup>1</sup>constituem uma recriação do mito de Atlântida como cultura crioula. O lugar vazio no interior de um pote, a sua forma exterior, a intimidade da relação com a anatomia do corpo. A ilusão de um espaço pronto a receber, retendo ou conduzindo

---

<sup>1</sup> Época sazonal de chuvas, normalmente entre os meses de Julho a Setembro. É neste período que se procedem aos trabalhos agrícolas de sequeiro.

aos caminhos e trilhos marcados no chão. A passagem das pessoas, deixa na paisagem, linhas e traços. Estes, observados desde o cume dos montes e do alto das falésias, revelam um conjunto de sinais, resultando numa linguagem visual extremamente bela e clarividente. Serpenteiam e ondulam por entre as casas, ligando os lugares, desaparecendo por vezes atrás de uma rocha ou por meio de um conjunto de espinhosas acácias. São misteriosos e parecem esconder segredos. Há caminhos que chegam ao destino, outros há porém que se apagam lentamente, conduzindo-nos a lugar nenhum, ou a lugares que deixaram de o ser.

Ao jardim das *Hespérides*, acede-se através desses referidos caminhos, onde o verde substitui o ocre da terra. A metamorfose cromática das ilhas e do seu corpo também ele ilha. Somos ilhas habitando outras ilhas.

A artista espera a chuva como se esperasse um renascimento.

O corpo terra a água espírito.

A minha prática artística tem procurado contribuir, de algum modo, desde 2006, para um *renascimento* da mulher Cabo Verdiana. Entenda-se, da mulher artista Cabo Verdiana, na contemporaneidade da história da arte, dentro daquilo que são as práticas artísticas em artes visuais, especificamente a escultura, com detalhe para a cerâmica. Trabalho sobretudo na criação de novos centros, ou centros que se constituem como alternativas aos denominados canónicos *centros do mundo da arte*. Existe uma *luta* do considerado SUL global, presente na filosofia de tantos, tomo por exemplo maior, o filósofo Agostinho da Silva, e a sua proposta para o MUSEU DO ATLÂNTICO SUL<sup>2</sup>. Os centros são intermutáveis e propõem o

---

<sup>2</sup> Agostinho da Silva (1906-1994). Conceitualizado por da Silva em 1965, o "Museu do Atlântico Sul" deveria estar localizado na fortaleza de São Marcelo, em Salvador da Bahia (Brasil), com uma coleção organizada a partir de objetos históricos e etnográficos, e peças artísticas provenientes de todos os países que integrariam o que o pensador português definia como o "Novo Equador". Nos arquivos do "Centro de Estudos Afro-Orientais" de Salvador da Bahia, encontram-se cartas nas quais Agostinho da Silva solicita objetos (a serem enviados de países africanos, asiáticos e das Américas) que deveriam fazer parte da coleção do museu. No entanto, o "Museu do Atlântico Sul" nunca foi efetivamente construído, permanecendo como uma ideia e possibilidade para novas formas de interação cultural e política.

conceito de Sul, como potência criativa, num renovado mundo da arte, diversa, global em oposição a globalizante, livre de paternalismo. *Decolonizar*<sup>3</sup> como propôs Frantz Fanon: "O colonialismo não é uma máquina pensante. Nem um corpo dotado de aptidões racionais. É a violência no seu estado natural". As palavras de Fanon constam do seu livro "Os Condenados da Terra" (Fanon, 2002, p.42 a 45).

A *decolonização* constitui uma necessidade, uma questão de saúde mental, numa filosofia atualizada sem hierarquias, porque a prática artística que desenvolvemos parte da premissa que O SUL É O MEU NORTE. Como proposto pelo artista Hispano-Uruguaio Torres Garcia, na sua obra *América Invertida* de 1943.

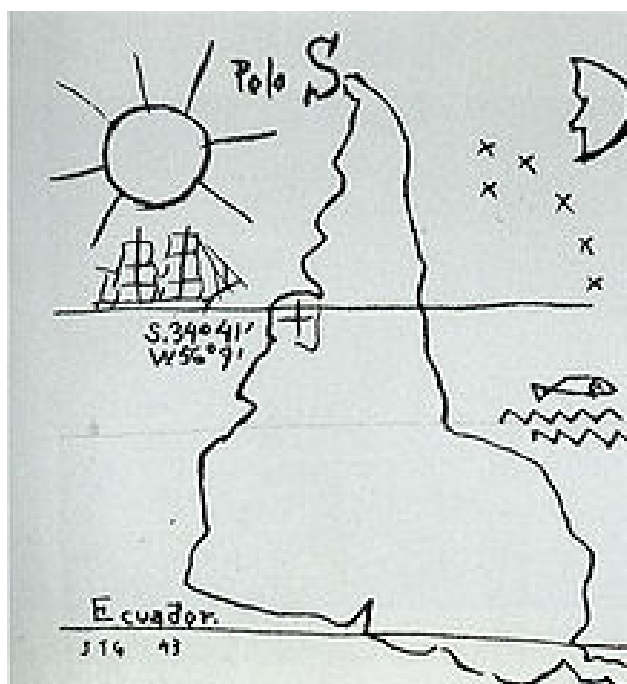


Figura 3. Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de um desenho original de Torres García, coleção do artista, 2004.

---

<sup>3</sup> Países que um dia foram colonizados ainda sofrem os efeitos da dominação colonial, como a racialização e o eurocentrismo, que compõem as relações de produção. É a partir daí que surge a necessidade de existir uma mobilização que se oponha ao modelo vigente, no caso, a **decolonial**.

Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte; y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes; más civilizados en esto como en otras cosas de ese orden, que no el prosaico hombre moderno, materialista. Me parece que habría que volver a este arte, pasando del símbolo intelectual al símbolo mágico. (...) Símbolo que puede traducirse en lenguaje, en idea, no es símbolo tal como lo entendemos. Nuestro símbolo es aquel que viene de la intuición y es sólo interpretado por ella. Algo, pues, ininteligible al pensamiento, y así es que vemos el gran arte. Por esto, un artista, jamás tendrá que poder dar razón del (...) (Torres García, 1944).

Quando analisamos especificamente a obra *América Invertida*, é possível identificar, claramente, a crítica do autor à hegemonia exercida pelos países e culturas do *Norte*. Torres García utiliza a geografia e, por meio da sua prática artística, apresenta uma proposta crítica. Ao propor a chamada *Escuela del Sur*, Torres Garcia afirma:

(...) na verdade o nosso Norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso, colocamos agora o mapa ao contrário, alcançando desta forma a ideia correta da nossa verdadeira posição, e não como no resto do mundo nos querem fazer crer. A ponta da América, ao prolongar-se, a partir de agora, assinala insistentemente o Sul, como o nosso Norte real. (Torres García, 1984)

O artista procura, desta forma, a valorização e o desenvolvimento de uma arte tipicamente latino-americana ou de uma forma mais aproximada ao século XXI, uma arte global, *decolonizada* e liberta de conceitos museológicos desatualizados, como etnografias e folclores anexos por colonialismo ao artistas do hemisfério sul, de uma forma generalizante. (inclusive com a valorização das expressões culturais autóctones). Com a obra *América Invertida*, Torres Garcia apresenta uma crítica à constante busca pela *homogeneização* dos povos, bem como, à supervalorização de tudo que é próprio ao hemisfério norte e ao seus centrismos, concentrados anacronicamente num eixo, Paris, Nova Iorque, Berlin e Londres.

O relatório de projecto que passo a descrever, procura através de um processo de investigação, num primeiro momento teórico, depois evidenciado por experiências artísticas, estabelecer uma relação entre o artista como viajante ao longo da história do seu percurso para tornar artista, e os encontros que estabelece com a dimensão do feminino, manifestado pela mulher artista. O cinema como meio para a comunicação, observação e (re)interpretação do mundo. O artista enquanto cineasta, é um observador e criador de mundos. Intervém como artista, colocando em cena, uma representação simbólica e metafórica daquilo que se pode considerar fora da história da arte, a *realidade*. A minha investigação como artista, encontra-se associada a uma prática do olhar, do ver, do observar e ouvir. Decifrar as linguagens do simbólico, para lhes atribuir cinematografia, no entanto, esse exercício cinematográfico, não se compartimenta apenas no anexo ao comum dentro das disciplinas do cinema, pelo contrário, encontra-se em constante expansão, procurando formas transdisciplinares para se constituir como obra de arte, articulando discurso e narrativa artística contemporânea, na maior parte das ocasiões em colaborações com outros artistas, ou processos de criação artística, na transgressão do popular, em direção ao contemporâneo e experimental. O cinema é a linguagem que permite à minha prática não se constringer, mas ao invés, se multiplicar e explorar a pluralidade e diversidade do mundo, sobretudo onde acontecem as manifestações do poético.

Os capítulos nos quais se organiza o presente relatório de projeto, apresentam uma abordagem crítica às questões relacionadas com o propósito subjetivo da arte, como fenómeno da expressão humana. Questionamos os motivos que sustentam o desenvolvimento da atual cultura civilizacional e as relações de poder e domínio entre elas. Em primeiro lugar procurei definir e estabelecer paralelos entre as ideias de Norte e Sul, de centro e margem, de obra de arte e de artefacto, recorrendo sobretudo aos escritos de Hans Belting. No primeiro capítulo, exploro os limites da ideia de arte como conceito abstrato, para poder perceber de uma forma mais evidente, quais os limites do próprio artista, se de facto existem limites à arte como forma de medida do mérito civilizacional, e, ao artista



como agente transformador e transgressor das dinâmicas implícitas à história da arte. Estas formulações conjecturam a hipótese de que a arte se constitui como um instrumento de domínio colonial, sobretudo orientado para estabelecer as fronteiras do mundo dito civilizado do restante, dito *selvagem*, incivilizado, mas rico e fecundo em potencial criativo, humano e material, sob a perspectiva da exploração. O segundo capítulo conduz aos primeiros passos da consciência de um não artista, na transição para um artista. A viagem como elo de ligação entre mundos, entre esse norte e sul imaginários, onde existe um espaço de transgressão, que se predispõe à desordem e desarranjo do estabelecido ou determinado como *lei natural das coisas*, ou *ordem correta* do mundo. O ser humano, quando logra alcançar um vislumbre do poético, inicia um processo de questionamento acerca daquilo que lhe é transmitido, do que se aceita ser a educação tradicional. Sendo esta, sustentada pelas instituições acadêmicas, a escola, e tudo o que constitui as colunas da civilização por agora referida de Ocidental, herança de um mundo antigo, greco romano, apoiado na arquitectura e filosofia clássicas.

A Viagem permite a transgressão, estabelecendo relações livres de propriedades simbólicas e materiais, desde que o viajante se disponha a tal. As viagens acontecem no território geofísico e também nos territórios geopoéticos. A exposição de um ser humano a longos e prolongados períodos de sensibilidade artística, conduzem a uma capacidade intangível, orientada por processos de aceitação filosófica do desconhecido, ou da figura do outro. O viajante transforma-se na figura do estrangeiro, do estranho que ao perder as suas referências iniciais, se transforma gradualmente em artista, em transformador de mundos. O mundo é uma efabulação de si mesmo, onde os mitos se renovam, conforme as dinâmicas da sua condição espaço temporal. Somos porque comunicamos, comunicamos porque necessitamos existir, existir é ser e o ser tem de comunicar.

A investigação de processos teóricos, que descrevi nos parágrafos anteriores desta introdução ao relatório de projeto, permitem o enquadramento dos resultados da investigação que desenvolvi para o

mestrado em artes visuais. Os resultados são apresentados no último capítulo. A prática artística ganha corpo na forma de um ensaio poético audiovisual. Posso afirmar que tudo se define num poema, neste caso num filme poema. Ao longo de dois anos acompanhei a escultora Jacira da Conceição, os seus processos criativos e as obras de arte em cerâmica que deles resultam. O trabalho de mulheres artistas negras, neste caso africana, com origem no arquipélago de Cabo Verde, tem constituído o corpo central do meu trabalho como artista visual. Deste modo o último capítulo do presente relatório de projeto, incide sobretudo, na relação que mantenho com a produção artística da referida escultora. Assim, a investigação apresentada neste relatório, conclui com os resultados dessa relação. A cerâmica e o cinema, em diálogo, para centralizar a prática da escultura na história da arte contemporânea. A mulher artista Cabo Verdiana, as suas práticas artísticas, contribuem para uma maior representatividade das artistas negras, naquilo que são as narrativas da mulher contemporânea, na história da arte.



Figura 4 - Pedro da Conceição, cerâmicas da autoria de Pedro da Conceição, da mestra oleira Isabel Semedo e da sua filha Mariazinha Semedo, Ilha de Santiago, Trás di Munti, Cabo Verde, dimensões variáveis, Coleção privada, Colecção do autor, 2015.

O trabalho partilhado entre o artista cineasta e as mulheres artesãs, possibilita através da visualização do material capturado em vídeo, uma melhor percepção, por ambas as partes, dos resultados da colaboração. A imagem das obras expostas na figura 4, é disso um exemplo a considerar, uma vez que apenas após a interação entre o artista cineasta e a família de artesãs da mestra oleira Isabel Semedo, foi possível iniciar um processo de valorização do figurado. No início da colaboração, encontrou-se um figurado completamente desvalorizado, remetido a um total obscurantismo e desconsideração, pelas próprias artesãs. No entanto, o trabalho figurativo apresentava uma enorme qualidade expressiva e artesanal, com elevada importância simbólica, no que concerne à representação metafórica das suas próprias experiências de vida, na relação com o mundo. A importância da partilha revelada nas peças da figura 4, foi de extrema relevância para os processos colaborativos que desenvolvi depois, com a escultora Jacira da Conceição. A figura 5, é exemplo, de como o olhar cinematográfico, permite alcançar uma observação cuidadosa, demorada e detalhada das obras, orientando processos criativos na prática artística da escultura. Neste caso, da escultura em cerâmica de origem Cabo Verdiana. A cinematografia, a imagem e o seu estudo, aumentam a sensibilidade da artista escultora, para as formas existentes na arte popular, originando uma expansão estética da tradição para a contemporaneidade, em processos cruzados e transdisciplinares.



Figura 5. Pedro da Conceição, escultura "Tchom Bom", cerâmica e engobes, 315 x 70 cm, autoria de Jacira e Pedro da Conceição, coleção de arte da Universidade de Évora, 2022.

## **Capítulo 1 - A arte, as artistas, o artesanato e a artesã**

### **1. 1. – O que é arte?**

#### *O eurocentrismo e os novos centros de criação artística - que relação*

A problemática do entendimento do artista, do objeto artístico e dos meios de se comunicar. Para existir arte é necessário haver sentido ou sentido absolutamente nenhum. A experiência parece estar presente em todas as categorias classificativas da arte.

Parece recorrente relacionar a passagem do tempo, com a necessidade de produzir arte. Refiro arte e não objectos artísticos. A arte é substancialmente alicerçada na capacidade de criar e recriar. Marcel Duchamp afirmou em 1917: "Será arte tudo o que eu disser que é arte",

quando apresentou um urinol, como uma obra de arte, chamada "Fonte" no Salão da Sociedade Nova Iorque de Artistas. Assumindo esta afirmação como verossímil, entende-se a arte (contemporânea) sobretudo como um elemento provocador, ora construindo, ou desconstruindo, estabilizando ou desestabilizando, perceptível ou imperceptível, mas sobretudo consagrando o pensamento e uma postura ativista política e social, em detrimento da objetificação da matéria como resultado final do processo artístico. O tempo cultural é entendido e medido através das obras de arte que produz. A arte é também uma arma de poesia conceptual.

A origem da obra de arte relaciona-se diretamente com o mito, o signo e a linguagem. A necessidade da transmissão de conhecimento e da liturgia do mistério, provocam a expressão e o engenho no espírito humano. Esses espaços consagrados ao desconhecido, à interpretação e à sagaz beleza, pura ou impura, religiosa ou pagã, real ou fantástica, contêm em si a delimitação do que é arte ou do que assim não se considera. A curiosidade forja a imaginação, o desconhecimento alimenta a ficção, o objecto cria o seu espaço consagrando-o ao observador. A experiência que resulta dessa interação, é comparável à compreensão ou aprendizado de qualquer nova ideia ou emoção, pelo contacto com a natureza e os seu fenómenos mais arrebatadores e inexplicáveis, seja uma tempestade, uma planta ou a paisagem observada, todos contêm o potencial revelador da consciência ou espírito de algo.

Os espaços onde se reúnem resultados da utilização do processo da arte, não é necessariamente o lugar onde esta mesma acontece. O estúdio de um artista e uma galeria de arte, um museu de arte contemporânea e uma gruta do paleolítico superior, uma escultura de *Calder* e a *Anta Grande do Zambujal*. Todas estas dicotomias remetem para o espaço de transcendência da presença humana. A arte é impossível sem o ser humano, ao mesmo tempo que o transcende e rejeita, para se tornar natureza.



### *A falência do eurocentrismo*

O período colonial europeu, sobretudo nos séculos XIX e XX, constituiu um espaço para a construção de narrativas associadas aos mitos de superioridade civilizacional, onde não eram atendidas questões relacionadas com as culturas de onde provinham as peças recolhidas nas missões etnográficas, com o propósito de submeter essas mesmas culturas a um domínio total, desprovendo-as de identidade, para servirem as pretensões imperialistas do universo eurocêntrico, sendo estas exibidas em enormes salas de museus, amorfas e mudas da voz dos seus autores, prevalecendo o espírito de caça, numa espécie de relação entre predador e presa. As figuras que se seguem, do número 6 ao número 12, são desse comportamento exemplo. As fotografias foram realizadas durante uma visita às reservas do museu nacional de etnologia em Lisboa. As coleções encontram-se como sendo constituídas por escravos, em navios negreiros, ainda à deriva num mar de questões civilizacionais por resolver. A devolução consciente das obras de arte, necessita uma reflexão profunda e participada por todas as partes.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

O mundo contemporâneo, politicamente neocolonial, é o motivador das grandes alterações nos paradigmas que definem e categorizam a arte e a sua produção. As sociedades tendem a fornecer a matéria da qual se constitui a arte e a educação/formação do seu agente criador. O modernismo e o pós-modernismo, profundamente alicerçados num mundo colonial e revolucionário, foram submetidos a longos processos de desconstrução e posterior transformação. Os modelos e características, estéticas e meios técnicos, deixaram de fazer sentido perante os sucessivos novos questionamentos da relação entre culturas e suas formas poéticas. O fim (suposto) do poder colonial, a falência do eurocentrismo e da supremacia da visão ocidental dos processos e classificações artísticas e da própria prática, conduziu e conduz a produção artística contemporânea. Existe por um lado, a contínua necessidade de manutenção de processos e programas tradicionalizantes, na formação de artistas, por outro, os resultados artísticos tendem a afastar-se dos cânones relativos aos mais reconhecidos movimentos da história da arte. O *fake* é uma estética, a ilusão e a desonestidade confundem os artistas, provocando-os nas suas práticas. Qual o papel do artista na sociedade contemporânea? A arte constitui um elemento de domínio cultural. A ideia civilizatória que consegue elevar a sua ideia de arte sobre outras ideias, não necessariamente alicerçadas na ideia ocidental de arte, será identificada como a cultura dominante, superiorizando-se pelo uso da potência tecnológica e não por uma ordem estética, moral, social ou filosófica. A legitimidade da apropriação de culturas materiais consideradas inferiores, possibilita o surgimento de obras de arte híbridas, onde o artista se preocupa em expandir as suas técnicas, relacionando a sua produção com o exotismo da inclusão de novos elementos plásticos e simbólicos. O resultado constitui em primeiro plano novas obras de arte, em segundo uma falsa originalidade, representada em muitos aspectos por uma reconstrução ocidental das narrativas de lugares distantes. Em terceiro, esconde uma série de intervenções saqueadoras, orientadas para a promoção do sujeito artista como agente produtor de conhecimento, remetendo a origem dessas



inovações para um espaço sem qualquer importância. Apenas o seu uso importa, nada importando a sua presença considerada primitivista.



Figura 9.

Figuras 6, 7, 8 e 9. Pedro da Conceição, Coleção de olaria e figurado tradicional de Cabo Verde, reservas do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, recolha entre 1957 e 1979, Jorge Dias / António Carreira, fotografias digitais do artista, arquivo do artista, 2021.

O espaço expositivo e a relação entre o artista/autor, a obra e o público, são aspectos remanescentes de toda a representação artística. A obra de arte concebe o aspecto fundamental para a definição de uma cultura, ou na impossibilidade de a definir, só através da obra de arte se reconhece e se estabelecem parâmetros comparativos entre comunidades humanas. A arte define o grupo através da identificação do todo pelas suas diferentes partes compostas, tornando-o assim único e inconfundível, mesmo quando comparado a qualquer outro, por mais idênticos que sejam. Todas as culturas devem possuir a capacidade de transformar as suas experiências em formas de arte. Esta capacidade é naturalmente encontrada em qualquer lugar onde existam humanos. Não se considera arte aquilo que carece de intervenção humana. O poeta e ensaísta Brasileiro, Paulo Leminski, escreveu no seu ensaio: *Arte in-útil, arte livre?*,

publicado com pequenas modificações sob o título *A arte e outros inutensílos* no jornal Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada, p. 92, 18/10/1986, apresentado como primeira aula do curso *Poesia 5 lições* ministrado por Leminski na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo em 20/10/1986, o seguinte trecho:

A burguesia criou um universo onde todo gesto tem que ser útil. Tudo tem que ter um para quê, desde que os mercadores, com a Revolução Mercantil, Francesa e Industrial, substituíram no poder aquela nobreza cultivadora de inúteis heráldicas, pompas não rentáveis e ostentosas cerimônias intransitivas. Parecia coisa de índio. Ou de negro. O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucro centrismo de toda essa nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro.

(Leminski, 1986, p.92)



Figura 10.

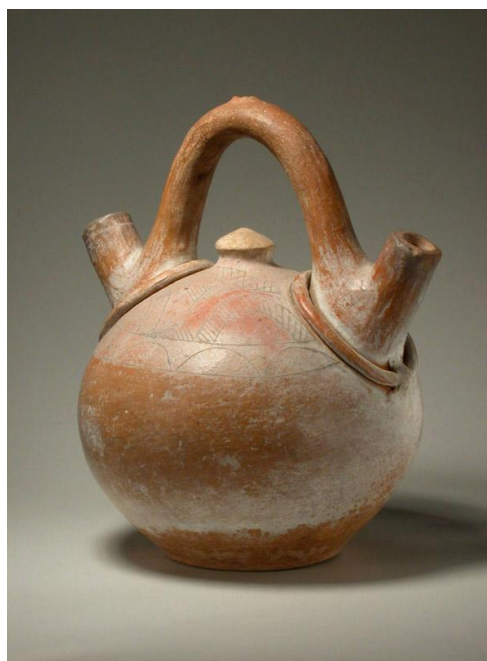


Figura 11.

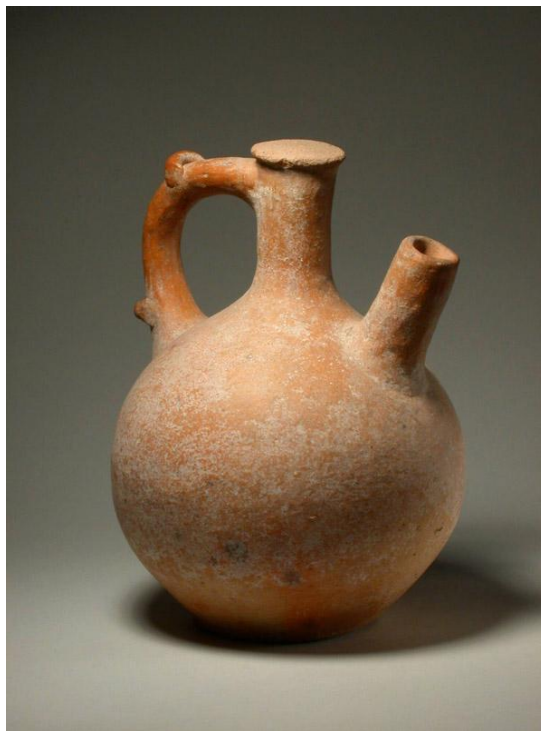


Figura 12.

Figuras 10, 11 e 12. Pedro da Conceição, Coleção do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, recolha entre 1957 e 1979, Jorge Dias / António Carreira. fotografias catálogo do museu, fotografias catálogo do museu, arquivo do artista, 2021.

#### *A arte entre a utilidade e inutilidade*

A arte contemporânea, o pós-modernismo, o modernismo, o impressionismo, o naturalismo, o romantismo e todos os ismos precedentes e os futuros procedentes, são convocados para esta proposta de Leminski. A ideia de arte como produto comercial, como factor de diferenciação e estatuto social e intelectual, é hoje tão importante como o foi no período em que as obras de arte saíram dos palácios e das catedrais, sendo admirados em praça pública, ou mais tarde em museus e posteriormente em galerias de arte. Sem querer desvalorizar a proposta apresentada pela arte contemporânea, Hans Belting no seu texto, "*A exposição de culturas*", aproxima-se do ponto de vista de Leminski, quando afirma que:

A coisificação é o resultado da apartação da vida, que às coisas sobrevém. No ocidente, consolamo-nos com o fascínio de uma

experiência imperturbavelmente estética, que pode perceber também o estranho e até o incompreensível ainda na sua beleza liberta e solta. Ou sentimo-nos particularmente vivos por instantes quando nos encontramos perante fragmentos herdados e provindos de culturas mortas, que nem sequer permaneceram assaz capazes de viver. A questão das coisas usadas e não usadas, levantada por M. Diawara, separa o ocidente e as outras culturas, que vivem justamente dessa utilização. No ocidente encontram-se à disposição uma outra espécie, por assim dizer sublimada, de utilização em que as coisas não-usadas se transformaram em criações estéticas ou em históricos fósseis característicos.

(Belting, 2014, p.55)



**Figura 13.** Pedro da Conceição, fotografia editada na app *Photo editor* de uma colagem sobre cartolina, acetato e filtros para iluminação de cena, coleção do artista, 2020.

A figura 13, exemplifica o proposto por Hans Belting, quando o artista se apropria da sombra ou silhueta de uma escultora, retirando-lhe o sentido simbólico da modelação de um pote ritual, para lhe atribuir um valor comercial, transferindo a sua presença para uma obra de estética marcadamente *pop*, permite a sua *coisificação* num objeto vendável, numa loja de um qualquer espaço dedicado à arte contemporânea. Assistimos deste modo ao questionamento do valor moral da obra de arte, ora vejamos como o poeta Paulo Leminski, trata a questão da utilidade da obra de arte:

Leminski formula o seguinte paradoxo, através do qual propõe um resumo sobre a questão civilizacional e o problema fundamental da arte; qual o seu significado e utilidade:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. (...) A luta do trabalhador por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a estes bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro. Coisas inúteis (ou "in-úteis") são a própria finalidade da vida. Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida (...) A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico, dos USA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis. A função da poesia é a função do prazer na vida humana. Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico. O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade.

(Leminski, 1986, p.75)

A obra de arte pode ser reproduzida *ad aeternum*, sem que lhe seja questionado o valor simbólico, uma referência ao *ready made* em analogia

ao *fast food* que assume a representatividade sociológica das sociedades pós-modernistas. Nada tem interesse se não for útil no campo das transmutações anexas ao universo digital e impessoal de redes sociais onde tudo se catalisa num mundo de avatares. A arte é um avatar social dos interesses dos grandes poderes económicos do mundo dos mercados financeiros. Somos, sociedades ultra civilizadas, assim, como uma grande feira de consciências (a)críticas e a saldo. A figura 14 representa potes. Não precisamos da materialidade dos potes, a partir do momento em que os podemos representar, retirando-lhes o valor utilitário e assumindo apenas a sua função simbólica, anexa a imaterialidade. O real, depois de representado, deixa de constituir uma necessidade para a prática artística.



Figura 14. Pedro da Conceição, fotografia editada na app. *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 20 x 20 cm, coleção do artista, 2020.

## 1.2. – O centro e a margem: arte e periferias

A oposição verificada na tese de Hans Belting, considera a arte como uma manifestação do espírito humano por um lado, e por outro a sua utilização como ferramenta de medida civilizacional, definindo uma disciplina científica, a história da arte, para atribuir valor qualificativo ocidentalizante, ao desenvolvimento da cultura material e imaterial de culturas não ocidentais. A arte existe para dar sentido, não para fazer sentido, conclui-se a partir desta oposição. O que se entende por arte, é primeiramente uma invenção europeia. Este desenvolvimento permitiu não só estabelecer as premissas que a classificam, como controlar e definir o que se considera arte, bem como atribuir juízos de valor profundamente desajustados dos conceitos intrínsecos, que cada cultura tende a atribuir a si própria. Concerne aos artistas a contestação do estabelecido, o romper com tradições e forças *anabolizantes* que forçam a criação a uma certa imobilidade com pretensões elitistas e comerciais. A diferença entre o primitivo (intuição) e o contemporâneo (conceptual), pode ser simplificado recorrendo às ideias de margem e de *mainstream*. A inovação, renovação, criação e recriação que acontece nas vanguardas, têm origem atualmente, sobretudo em países não ocidentais, ou em espectros sociais que se encontram à margem do considerado normal, ou comum ou socialmente aceite. Artistas que emergem dos *subterrâneos* das cidades, dos bairros periféricos, da considerada massa de indigentes, alheios a regras ou convênios, são a contracultura que se propõe a existir e criar discurso artístico fora dos espaços normalmente associados à arte. Esta procura costuma resultar em novos espaços de fruição artística, em novos públicos, formando uma massa crítica extremamente livre e incondicionada, onde a liberdade criativa e a vontade expressiva, superam as limitações materiais. A arte parece conter uma necessidade irrefreável de acontecer onde ser humano é mais difícil. A existir algumas funções a priori para a arte, estas, entre muitas outras poderiam ser: libertar, elevar, inspirar, reflectir, estudar, aprender, curar ... Por mais indelével que a condição humana se manifeste, a arte acaba por acontecer e despertar a vontade indomável de manifestar as capacidades mais elevadas do espírito humano, o amor, a imaginação e a



criatividade. A figura 15, representa uma obra de arte exibida em contexto de galeria, no Palácio da Cultura Ildo Lobo, na Cidade da Praia em 2016. A escultura foi criada numa colaboração entre o artista e a comunidade de oleiras de Trás di Munti, zona ultra periférica, da desde logo periférica Cidade da Praia, de um país periférico da zona Euro, a República de Cabo Verde. A obra questiona quais os limites da criação contemporânea, para um artista ocidental, bem como a sua prática em locais considerados marginais pela maior parte das instituições do mundo da arte contemporânea. Torna-se obra de arte, por ter como autor um artista ocidental, ou se a autoria fosse atribuída apenas à comunidade de oleiras, seria esta igualmente uma obra de arte, ainda que periférica.



Figura 15. fotografia da escultura "Mulher em Suspenso", cerâmica e engobes, 160 x 55 cm, galeria nacional de Cabo Verde, Palácio da Cultura Ildo Lobo na Cidade da Praia, colecionador privado, arquivo do autor, 2016.



### *Multiculturalidade e a prática artística no mundo da arte contemporânea*

O texto de Hans Belting remete-nos para as relações entre arte, antropologia, etnografia, colecionismo e museologia, numa primeira análise etimológica. Estas relações, são, forçosamente responsáveis por grande parte das direções assumidas, pelos artistas envolvidos nas vanguardas da arte ocidental. A apropriação de estéticas artísticas observadas em culturas consideradas inferiores, era completamente desprovida de qualquer questionamento político ou moral, apenas a sua assimilação era considerada. A historiadora de Arte, Gill Perry no seu livro (1998, *Primitivismo, cubismo e abstração no século XX*, p. 56) reflete a esse respeito no seguinte parágrafo:

A ausência de uma iconografia ou uma história acessíveis desses objetos permitia que eles fossem facilmente absorvidos numa cultura artística moderna. Essa descontextualização é uma das várias razões pelas quais os artistas modernos foram acusados de responder de modo etnocentrista à arte africana e da Oceania, atribuindo a suas aparências (significantes) sentidos ocidentais do século XX (significados)

(Perry, 1998, p.56)

As duas exposições mencionadas por Belting, apresentaram ao público pela primeira vez, obras de arte de artistas ocidentais, em paralelo com obras consideradas *primitivas*. A exposição no MoMA em Nova Iorque, com curadoria de William Rubin, colocou lado a lado, obras de carácter etnográfico, provenientes de museus, galerias e coleções privadas, lado a lado com obras de Picasso, Brancusi ou Giacometti, sob a égide: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. A segunda exposição *Magiciens de la Terre*, realizada no Centro Pompidou e na Grande Halle de La Villette, em Paris, com a curadoria de Jean-Hubert Martin, aconteceu como contraponto à realizada no MoMA. Estas duas exposições, cada uma com a sua tentativa de estabelecer diálogos (unilaterais), entre a arte ocidental e o seu sistema de valores comerciais e mercantis, experimentam com as ideias do sempre presente paternalismo

colonial. Se por um lado pretende afirmar que o modernismo na arte ocidental exalta as formas da arte (primitiva) Africana ou da Oceania, por outro pretende trazer artistas não ocidentais para o sistema capitalista da arte ocidental, utilizando o monopólio como sistema de negócio.



Figura 16. fotografia da escultura "flutuar" da autoria de Pedro e Jacira da Conceição, embaixada de Cabo Verde em Portugal, Lisboa, coleção da embaixada de Cabo Verde em Portugal, 2020.

A escultura exibida na figura 16, encontra-se num contexto diferente da exibida na figura 15. O autor continua a ser um artista ocidental em parceria com uma escultora africana, desta vez a obra encontra-se exposta

num país europeu. No entanto, a obra é exibida no espaço da embaixada de um país periférico, novamente Cabo Verde. Surgem desta prática vários paradoxos. O que define obra de arte ou etnografia, o autor, o contexto de origem da obra ou os meios utilizados na criação. Novamente a questão colonial.

As grandes questões da arte contemporânea, concentram-se não em aspectos relacionados com a expressão e meios técnicos, ou seja, a produção artística empírica em si mesma, mas numa luta civilizacional entre o mundo autodenominado desenvolvido, e todas as demais categorias denominadas por subdesenvolvidas ou de desenvolvimento médio. A ideia de superioridade cultural, resulta, por entre outras coisas, de um aspecto exposto por Darwin na sua teoria da evolução das espécies. A existência de raças humanas e o seu suposto nível de desenvolvimento piramidal, surgindo no topo os caucasianos e na base os africanos, índios e aborígenes. Esta associação de ideias comprometeu toda a produção artística, aceite nas academias e nos grandes salões de arte, nos museus e nas galerias, no pensamento estético, nas revistas de arte nos programas políticos das potências dominantes, em suma em tudo o que estivesse associado à arte, às belas-artes, em definição à alta cultura. Os movimentos revolucionários, de independência e libertação na América Latina, na Ásia, em África e noutras partes do mundo, causaram uma ruptura sem retorno com esse mundo anterior, modernista, ou pós segunda guerra, onde a intervenção da juventude emancipada, criou novos rumos na arte.

A literatura, a pintura, a música, e todas as outras formas de arte saíram das galerias e dos seus confinamentos regrados para chegar às ruas, com o happening, a performance, os festivais, a arte pop, o grafitti, entre inúmeras outras possibilidades de contestação. Parece adequado falar sobre figuras como Cheikh Anta Diop ou Joseph Ki-Zerbo, que propõem uma historiografia Africana, escrita por Africanos, lançando as bases para o pensamento contemporâneo em África, inspirando gerações de investigadores e artistas, com um contributo revolucionário para a consciencialização das comunidades na diáspora, despoletadores de movimentos fundamentais para a afirmação da importante herança cultural

Africana, e o seu contributo para a história da arte. De acordo com Marta Anico:

Num período marcado pelo declínio das histórias nacionais e, concomitantemente, pela proliferação de histórias alternativas, plurais, vernaculares e contemporâneas, a diversificação das histórias e dos passados considerados merecedores de uma representação pública e oficial conduziram à criação de inúmeros museus e sítios patrimoniais, bem como a uma tendência para tratar todo o tipo de objetos, dos mais eruditos aos mais populares, de igual forma. Com efeito, a crescente patrimonialização de elementos das culturas locais contribuiu para o alargamento do campo patrimonial que integra não só o património associado a práticas culturais eruditas e elitistas, mas também um património vernacular, quotidiano, material ou intangível, relacionado com as memórias e as histórias orais, abrindo assim caminho à integração de um vasto conjunto de bens culturais na categoria de património, fruto de uma crescente elasticidade conceitual, mas também temporal.

(Anico, 2005, p.21)

A comunicação e a representatividade associada aos locais de exibição, exposição ou mostra de obras de arte, parece, segundo Hans Belting e na análise de M. Diawara, alicerçada numa nova relação entre o espaço, os objetivos e os objectos. Para Anico:

Neste contexto, a procura do conhecimento por si só passou a ser identificada com os valores emblemáticos das instituições culturais elitistas, pelo que o novo enfoque institucional dos museus aponta no sentido da comunicação e, fundamentalmente, do visitante

(Anico, 2005, p.18)

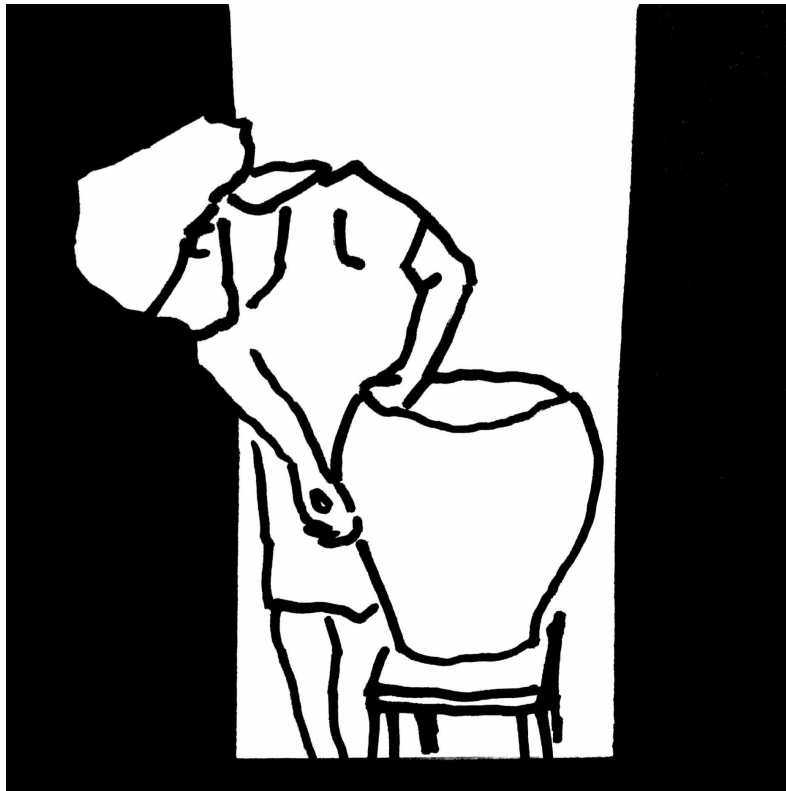


Figura 17. Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 17 x 15 cm, 2020.

O espaço de exibição da obra de arte como sugere a figura 17, não necessita da obra como corpo presencial, precisa apenas de sugerir essa presença, evidenciando as suas características através de tecnologias digitais e simuladoras da obra, o artista assume o lugar da obra. O contorno substitui o espaço interior, não existe mais tempo para a obra, somente o tempo do artista.

### **1.3. – A diáspora das obras de arte e o mito do não retorno**

#### *A representatividade e o artista marginal*

A museologia actual, concentra-se efectivamente no visitante, procurando satisfazer as necessidades relacionadas com a educação, a

experiência e os aspectos afetos ao turismo dito cultural. Os processos de representação de culturas e das suas identidades, tem necessariamente de partir de uma afirmação da consciência desses próprios valores. É necessário que a museologia seja auto representativa, que a arte seja livre e sem prejuízo para artista ou público. O mundo atual é completamente diferente do mundo, modernista, ou pós-modernista. O lugar contemporâneo, onde a informação se comunica em tempo real, onde a acessibilidade aos meios de comunicação se pluralizou, embora não se tenha democratizado, promove o surgir de novos discursos, de novas e mais eficazes formas de criação. Eficácia desequilibrada, porque embora o acesso aos meios aconteça, não se encontra acompanhado por uma horizontalidade social. Os bairros de Luanda continuam a produzir inovações na dança e na música, as favelas de São Paulo enriquecem o léxico poético do cinema Brasileiro, escultores Senegaleses são influência para os artistas plásticos Parisienses. No entanto, a mobilidade continua quase inacessível a todos, os interesses das elites sobrepõem-se a qualquer forma de comunicação. Os espaços culturais alternativos, formam o grande movimento artístico contemporâneo, utilizando estratégias de pluralidade e multiculturalismo integrado, constituem a hipótese fundamental, para que os aspectos mais sincréticos e dinâmicos da arte, possam efetivamente resultar em mudanças contextuais na sociedade fortificada da atualidade. A arte é executada sem subterfúgios, sem cedências ou obediência irrefletida, às leis do *museu do mundo*. A única ação possível para o artista marginalizado, é produzir e ser visto ou ouvido, dentro das comunidades que o representa, não interessa mais ser um artista representado, interessa ser um artista que representa.

### *O paradoxo do artista em oposição ao artesão*

As próximas figuras 18 e 19, sugerem que o artesão e os seus objectos úteis, não conseguem se representar sem carecer de uma etnografia, de uma narrativa que os contextualiza e permite a sua existência, no paradoxo artesão/artista. O confronto entre museu e galeria,

a contemporânea necessidade de abolir fronteiras, para justificar práticas neocoloniais, justifica a abertura ficcional do espaço da arte contemporânea aos artesanato sob a égide da transculturalidade, do multiculturalismo, que embora não transpareça, mantém um rumo unidirecional e representante de um domínio centrista da arte ocidental. As mulheres oleiras são artistas sem necessidade de aprovação por instituições ou filosofias autodenominadas por autoridades artísticas pós-coloniais.



Figura 18. Pedro da Conceição, fotografia (1) de uma artista oleira do quilombo de Itamatatua, no Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009,

O filme ensaio cinematográfico, *Les Statues Meurent Aussi*, realizado pelos cineastas Chris Marker e Alain Resnais em 1953, resume e expõe de uma forma poética reflexiva e visual, toda a problemática apresentada por Hans Belting no texto *A Exposição de Culturas*. Joaquim Pedro Marques Pinto refere no seu artigo de 2015, *Les Statues Meurent Aussi: contribuição*

*teórica para uma leitura pós-colonial*, publicado na revista BUALA, a seguinte reflexão:

Os objectos de arte africana, que desfilam diante do espectador nas sequências iniciais do filme, em que a explicação etnológica vai alternando com a interpretação estética, ao serem expurgados do seu contexto sociocultural e encerrados nas vitrines dos museus ocidentais, como se submetem a uma dessacralização, à mortificação da aura milenar que os envolve. A peça de escultura negro-africana é a sinédoque de um espírito reprimido e silenciado pela versão totalitária da História ocidental, de uma cultura votada ao obscurantismo do esquecimento, à simplificação e banalização das suas formas materiais e conceptuais pela dominação colonial europeia e pela apregoada supremacia da civilização ocidental. A mercadorização e a produção em série, influenciada pelo fordismo norte-americano (Ford em terras de Tarzan, como ironiza o narrador Jean Negroni), a par da redutora experiência da contemplação estética (repare-se, a propósito, nas expressões um tanto perturbantes que ostentam os espectadores que visitam o British Museum, o Musée du Congo Belge e o Musée de l'Homme, ao confrontarem-se com máscaras africanas de origine inconnue), revelam uma perspectiva etnocêntrica, e eurocêntrica e racista projectada sobre o objecto de arte africana por parte do colonizador branco. "Once removed from their cultural context", afirma o já citado Eric Kligerman, "these artifacts functioned no longer as sacred objects infused with religious import, but were reduced to only their formal properties". Por conseguinte, as estátuas africanas morrem expostas entre as paredes de um museu europeu, que jamais poderá compreender os motivos ou os sentimentos que impeliram estes povos à sua elaboração (...)

(Marques, 2015, p.14)





Figura 19. Pedro da Conceição, Fotografia (2) de uma artista oleira do quilombo de Itamatatua, no Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009.

Os objectos de *arte*, produzidos em lugares fora dos grandes centros da arte mundial, encontram-se continuamente submetidos a uma dessacralização, descontextualização e adaptação às ideias e visões de quem as expõe. As ideias coloniais de divisão em primeiro, segundo, terceiro e porque não quarto, mundo, regem ainda os princípios pelos quais são expostos e categorizadas as produções materiais, e imateriais de lugares menos *privilegiados*, ridicularizados nas suas necessidades e direitos, perante o olhar irresponsável e frio do universo do ser humano *civilizado*.

A geração da qual faço parte, pós colonial, pós ditadura, pós revolucionária, pelo menos uma parte dela, acreditou que o caminho para a liberdade, para a comunhão, para o desenvolvimento, para a paz e igualdade entre os seres humanos e a natureza, seria a fusão entre todas as culturas sem sobreposições, sem domínios, sem museus, sem galerias, sem

espaços de diferença, sem fronteiras, sem racismo, todos conhecemos as ideias necessárias cumprir, no entanto a lista é demasiado longa para caber em tão pouco espaço.

Compete, talvez de uma forma cada vez mais irredutível, combater e lutar contra todas as formas de segregação, classificação e controle. As práticas artísticas, os artistas, a obra de arte, a reflexão, a filosofia são meios para expor, criticar, orientar e criar mais espaço para o progresso cultural e positivo na relação de igualdade e justiça entre os povos. A figura 20, representa o artista, traçando uma espiral sobre uma pano coberto com barro e óxido de ferro, sugerindo o recentrar das práticas artísticas, como espaço revolucionário de questionamento das narrativas contidas nos contextos do ensino da história da arte nas instituições europeias. Toda arte faz parte da história a partir do momento em que acontece.



Figura 20. Pedro da Conceição, Fotografia da execução da obra efémera "Pano de Terra" no CAO centro de artes e ofícios de Trás os Montes no Tarrafal, Ilha de Santiago em Cabo Verde, arquivo do artista, 2013 .

## Capítulo 2 – A primeira viagem. O pote - caderno de campo de um etnógrafo cineasta

### 2.1. – O nascimento do artista

o caminho (de bhikhu)

Cinco Veneráveis sábios, monges zen,  
decidiram descer um dia, da montanha,  
para a qual se haviam retirado.

Um decidiu peregrinar pelos desertos,  
procurando a sabedoria, pela provação  
do isolamento, e superação da dor.

Outro dirigiu-se para a grande cidade,  
perdendo-se na multidão, passou o tempo,  
fazendo o bem por entre os necessitados,  
tentando encontrar a iluminação, pelo altruísmo e compaixão.

O terceiro encontrou uma árvore,  
e meditando por debaixo dela, tentou perceber,  
o porquê da falta de amor, e compreensão  
entre as pessoas.

O quarto, desceu até a orla do mar,  
e por ali permaneceu, tentando contar  
todas as suas ondas, até entender o significado da vida.

O quinto, e último, desceu a montanha, para logo a voltar a subir,  
percebendo enquanto descia, que se havia esquecido,  
porque tinha subido a montanha pela primeira vez.

poema da autoria do artista

“Andar pelo mundo sem pertencer ao mundo”

provérbio popular Sufi



Figura 21. Pedro da Conceição, Fotografia do artista como viajante em bicicleta, Brasil, Piauí, arquivo do artista, 2009.

### *O início da viagem como metamorfose do artista*

O artista, representado na figura 21, assume a viagem como prática artística, decidindo tornar-se a sua própria obra, assume a dimensão metafísica do sufismo<sup>4</sup> como experiência. Torna-se sufi, iniciando um caminho sozinho sobre a superfície da terra, ou navegando sobre as águas, reconhece no saber fazer um meio para se alimentar e prosseguir viagem, não demorando mais do que alguns dias em qualquer lugar que decida parar. Deve encontrar-se preparado para trabalhar e partilhar amizade com todas as pessoas que encontre, colaborando no que lhe for possível,

---

<sup>4</sup> Filosofia orientalizante que procura o conhecimento místico através da relação discípulo mestre, muitas vezes observando um estilo de vida nómada.

aprendendo tudo o que conseguir. Deve carregar consigo muito poucas coisas e ser autónomo em todas as ocasiões. Não se deve deixar seduzir por quem não seja livre e independente. Para um artista, quanto mais elaboradas e complexas são as coisas, menos interessantes se tornam. A simplicidade é uma chave. A dificuldade em criar uma aura, seja num objecto ou numa ideia, encontra-se no causar apenas com três traços, três versos ou três notas, o que se tenta alcançar com o dobro, triplo ou maior quantidade de elementos, para atingir a mesma emoção pretendida. A emoção estética, será a maior inquietação atingível através da criação artística. Emocionar através da alegria, da tristeza, da surpresa, da beleza, do espanto, do horror, da intimidação, ou qualquer outra sensação, parece fundamental de uma certa forma, mas não completamente, o princípio da criação relacionada com a prática artística. Alcançar o nada é alcançar o todo.

“A meditação e o recolhimento diante da paisagem podem durar vinte horas e a pintura algumas dezenas de minutos.”

(Michaux, 1999, p. 9)

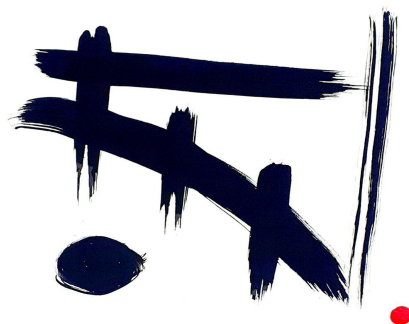


Figura 22. Pedro da Conceição, ideograma imaginado a partir da leitura de Henri Michaux, pincel comprado numa “loja do chinês” em Montemor-o-Novo, manganês água e acrílico sobre cartolina, 20 x 20 cm aproximadamente, coleção do artista, 2021.

A figura 22, insere o artista numa dimensão do imaginário, na qual a contemplação permite alcançar o conhecimento, através da inação.

Contudo, nada é mais importante que o saber fazer, talvez e apenas, o saber pensar. Estas foram as primeiras palavras que ouvi um cesteiro dizer. Desconhecia completamente quem seria aquela figura, senhor de umas mãos que pareciam comunicar, numa linguagem gestual ainda inacessível para mim. O cesteiro não sabia escrever, nem ler. Ainda não sabe, não lhe interessa. Interessa-lhe sobretudo saber ler e escrever com a matéria vegetal que recolhe da natureza, a quem chama de professora. A sabedoria popular sempre me atraiu, não como curiosidade, mas talvez como refere Immanuel Kant nos seus textos sobre a estética das emoções e teleologia, que é a faculdade humana de julgamento que nos permite ter a experiência da beleza e apreender essas experiências como parte de um mundo naturalmente ordenado com um propósito. Embora não concorde em pleno com a proposta de Kant, percebo essa ordem e entendo que existe uma necessidade de satisfação emocional em todas as observações que faço.

Os meus interesses como ser emotivo assentam sobretudo na relação que tenho com a aventura, a viagem, a antropologia, a arqueologia, o cinema de Godard, Chris Marker, Tarkovsky, Jean Rouch, Glauber Rocha e José Álvaro de Moraes, com os livros de Jack London, de Kerouac de Wenceslau de Moraes, a cosmogonia Dongon, a música popular, as histórias ouvidas à mesa nem casa dos meus avós e principalmente os momentos em que sozinho apenas penso.

Em primeiro lugar quero afirmar que aquando das ações que passo a descrever, não me considerava artista, desconhecendo o que isso significava em concreto, no entanto, considero que todos somos artistas em algum momento da nossa existência.

O meu lugar no mundo define-se sobretudo por aquilo que sei fazer, que é potência, e por aquilo que faço, que é acção. Ser artista é uma metamorfose e pertence ao universo do simbólico. A relação que existe entre o meu trabalho e a arte contemporânea, pode ser encontrada na forma como o percurso de vida me tem encaminhado sucessivamente, por vezes casualmente, ao encontro de artistas, de artesãos, de artífices, de pessoas que fazem coisas, ou de pessoas que pensam sobre coisas que são feitas, ou ainda de pessoas que criam situações que levam pessoas a



reflectir sobre o que é isto a que chamamos arte. Gosto sobretudo de aprender e conhecer. Uma das primeiras manifestações que me lembro de algo que possa ser ligeiramente definido como uma manifestação de arte, foi a entrada de um feixe de luz por uma pequena fresta, numa das janelas de casa, de uma das minhas avós. Essa projecção de luz fez-me sentir algo que remete ao belo, ao espanto e ao mistério do sublime. A figura 23, insere o artista no contexto da experiência do cineasta discípulo de cesteiro.



Figura 23. Virgínia Fróis, Fotografia do artista como cineasta na olaria da mestra Isabel Semedo em Trás os Montes, Tarrafal Ilha de Santiago em Cabo Verde, coleção do artista, 2006.

## **2.2. – O artista discípulo encontra o Mestre**

O caderno de campo do cineasta etnógrafo

O primeiro dia em que entrei na casa do cesteiro, fez-me lembrar a primeira vez que entrei no estúdio de uma escultora contemporânea

portuguesa<sup>5</sup>. As paredes em ambos os espaços estavam repletas de objectos, no estúdio, pinturas e esculturas de várias formas e dimensões, na casa de pedra do cesteiro, fotografias amareladas pelo tempo, recortes de jornais, brinquedos de plástico muito velhos, o conjunto resultava numa espécie de colagem incrível. Pensei em Lévi-Strauss quando enfatizava o *poder aurático da arte, intocada pelas demandas do mercado e as invasões do que T. W. Adorno chamaria de "indústria cultural"*

(Strauss, 2004, p.46)

A partir desse dia comecei a observar atentamente todos os objectos *estranhos* com que me deparava. Ao mesmo tempo, estava a realizar um filme sobre a olaria tradicional da ilha de Santiago em Cabo Verde, inserido num projecto de arte contemporânea, que propunha interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, entre etnografia, escultura, cerâmica, cinema e fotografia. Apercebi-me da possibilidade da existência de um diálogo horizontalizado entre culturas, de uma partilha de experiências, e de uma série de observações e questionamentos entre todos os envolvidos. Comecei a tomar notas no caderno de campo que construí manualmente. As notas consistiam sobretudo na planificação das filmagens e no registo de pensamentos meus ou escutados, no desenho de paisagens e de objectos que me despertavam o interesse. Durante este período de aproximadamente três meses, gravei muitas horas de filme e som, e principalmente preenchi dois cadernos de campo. Vivi partilhando casa com

---

<sup>5</sup> Virgínia Fróis, 1954, Rio Maior Licenciada em Escultura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa onde desenvolve atividade docente no Curso de Escultura desde 1989. Fundou em 1996 a Associação Cultural de Arte e Comunicação Oficinas do Convento em Montemor-o-Novo, onde tem dirigido programas de promoção da produção artística contemporânea. Desenvolve actividade como Escultora, expondo individualmente com regularidade, a sua investigação plástica realiza-se no âmbito da Cerâmica. No domínio da Arte Pública realizou projetos para os Municípios de Almada e Caldas da Rainha, e para o Ministério da Justiça. Colaborou na recuperação do espólio da Escultura Barroca em Terracota do Mosteiro de Alcobaça e Museu Machado de Castro em Coimbra. Coordenou projetos na Companhia Nacional de Refractários da Abridada na Fábrica Bordalo Pinheiro e na SECLA nas Caldas da Rainha, em programas de extensão da atividade docente. Em 2005 inicia o Projecto Guardar Águas, investiga no campo da Etno Cerâmica / Olaria de Mulheres em Cabo Verde. Nesta sequência desenvolve peças para a exposição Ressonâncias a realizar em 2009.



a escultora, na Vila do Tarrafal, observei os seus processos, as suas leituras, as suas inquietações e como surgiam as peças que criava.

Enquanto procedia às gravações e demais tarefas que tinha de cumprir, aproveitava todo o tempo disponível para caminhar até à casa do cesteiro que ficava ainda bastante afastada, num lugar chamado Achada Bilim. A casa era como referi anteriormente, construída em pedra de planta rectangular, com duas janelas e uma porta na fachada. A cozinha era no exterior, consistindo numa estrutura circular de pedra sobre pedra com telhado em ramos de coqueiro, sustentados por um eixo em madeira também de coqueiro. O fogão era formado por três pedras sobre as quais se colocavam as panelas de ferro. A minha relação com o cesteiro e a sua família, foi-se desenvolvendo da forma possível, pois eu não falava crioulo, e eles não falavam português. Nada impediu a partilha de pequenas histórias acerca dos nossos quotidianos. Fomos ficando mais familiarizados, até que me convidaram a ficar para comer. A refeição foi servida, era cachupa na lenha em pratos de esmalte chinês, e uma colher de alumínio, iluminados por um antigo candeeiro a petróleo. A realidade que trazia dentro de quem considerava ser, afastou-se essa noite de mim, não completamente, mas o suficiente para me aperceber que se estava a iniciar um novo período na minha vida. O etnógrafo cineasta, consumidor de arte nos museus, fundações e galerias de Barcelona, Paris e Lisboa, cedia lugar ao aprendiz de cesteiro.

As semanas seguintes foram preenchidas por muito trabalho, havia que fotografar, filmar, acompanhar a escultora e redigir documentos necessários para o desenvolvimento do projeto. A ideia subjacente ao projecto consistia no cruzamento da olaria tradicional de *Trás di Munti*, no concelho do Tarrafal, com a escultura em cerâmica contemporânea portuguesa. A olaria tradicional, encontrava-se em declínio nessa região, e em quase todo o arquipélago de Cabo Verde. O projecto propunha através de um modelo participativo e partilhado, criar uma série de oficinas de olaria, nas quais se propunha formar uma nova geração de jovens oleiras, partindo do conhecimento de três mestras de idade mais avançada. Assim as oficinas tiveram a duração de três meses, as quais foram documentadas

em filme por mim. As oficinas aconteceram através dos esforços da escultora, e da parceria com a câmara municipal do Tarrafal que providenciou os meios para a realização das mesmas. O sucesso dos esforços empreendidos revelaram novas oleiras, novas colecções de olaria e uma dinâmica positiva na comunidade. Foi organizada uma exposição com a olaria tradicional e as esculturas de cerâmica contemporânea, no Palácio da Cultura Ildo Lobo na Cidade da Praia. A exposição foi um êxito, com consequências importantes para o futuro de todos os envolvidos. As oleiras tomaram o lugar central como co-autoras das obras, foram acertadas novas parcerias para dar continuidade ao projeto. Voltamos ao Tarrafal, como uma equipa multidisciplinar e multicultural, com a perspectiva de viajarmos para Portugal com o objectivo de criar condições para realizar a exposição fora de Cabo Verde.

As duas últimas semanas antes da viagem, foram passadas entre a casa do cesteiro e de uma das mestras oleiras que fazia esculturas figurativas e não figurativas em cerâmica. Lembrei-me de António Quadros, de Rosa Ramalho e da sua criatividade bruta. Estava exposto a uma força criativa que despertava em mim uma emoção profundamente estética. Aproveito para parafrasear por minhas palavras, um parágrafo de um texto de Jeannette Antonios Maman, com o qual identifico este momento, *Ao encontro de Heidegger: a noção de Ser-no-Mundo*:

Buscar a fundo uma "coisa" (no sentido heideggeriano) pede investigação que faz mover o "olhar" para o seu ser e sua verdade, que não é fundamento ou razão, mas o solo onde se enraíza a sua existência, no *desfundo* próprio de existir-no-mundo. Há diversos modos-de-ser e diversos modos de "visão". Compomos o texto com "olhos fixos" no mundo fenomênico, recurso da via fenomenológica, que não se rendeu ao pequeno mundo da metodologia e da lógica. Se estes instrumentais nos permitem dar clareza à exposição do pensamento e orientar o raciocínio analítico, não significa que seguimos um "método", a não ser que assim consideremos a palavra na sua vertente originária grega - caminho.

(Maman, 2007, p.11)

Continuava a visitar a casa do cesteiro, que me pediu para filmar toda a cadeia operatória para a manufatura de um Balaio. Ele tinha a completa e profunda necessidade de entender qual a minha função no mundo, eu disse que fazia filmes, ele perguntou o que isso era, eu não consegui explicar, nem com palavras, nem com gestos, fiquei perto com desenhos, mas a única forma possível seria mesmo fazer um filme. Perguntei quando começaria, ele respondeu agora mesmo, por sorte havia carregado as baterias antes de o encontrar. A primeira ação que tomamos foi, a seu pedido, subir um monte que ficava perto de sua casa. Ao chegarmos ao topo, sentamo-nos numa grande pedra. Ele tinha alguma coisa para dizer. Decidi gravar pela primeira vez. Explicou-me que para se conhecer o lugar onde se vive, é importante subir aos montes de maior altitude e observar o território, para melhor perceber a sua organização, a sua paisagem, sempre a necessidade do saber e do conhecer para reconhecer. Depois, disse que todas as pessoas devem deixar uma história que se possa contar aos que estão por nascer. Ele queria contar a sua. Ouvi e gravei, depois descemos. Quando terminamos a descida, olhou para mim e disse, nós, as pessoas, somos o motor do mundo, fazemos todas as coisas, sem precisar de máquinas, essa é a nossa função. Não respondi. Percebi no caminho de volta à sua casa, que tinha conhecido um filósofo da natureza. O arqueólogo Joshua Pollard explica que:

(...) por materialidade entendo como o caráter material do mundo é compreendido, apropriado e envolvido em projetos humanos. Podemos reconhecer em ambos os enunciados os dois lados do modelo hilemórfico: de um lado, a materialidade bruta ou o "caráter material" do mundo; de outro, a agência dos seres humanos que lhe dá forma.

(Pollard, 2004, p.37)

### 2.3. - Cinema, transe e cerâmica

Ao chegar a casa nesse dia, sentei-me à conversa com a escultora, contando o que havia sucedido, as questões que se tinham aberto na minha mente, sobre as figuras escultóricas extremamente expressivas da oleira que pareciam representar aspectos relacionados com a sua vivência naquele lugar, e das suas experiências na relação com o mundo, para mim tinham ficado demonstradas numa escultura representando uma figura feminina que ela nomeava de cooperante ou turista, e um pequeno objecto zootropomórfico que se assemelhava a um homem de chapéu, com corpo de cão e orelhas de burro. Seriam aquelas figuras obras de arte ou seriam apenas coisas etnográficas? O que motivaria uma oleira, que produz objectos utilitários com uma função definida nas actividades do quotidiano, a modelar figuras alegóricas, sem aparente utilidade. A escultora respondeu dizendo que existe uma necessidade de entender e comunicar com as experiências que não oferecem uma explicação imediata, ou seja, tal como o cesteiro necessitava entender o que eu fazia naquele lugar, de onde as pessoas normalmente querem sair para a emigração, o que me levava a querer estar ali, quais os meus motivos, e o que era um filme. A oleira encontrava nas características plásticas do barro, e nos seus conhecimentos técnicos sobre a matéria, a possibilidade de representar através dos objectos ou coisas que criava, as respostas para os questionamentos que não entendia de outro modo. Para ela a presença de um estrangeiro com malas e objetos estranhos, era fonte de emoção estética, encontrando definição e forma nas suas esculturas, de modo a fazerem parte do seu mundo, do seu entendimento, da sua própria história, encontrando assim uma resposta e um sentido para o desconhecido, um género de sacralização interpretativa. Martin Heidegger explica esta relação através da representação do sapato de camponês, nas pinturas de Van Gogh, onde o sapato não simboliza a sua utilidade funcional como objeto, mas sim a *reprodução da essência geral das coisas*. A figura 24, questiona o conteúdo da filosofia de Heidegger, colocando em evidência a dicotomia formal entre os objectos resultantes da prática artística e do considerado artesanato. Será um pote apenas um pote, com a utilidade de contentor, ou será uma

obra de arte que trabalha as ideias de forma, de materializar o informal, como a água que adquire a forma do recipiente que a guarda, originando assim um questionamento da metáfora forma e matéria.



Figura 24. Pedro da Conceição, Fotografia de um pote em execução por uma artista oleira do quilombo de Itamatatiua, Brasil, Maranhão, arquivo do artista, 2009.

A partir deste dia, comecei a questionar-me sobre as ideias de apropriação cultural, de etnografia, do lugar das coisas artísticas nos museus e da finalidade dos próprios museus. O que faz uma escultura de Giacometti ser considerada arte, e as esculturas da oleira não, uma vez que todos representam a essência das coisas e não as coisas em si mesmas. Questionei a minha própria presença naquele lugar, com uma câmara de filmar na mão, perguntei-me se não estaria a *roubar* coisas sobre as quais nada entendia. Estas dúvidas marcaram o meu regresso à europa. Antes de viajar visitei pela última vez o cesteiro. Encontrei-o tratando dos seus animais, queixando-se da falta de água e do sofrimento que isso causava a

todos, pessoas e animais. Entramos em sua casa e decidimos visionar as imagens gravadas dias antes. Coloquei a cassete e pressionei o botão *play*. Ele assistiu pela primeira vez à sua imagem reproduzida com movimento e som. Ficou silencioso até ao final da reprodução. Depois saiu e trouxe um balde com leite acabado de ordenhar e um feixe de canas. Pediu-me para filmar. Abri o tripé, montei a câmara e o microfone. Chamou a companheira que se sentou ao seu lado, pressionei o *rec* e fiz sinal que estava a gravar. Ele disse que aqueles eram os símbolos do seu trabalho, da sua função no mundo. Continuou dizendo que cada pessoa tem de produzir algo, que cada pessoa tem uma qualidade que está diretamente relacionada com a necessidade de outra pessoa e assim sucessivamente. A sua visão teleológica do mundo, afirmava que ele, a companheira, e outras pessoas que como eles se dedicam à produção de alimentos, alimentam pessoas como eu, que têm a função de comunicar as suas ideias porque entendemos os aspectos relacionados com as tecnologias do mundo moderno e das coisas da escola, dos gabinetes e das canetas. Eles *dizem* apenas conseguir ler a natureza, não os papéis. A sua caneta é a faca com a qual prepara matéria prima para tecer um balaio. Existe portanto, uma linguagem da natureza que é alicerçada no campo empírico e na sensibilidade dos sentidos, e outra que é da cidade e alicerçada nos livros e no saber da academia. Para ele o mundo divide-se entre as gentes do campo e as gentes da cidade. Eu precisava deles e eles de mim. Encontramo-nos nas igrejas ou nos mercados, terminou por dizer. Eu pensei para comigo (...) e *nos museus também*. A figura 25 assume o artista como parte da obra. O corpo é representado antropomorficamente na obra de arte, como símbolo da metamorfose do artista com a matéria, com as ideias e a partilha criativa com a comunidade de oleiras entre as quais habita. Quem é agora o artista, quem são as artesãs, o que é artesanato ou obra de arte. A metamorfose acontece em todas as direções.



Figura 25. Mário Rainha Campos, Fotografia do artista com um módulo da obra "Mulher em Suspenso", cerâmica e engobes, CAO centro de artes e ofícios de Trás os Montes, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, arquivo do artista, 2016.

### **Capítulo 3 – Metamorfose - não artista/artista**

#### **3.1. – Arte e possessão**

O meu regresso a Portugal foi emocionalmente doloroso para mim. Havia deixado para trás um lugar que me estava a mudar, um lugar que me causou reflexões e questionamentos sem precedentes. Pela primeira vez aos

vinte e seis anos, a Europa deixava de ser o centro do mundo. Já havia viajado por Marrocos e Egipto, vivido durante três anos em Barcelona e visitado alguns países europeus. Era contudo a primeira vez que sentia o meu pensamento amadurecer na realidade. Tabei de comprar alguns livros, uns recomendados pela escultora, outros por um amigo que conhecera na Cidade da Praia em Cabo Verde, que me falou de Léopold Senghor, Frantz Fanon, Cheik Anta Diop, Angela Davis e Joseph Ki-Zerbo. De repente as minhas visitas ao Museu Picasso e à Fundação Miró em Barcelona, ao Louvre e ao museu Branly em Paris, ao Museu de Arqueologia do Cairo, revestiam-se de novos significados.

Tinha trazido comigo uma das esculturas da oleira, que coloquei *religiosamente* junto da secretária onde editei as gravações que trouxera. Esta parecia observar tudo o que acontecia. Sob o seu misterioso olhar, eu assisti repetidamente às imagens tentando entender tudo o que era dito, percebi que os filmes tinham de representar aquelas comunidades como elas eram, com as suas ideias, o seu olhar, e não apenas como eu as via. Aquela escultura viajou comigo para cumprir uma função, lembrei-me do sistema de relações e funcionalidade proposto pelo cesteiro, olhei para a escultura e sorri.

Percebi que a arte e as suas instituições são sobretudo uma criação europeia, uma forma de controlar e exercer poder sobre outras culturas, retirando-lhes o valor intrínseco à sua função metafísica inicial, transformando-as em meros objetos de valor estritamente estético, ocupando um lugar de curiosidade no mobiliário do mundo como refere Tim Ingold quando cita Heidegger, no seu artigo, *Trazendo as coisas de volta à vida*:

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários *aconteceres* se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós



participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que *mundifica*. Há decerto um precedente dessa visão da coisa como uma reunião no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um "parlamento de fios"

(Ingold, 2007, p.5)

### *Arte Bruta*

O cesteiro de certa forma tem razão quando coloca que as qualidades de uns, servem as necessidades de outros. Partindo do enunciado de Ingold e de Heidegger, seria um erro deixar alguém de fora da reunião, seria como falar sobre alguém e decidir por ele, sem a presença e opinião da pessoa em causa, apenas porque consideramos que conhecemos o suficiente sobre essa pessoa para o podermos fazer, o que é absurdo. A arte e os seus museus, continuam a manter esse comportamento unilateral e centrista perante todas as formas de arte e artistas, que não sejam por eles considerados no código ocidental das artes anexas à alta cultura. Com todas estas questões dentro da cabeça, senti-me incapaz de editar os filmes que tinha em mãos. Decidi viajar para Barcelona, a convite de um amigo, onde tive a oportunidade de visitar uma exposição que acabou por se revelar fundamental para a mudança que ocorria na estruturação do meu pensamento. A exposição apresentava uma série de pinturas classificadas como *Art Brut*, num moderno espaço de arte contemporânea no centro da cidade. Quando saí, sentei-me na esplanada de um café, completamente arrebatado pelo que tinha lido e observado. Foi através de um impulso, suportado por uma tremenda epifânia que resultou o texto transcrito aqui na íntegra, sem correções:

“A arte bruta surge do diálogo entre etnógrafos, antropólogos, artistas, escritores e filósofos, na tentativa de ampliar as possibilidades criativas, não se limitando em procurar inspiração ou exotismo nas viagens em busca do mito selvagem, apenas fora da Europa, mas também dentro da Europa, o selvagem europeu. As obras são essencialmente elaboradas por não artistas, por pessoas sem treino ou formação artística, por loucos, presidiários e pessoas sem qualquer ligação ao mundo das artes. Este Interesse criou uma alternativa ao modelo modernista, sustentado pelo domínio colonial. A *arte brut* é um género de vanguarda das vanguardas. A procura por originalidade, por arte sem qualquer precedente, pela sacralização de uma coisa intocada, bruta, sem presença no mundo da arte, livre da reprodução de modelos para alcançar a fruição de uma emoção estética total. Os artistas encontrados pelos impulsionadores da *arte brut*, são aquilo a que chamamos na arte contemporânea actual de marginais ou outsiders. Esses artistas à margem, surgem e atuam sobretudo fora dos ditos grandes centros da arte mundial. Esses novos locais de criação artística marginal ou outsider, acontecem nos países considerados subdesenvolvidos pelo ocidente. Deste modo, posso propor, o aparecimento de uma arte pós contemporânea que tem o seu epicentro nestes novos lugares, e será marcada pela ascensão da arte e dos artistas não ocidentais, até ao topo da cadeia comercial do mundo dos colecionadores de arte. Nova Iorque já não é o centro do mundo da arte. Esta é agora multi-transcultural no sentido de que não obedece a fronteiras ou categorizações de género ou identidade, ela afirma-se por ser representada e representativa, aberta e plural. O site specific, a performance, a instalação, a living art, a arte sem media, a arte digital e a programação computadorizada, são propostas assentes no discurso, na linguagem, no impacto social e político, nas linguagens próprias de minorias e de intimidade, substituindo os ultrapassados e inalteráveis modelos institucionalizados, conservadores e tradicionalistas, anexos aos poderes financeiros e mecanismos para controlo das massas. A arte pós contemporânea tem de se prestar à rapidez, à objetividade, a pluridimensionalidade dos espaços sociais de comunicação, uma vez que é

atualmente possível utilizar o mundo inteiro para um site específico, um live art, exposto ou apresentado online em tempo real para todos e em qualquer lugar. Não consigo afirmar que a arte pós contemporânea chegará a todos os lugares do mundo, e a todas as pessoas da mesma forma, mas posso antecipar que podem surgir arte e artistas em qualquer lugar do mundo, chegando sem qualquer problema ao mundo inteiro. Se por um lado a arte é completamente global, por outro esse mesmo fenômeno provoca o surgimento de cada vez mais pequenas comunidades muito organizadas e informadas, que utilizam a arte como meio de educação, de comunicação e forma de vida. São exemplos as comunidades de artistas multidisciplinares e DIY (do it yourself), artistas agricultores que associam a alta tecnologia à natureza, artistas ecológicos, artistas que propõem modelos de habitação, consumo, educação, comunicação e organizações sociais alternativas com sucesso. No entanto, continuam a existir massivos movimentos migratórios de pessoas que não têm acesso ao desenvolvimento. Torna-se necessário a expansão destes modelos alternativos, baseados no acesso ao binómio arte-tecnologia, para o auto desenvolvimento de pequenas comunidades existentes em todos os territórios do globo. Assim, proponho que sejamos nós, os que acreditamos na arte-tecnologia como caminho para o desenvolvimento, a dar esse impulso, assumindo a responsabilidade de criar condições, para o acesso do maior número possível de pessoas, ao modelo de arte pós contemporânea que apresento. A próxima figura, número 26, apresenta uma mulher em plena metamorfose. Entre duas esculturas, a mulher transforma-se na obra de arte e assume a função de libertadora. Liberta a obra e liberta-se a si, assumindo-se como artista e escultora, numa metamorfose que evidencia o potencial existente na partilha de experiências de vida.”

#### *A metamorfose completa-se*

Regressei a casa, ainda sem saber, que em breve, esta deixaria de o ser durante doze anos. Entrei no meu estúdio e olhei para a escultura da

oleira, que me falava com os seus misteriosos olhos de barro, quero regressar a *casa*, já cumpri a minha função. Arrumei a bagagem e fui para o aeroporto. Durante o voo, li a versão online da palestra de Hans Belting, proferida durante a conferência “L’Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive” entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2006, organizado pelo Musei Vaticani no contexto das festividades dos 500 anos dos museus do Vaticano “Quinto Centenario dei Musei Vaticani. 1506-2006”. Destaco o trecho que transcrevo, uma vez que influenciou os eventos que decorreram durante os doze anos seguintes:

(...) para além do ocidente, o termo “Arte Contemporânea” possui um significado muito diferente que lentamente está se infiltrando no mundo da arte ocidental. Lá, é considerado uma libertação do património modernista e é identificado com as correntes locais de arte de origem recente. Desta forma, oferece uma rebelião contra tanto a história da arte, com o seu significado ocidentalizado, quanto contra tradições étnicas, que parecem prisões para a cultura local em um mundo global. Existem razões por trás desta resistência dupla que merecem nossa atenção (...) A questão é se, e até que ponto, a Arte Contemporânea pode representar a cultura local, mesmo com objetivos culturais, ou se a arte está simplesmente explicando sua própria existência.

(Belting, 2006, p.7)



Figura 26. Pedro da Conceição, Fotografia das esculturas “Nhô ku Nhá” da autoria do artista, na Biblioteca Nacional de Cabo Verde, com a escultora Jacira da Conceição, coleção de arte da República de Cabo Verde, Cidade da Praia, 2016.

### **3.2. – O cinema a invisibilidade e a visibilidade**

Quando cheguei a Cabo Verde, a primeira coisa que fiz foi devolver a escultura à oficina da oleira. Assim que a coloquei de volta ao nicho aberto por entre as pedras na parede, os seus olhos mudaram de cor. Fiquei surpreendido. Parecia magia. Preferi acreditar que era apenas humidade a evaporar da escultura, o que provoca uma alteração na cor do barro. Reparei que existia uma nova escultura, que se assemelhava bastante à minha própria figura. Tinha uma câmara de filmar nas mãos. Não fiquei surpreso, já tinha entendido, pelo menos em parte, a emoção estética que motivava a oleira. Percorri o caminho que conduz até a casa do cesteiro. Não estava ninguém. Era meio da tarde, o sol estava muito forte, quase não havia sombras, sentei-me e esperei. Antes de viajar tinha impresso a palestra de Hans Belting em papel, dobrado as folhas e incluído como anexo

no meu caderno de campo. A visão de Belting incorporava agora o meu próprio espaço de reflexão. Abri o caderno e comecei a ler os apontamentos que transcrevi:

Parece que a história da arte, para os artistas ocidentais, tem sido percebida como um fardo semelhante ao que a tradição étnica foi para os artistas não ocidentais. Tampouco estou dizendo que a história apenas existe no ocidente e a tradição apenas em outras partes do mundo. Todavia os dois rótulos desempenharam um papel considerável na construção de uma consciência específica. Nos dois casos, surgiu uma nova situação. Por isto faz sentido que a Arte Contemporânea, em muitos casos seja compreendida como um sinônimo de arte global. Globalismo, de fato, é quase uma antítese ao universalismo pelo fato de descentralizar uma visão de mundo unificada e unidirecional e permitir "múltiplas modernidades", para citar o tema da edição de Daedalus dedicada ao tópico em 2000. Isto também significa que nas artes, a noção de "moderno" se torna uma definição histórica e que perde correspondentemente a autoridade de um modelo universal. Pode inclusive parecer um passado ligado ao ocidente, como outras culturas vêem seus próprios passados locais.

Decidi que deveria contribuir para a criação de um espaço que conseguisse ligar este lugar à modernidade, sem lhe retirar nenhuma das suas características, nem nada acrescentar, apenas proporcionar um espaço e condições para desenvolver trabalho. Sobretudo agora que novas oleiras iniciavam as suas produções. Existia a hipótese de reconstruir uma antiga cooperativa, transformando-a naquilo que seria um espaço de trabalho, para que as artes tradicionais daquele lugar se pudessem desenvolver, criando auto emprego e novos rendimentos provenientes dos próprios saberes locais. Pensei também que não deveria existir qualquer introdução de formas, meios ou tecnologias exteriores. A acontecer, essa iniciativa deveria partir da decisão dos artistas locais.

O cesteiro entretanto chegou. Fechei o caderno de campo onde apontei estas ideias. Cumprimentámo-nos. Ele entusiasmado, mostrou-me uma série de novos balaios que estava a tecer. Perguntou-me se tinha

*tecido* o meu filme. Respondi-lhe que apenas em parte, uma vez que me tinha apercebido que o filme não poderia ser meu, deveria sobretudo pertencer ao olhar das pessoas a quem filmava. Ele sentou-se e permaneceu calado durante um bom espaço de tempo, depois disse. O filme é como um balaio ou qualquer outra coisa, tem que cumprir a sua função. Um balaio por exemplo é meu enquanto eu o preparo, mas quando começo um novo, sei à partida que será para alguém e que vai ajudar essa pessoa a desempenhar tarefas que sem ele seriam muito difíceis de realizar. Assim será também com o filme. Ao iniciar a preparação do material para um novo filme, ele é sobretudo teu, mas quando chegas ao fim e sabes ter terminado, esse filme passa a ser de todas as pessoas que a ele assistem. Percebes. Ele será sempre em potência das pessoas e não teu, tu és apenas o meio, o processo para que essa coisa a que chamas filme possa acontecer, e assim cumprir a sua função que é comunicar a essência de coisas e pessoas que de outra forma permaneceriam invisíveis. A função dessa máquina que carregas contigo é tornar visível o invisível. Agora era eu que me remetia ao silêncio. O cesteiro via as coisas com o pragmatismo de quem sabe fazer, ou seja, ele conhece todo o processo de criação de uma obra, seja ela considerada de arte ou não. É necessário entender a matéria, estudá-la, treinar e errar para dominar os processos e alcançar uma coisa que funcione, que comunique, não interessa se serve ou tem utilidade prática, tem de comunicar e ligar mundos, ideias, estabelecer relações e despertar interesse, seja ele de que ordem for. Assim como as esculturas da oleira, também os balaios do cesteiro possuem um poder extra matéria, um poder místico ou transcendente que não é definível com palavras, apenas com emoções, aproxima-se quase da ideia de Rothko da fruição emocional da arte abstracta ou da função sociológica da arte contemporânea, estes objetos são portadores de ideias mundi contidas na sua matéria invisível. Também eles servem para tornar visível o invisível. O cesteiro a sorrir, olhou para mim com olhos brilhantes de criança feliz e disse, não te esqueças que nós, os seres humanos, somos essencialmente e só natureza, por isso tudo é sempre mais simples do que parece. As pessoas têm a tendência de se comparar com divindades e outros seres que só existem nos livros, eu que

não sei ler nunca os vi, para mim são essencialmente criações humanas. Talvez fosse melhor compararmo-nos por exemplo com os raios de luz do sol, que são simplesmente natureza e nada mais do que isso. Imediatamente me lembrei do Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro e pensei, este cesteiro é também um pastor. Ao chegar a casa nesse dia, transcrevi para o meu caderno de campo o seguinte trecho.

XXVII - Só a Natureza é Divina

Só a natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente

É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens

Que dá personalidade às cousas,

E impõe nome às cousas.

Mas as cousas não têm nome nem personalidade:

Existem, e o céu é grande a terra larga,

E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto sei.

Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.

(Caeiro, 1934, p.12)





Figura 27. Pedro da Conceição, Fotografia do CAO centro de artes e Ofícios de Trás di Munti, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, o artista foi um dos fundadores, arquivo do artista, 2009.

### **3.3. – O artista é sobretudo um viajante**

No decorrer dos anos que se passaram, desde este final de tarde em casa do cesteiro, muita coisa mudou, permanecendo igual. O espaço para as oficinas dos artistas locais tornou-se realidade. Existe hoje, no lugar de Trás di Munti, um espaço dedicado aos saberes locais, o CAO centro de artes e ofícios, representado na figura número 27, da página anterior. O cesteiro continua a viver no mesmo lugar, a oleira continua a modelar figuras em cerâmica, apenas eu regressei a *casa* e ao estúdio que havia deixado fechado durante todo este período. Embora tudo pareça ter permanecido igual, muita coisa se modificou, os meus filmes transformaram-se em esculturas, a cerâmica tomou um lugar central na minha vida.

Tornei-me *artista*, ou melhor alguém que utiliza os processos e práticas artísticas, para melhor entender as relações existentes entre as culturas e as diferentes visões sobre o mesmo mundo. Viajei muito, durante quatorze meses percorri o continente Sul Americano em Bicicleta, como

representado na figura 28, na companhia da escultora e ceramista Cabo Verdiana, Jacira da conceição, atravessando sete países e percorrendo milhares de quilómetros (15 mil aproximadamente) em duas velhas bicicletas *Monark* Brasileiras. Apenas pela necessidade de contacto, dessa necessidade que nos leva a querer estar perto, de sentir, de experimentar, de observar, de sofrer para perceber o que é verdadeiramente essencial, capturar o espírito dos lugares e das coisas, ou seja aprender. Embora reconheça que não é um exercício fácil, é surpreendentemente simples. Apenas precisamos de ir. Tudo o que precisamos iremos encontrar. Esse é o propósito da viagem, nada levar. Apenas quem somos. O resto é precisamente o que queremos perceber, aquilo que ainda não somos e tudo aquilo que não queremos ser. Viajar é despontar e renascer e também uma oportunidade de regressar. O regresso remete para um novo princípio, um recomeçar. Para mim não há arte sem viagem, ninguém será artista sem viajar, seja a viagem de que tipo for. O artista é sobretudo um viajante e a viagem é uma prática artística.



Figura 28. Pedro da Conceição, Fotografia da bicicleta do artista enquanto viajante, localização desconhecida, Brasil, arquivo do artista, 2010.

## Capítulo 4 - Conversas entre a Sombra e a Luz

### 4.1. - O corpo e o pote



Figura 29. Pedro da Conceição, Fotografia de uma escultura em cerâmica, 170 x 50 cm, em co-autoria com a escultora Jacira da Conceição, 2020.

A olaria tradicional, talvez seja a mais antiga forma de pensar e executar uma prática artística em Cabo Verde. A forma de um pote e a sua relação com o corpo humano. Um pote tem pé, tem barriga, tem ombros, pescoço e boca. Partindo dessa ideia, assumimos a antropomorfia da cerâmica como REPRESENTAÇÃO, imagem da figura do Cabo Verdiano e da Cabo Verdiana. A figura 28 exhibe uma escultura representando essa imagem, representação figurativa do corpo humano, como forma simbólica da mulher, neste caso da mulher Cabo Verdiana que carrega sobre si o peso da água que encerra o enigma da vida.

A ilha e o mar. Existe o azul do mar do céu e o horizonte que os une. Todos os Cabo Verdianos são azuis por dentro. A pele é da mesma cor que a terra.

Só através do pensamento poético conseguiremos alcançar o essencial das coisas. Entendemos que o interior é a parte mais bela de qualquer coisa. Seja uma peça de cerâmica, um corpo humano ou uma ideia. Como representado na escultura da figura 30.



Figura 30. Pedro da Conceição, fotografia da escultura "o meu interior", cerâmica e engobes 120 x 52 cm, Pedro da Conceição e Jacira da Conceição, coleção privada, 2021.





Figura 31. Pedro da Conceição, desenho sobre papel vegetal com óxido de ferro e manganês, 35x30cm, coleção do artista, 2022



Figura 32. Pedro da Conceição, fotografia de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 15 x 15 cm, 2020.

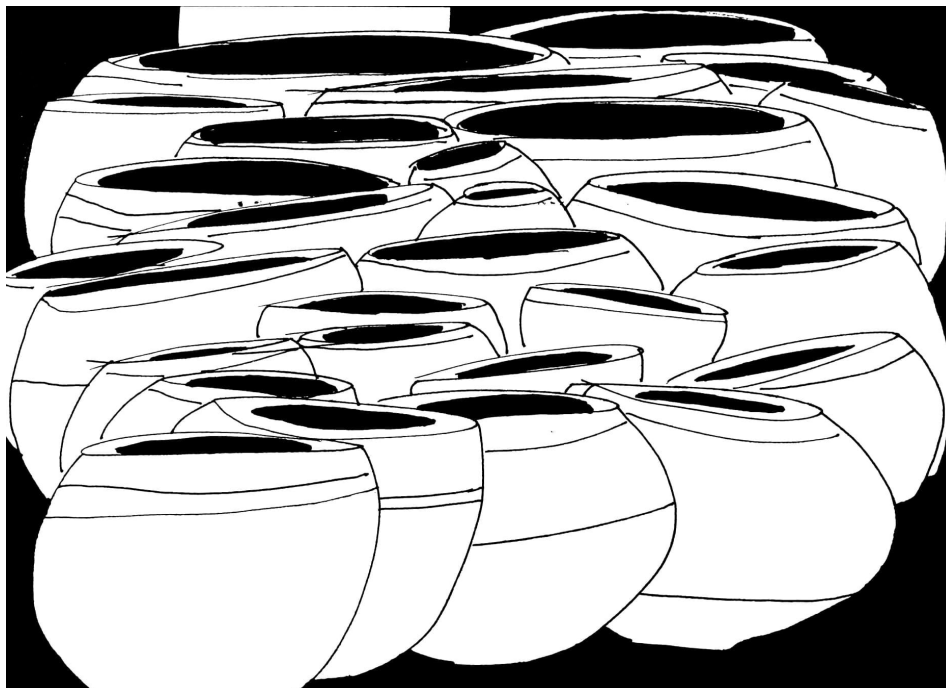


Figura 33. Pedro da Conceição, fotografia editada na app, *Photo editor* de um desenho original do artista, marcador sobre papel, caderno de artista, original 20 x 15 cm, 2020.

#### **4.2. A fotografia o cinema e a escultura**

Todo o meu trabalho resulta da observação e do contato com a matéria. O cinema transforma o comum em cénico, amplia a visão do real, atribui uma escala diferente do habitual, consagra o normal ao extraordinário. As figuras 31, 32 e 33 das páginas anteriores, são um exemplo de como utilizo a observação na minha prática artística.

O olhar através de uma máquina fotográfica é entender o enquadramento, é perceber não apenas a possibilidade do instantâneo, mas, também a capacidade da composição e da encenação de tudo. Através da fotografia e da infinitude narrativa da imagem fixa, ultrapassamos os limites do óbvio, do real, do olhar de cada um, para alcançar o subjetivo, o não real, o criado, o imaginado e poético sentido da vida humana, que possui a capacidade do abstrato e da ficção, quer dizer, a criatividade.

O cinema possibilita à minha experiência de artista, a recriação constante dela própria. Quando um artista que procura recriar aquilo que vê, se encontra com uma artista preocupada em reconstruir as formas do seu espaço de representatividade, acontece, o ensaio visual, associado à escultura transcende os limites das possibilidades de cada disciplina para além do habitual, obrigando à expansão da linguagem de ambos artistas.

A escultura atribui formas ao imaterial, procurando tecer redes de interesse que possam complementar a falta de informação simbólica de uma cultura. No caso da metamorfose da olaria tradicional em escultura contemporânea, para além da matéria, o cinema e o ensaio fotográfico, facilitam a prática artística oferecendo referências visuais para além de um corpo cerâmico. A investigação pelo olhar e reordenação do natural, permite à escultora entender melhor a subjectividade da cultura que representa, deixa de estar restrita ao silêncio da obra, para se expandir na visualidade sonora das imagens projectadas numa qualquer superfície, real ou imaginária.



Figura 34. Pedro da Conceição, fotografia da exposição colectiva: O estado do mundo: museu do atlântico sul, cerâmica e engobes, dimensões variáveis, escultora Jacira da Conceição (co-autoria Pedro da Conceição), pavilhão branco, Lisboa, 2022.

“O sagrado pode se manifestar a partir de qualquer coisa, uma pedra, árvore, astros, ou até em uma pessoa, é algo diferente, como se ficasse fora da nossa realidade revelando algo que tira a condição do objeto transformando-o em outra coisa e ao mesmo tempo continuando a ser ele mesmo, para o religioso a manifestação do sagrado encontra-se no centro do mundo, como uma orientação de um ponto: “Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efectuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”.

(Eliade, 1992, p.17)

### *As guardiãs do (centro) umbigo do mundo*

Conceber uma escultura ou um conjunto escultórico, representado na figura 34 da página anterior, é sempre um desafio. Muito delicadamente quando se trata de cerâmica. Esta, tem tudo a ver com o tempo cronológico e com o tempo que tarda a criação, cumprindo operações e técnicas, até à conclusão final, decidida entre obra e autores.

Pensar no nascimento da cerâmica e da sua íntima relação com o gesto, o signo e o tempo. Reconhecer no barro um suporte ancestral para a escrita, veículo transitório entre o som, o fonema, sílaba, palavra e a frase. Pensar na matemática, no cálculo como primeira forma de escrita, na invenção do algarismo. Pensemos na necessidade de transformar sons em sinais. O vento leva as palavras, o mesmo vento, ou talvez outro, também as traz. São compostas por som, as palavras ditas, as escritas são de barro. O ar é o canal por onde se deslocam as palavras, o barro é a matéria que dá corpo ao gesto.

A nossa relação com a cerâmica acontece maioritariamente a dois. Sozinhos muitas vezes. Uma aprendizagem que coincide com a descoberta de nós mesmos, enquanto homem e mulher, dois artistas e uma vida em comum,



aprendendo em conjunto. O barro é unidade, é criação e partilha, é ancestralidade. Desde sempre convida ao contacto com a matéria, que é terra, água, ar e fogo, contendo em si todas as possibilidades formais ou informais, numa disponibilidade criativa ilimitada.

*Tchom Bom* é o nome de um lugar, uma vila no concelho do Tarrafal, na Ilha de Santiago em Cabo Verde. Foi em Tchom Bom que nasceu Jacira da Conceição. *Tchom Bom* é um lugar onde o chão é bom, fértil, onde existem campos agrícolas, onde o ex-campo de concentração se tornou símbolo de lutas e resistência, de independência e liberdade, de vida e da possibilidade de questionar, de aprender e criar. Esse mesmo Chão, de onde provém a terra que é barro, modelada pelas mãos dos artistas, se faz obra e se torna sentinela entre mundos, entre o chão que se deixa no pretérito e o chão do qual se faz nascer o futuro. A obra escultórica constitui essa presença comum, funcionando como um eixo, um centro do mundo, de um constante recriar do próprio ser humano. A figura antropomórfica, de braços abertos, carregando sobre a cabeça todos os sonhos, aspirações, emoções e esperanças de um afro futurismo, que é o próprio sentido da vida, representando a capacidade humana de encontrar o caminho da sabedoria, da paz e do amor, mesmo quando longe da proteção de África, da terra mãe, do seu centro. *Tchom bom* contém em si uma abordagem auto etnográfica, onde as suas formas incluem arte africana e objetos vernáculos, desde uma perspectiva feminista. É um conjunto escultórico preocupado com a marginalização das mulheres negras, reenquadrando as suas experiências e subjetividade como centrais para a sociedade.

A escultura como prática artística de um trabalho criado na subjetividade feminina negra, com maior interesse nas complexas interações entre várias vertentes da história africana e universal. Atribuir visibilidade ao africano e da africana, dar-lhe o seu lugar de fala, o seu espaço de acção, a sua casa. Tchom bom é uma mulher, mas também uma casa. Uma casa nossa, que transcende *raça* e género, para dar voz, como um lugar de ancestralidade e conexão à terra que viu nascer. O chão bom de África, ou seja *Tchom Bom* como metáfora, como poema, como ilha,

como guardião do acesso livre à individualidade do africano e da africana, na sua relação metafísica com o mundo.

O conjunto *Guardiãs do (centro) umbigo do mundo*, é composto por quatro esculturas, organizadas em torno de uma peça central. São imagens dos elementos primordiais do mundo antigo ou clássico, como propõe Isidoro de Sevilha no *responsione mundi et de astrorum ordinatione*<sup>6</sup>. O conjunto possui propriedades mágico-simbólicas, representando quatro silhuetas antropomórficas femininas e um pote sagrado. Cada guardiã, ocupa-se de uma função sacerdotal, ao portar oferendas simbólicas para o umbigo (centro) do mundo, a terra, o ar, o fogo e a água, como representado pela figura 35, da página seguinte, mantêm purificada a energia vital da universidade e do universo que se encontra concentrada nesse umbigo (centro). Torna-se necessário preparar esse espaço por onde descende o conhecimento, a matéria subjectiva que transforma o etéreo em saber, em vida, em experiência *anima mundi*<sup>7</sup>. A finitude da vida humana, exerce sobre o ser uma necessidade de transcendência, de expansão, possível através do simbólico, do artístico, da elevação do espírito. O estudo, a aquisição de conhecimento, o aumento da consciência para uma dimensão universal, são atributos da universidade e da arquitectura que a materializa. Quatro figuras femininas protegem e consagram o umbigo do mundo, em forma de pote, é a entrada para o divino, para o espírito santo, ou como na Grécia antiga, no oráculo de Delfos o ponto equidistante de todas as coisas deste mundo. Em Cabo Verde, quando nasce uma criança, enterra-se o seu umbigo perto do lugar onde nasceu, para que nunca perca o seu centro, a sua referência no mundo.

---

<sup>6</sup> *De responsione mundi et astrorum ordinatione* — Augsburg, 1472 —, obra baseada nos escritos de Santo Isidoro, bispo de Sevilha durante o século VII d.C., e representa símbolos da alquimia, pela qual vários materiais foram desenvolvidos empiricamente, nomeadamente o ar o fogo a água e a terra.

<sup>7</sup> É um conceito cosmológico de uma alma compartilhada ou força regente do universo pela qual o pensamento divino pode se manifestar em leis que afetam a matéria, ou ainda, a hipótese de uma força imaterial, inseparável da matéria, mas que a provê de forma e movimento.



Figura 35. Pedro da Conceição, fotografia da exposição colectiva: O estado do mundo: museu do atlântico sul, cerâmica e engobes, escultura Água, 160x50cm, escultora Jacira da Conceição (co-autoria Pedro da Conceição), pavilhão branco, Lisboa, 2022.

## Conclusões

O meu projecto procurou sobretudo realizar uma revisitação sobre um percurso artístico, as suas diferentes práticas e a relação que o artista mantém com a viagem, a olaria tradicional de diáspora africana, especificamente a Cabo Verdiana e a colaboração criativa e de experiência de vida com a escultora Jacira da Conceição. Ao longo do período de tempo em que frequentei o mestrado em práticas artísticas em artes visuais, foram várias as criações e colaborações artísticas em que estive envolvido. Durante todas elas, a relação entre a escultura e a imagem, associada às práticas do cinema como forma poética, estiveram no centro da minha atividade. As ideias de arte periférica e centralidade constituem um eixo fundamental para o entendimento do exercício e prática artística desde o meu ponto de vista. Colaborando ao longo dos anos com comunidades de oleiras alheias ao mundo da arte contemporânea, fui reconhecendo diversas dificuldades de acesso ao mundo da arte, devido maioritariamente à herança colonial, às questões raciais e à desigualdade de género. O meu trabalho foi adquirindo uma orientação, não digo feminista (sobretudo de mulheres negras) na sua totalidade, mas com uma enorme aproximação às preocupações desse movimento, devido à minha colaboração com a escultora Cabo verdiana Jacira da Conceição, que traça um percurso dedicado à centralização da mulher artista negra na contemporaneidade da história da arte. A minha prática ao longo dos últimos quinze anos incidiu sobre as questões da luminosidade e da sua ausência, formando metáforas para o que se aceita como visível e o que se oculta como invisível. Ao viajar e utilizar a viagem como prática artística, onde os resultados artísticos acontecem mais com o próprio artista do que um processo criativo ou objecto acabado, obra de arte final, apresentada em contexto de exposição, percebi que o meu trabalho se define no contato social que mantenho com as comunidades onde me fui inserindo, ou melhor onde me acolheram. Desenvolvi uma prática artística focada na criação de condições para o desenvolvimento integrado dos aspectos humanos, a arte como ferramenta de estudo antropológico. O cinema tem permitido a minha comunicação com

o mundo, através daquilo a que Gene Youngblood chamou de cinema expandido. Não mais o cinema ou a máquina de filmar são instrumentos de entretenimento ou criação artística, mas são também uma forma de vida e de participação no mundo. Sou artista porque filmo, porque carrego uma câmara de filmar e a coloco num ponto de vista determinado por onde estou e com quem me relaciono num determinado momento do tempo e espaço da minha experiência. A viagem e a minha experiência existencial levou-me para lugares com pouca visibilidade, espaços que permanecem ocultos da *luz do dia*, dos centrismos ocidentais, foi nesses lugares de pouca luz que a minha prática como artista se tornou útil, permitindo através da comunicação visual transportar a experiência do outro, antes alheado do centro das discussões e participação no mundo contemporâneo, aproximar-se pela sua própria voz desses espaços centralizadores da experiência humana. A de(s)colonização é urgente.

## Bibliografia

Eliade, M. (1992). O Sagrado e o Profano, Livros do Brasil, Lisboa, p.17.

Figueira, T. (2005). *Solitário*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Cabo Verde.

Glissant, E. (2011). *A Poética da Relação*, Edições Sextante.

Ingold, Tim. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos.

Lopes Filho, J. (2019). *Cerâmicas de Cabo Verde*. Seda Publicações.

Maman, J. A. (2007). Ao encontro de Heidegger: a noção de ser-no-mundo. *Revista Da Faculdade de Direito, Universidade De São Paulo*, 102, 611-615.

Michaux, H. (1999). *Ideogramas na China*. Edições Cotovia, Ida. Lisboa.

Minturn, K. (2004). Dubuffet, Lévi-Strauss, and the idea of art Brut, *Anthropology and Aesthetics*, No. 46, Polemical Objects.

Palestra de Hans Belting proferida durante a conferência "L'Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive" entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2006, organizado pelo Musei Vaticani no contexto das festividades dos 500 anos dos museus do Vaticano "Quinto Centenario dei Musei Vaticani. 1506-2006".

Perry, Gill. (1998). Primitivismo, cubismo e abstração no século XX, p. 56.

Pollard, J. (2004). The art of decay and the transformation of substance. In: Renfrew, C.; Gosden, C.; Demarrais, E. (Ed.). *Substance, memory, display*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004. p. 47-62.

Stoller, P. (1992). *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Paperback.

Torres García, J. (1984). *La Escuela del Sur*. In: *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza Editorial.

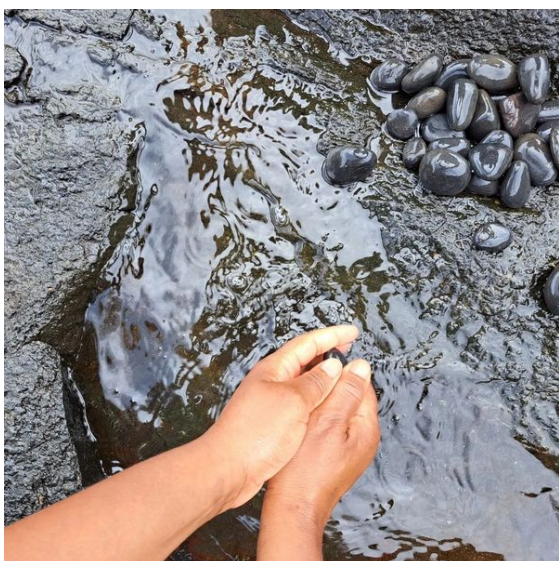


## Anexos

ENSAIO-FOTOGRAFICO nº1

Lavar as pedras do caminho

Evocação ao poeta Carlos Drummond de Andrade







Figuras 36, 37, 38, 39, 40, 41 e 42. Pedro da Conceição, fotografias sobre as mãos de Jacira da Conceição, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

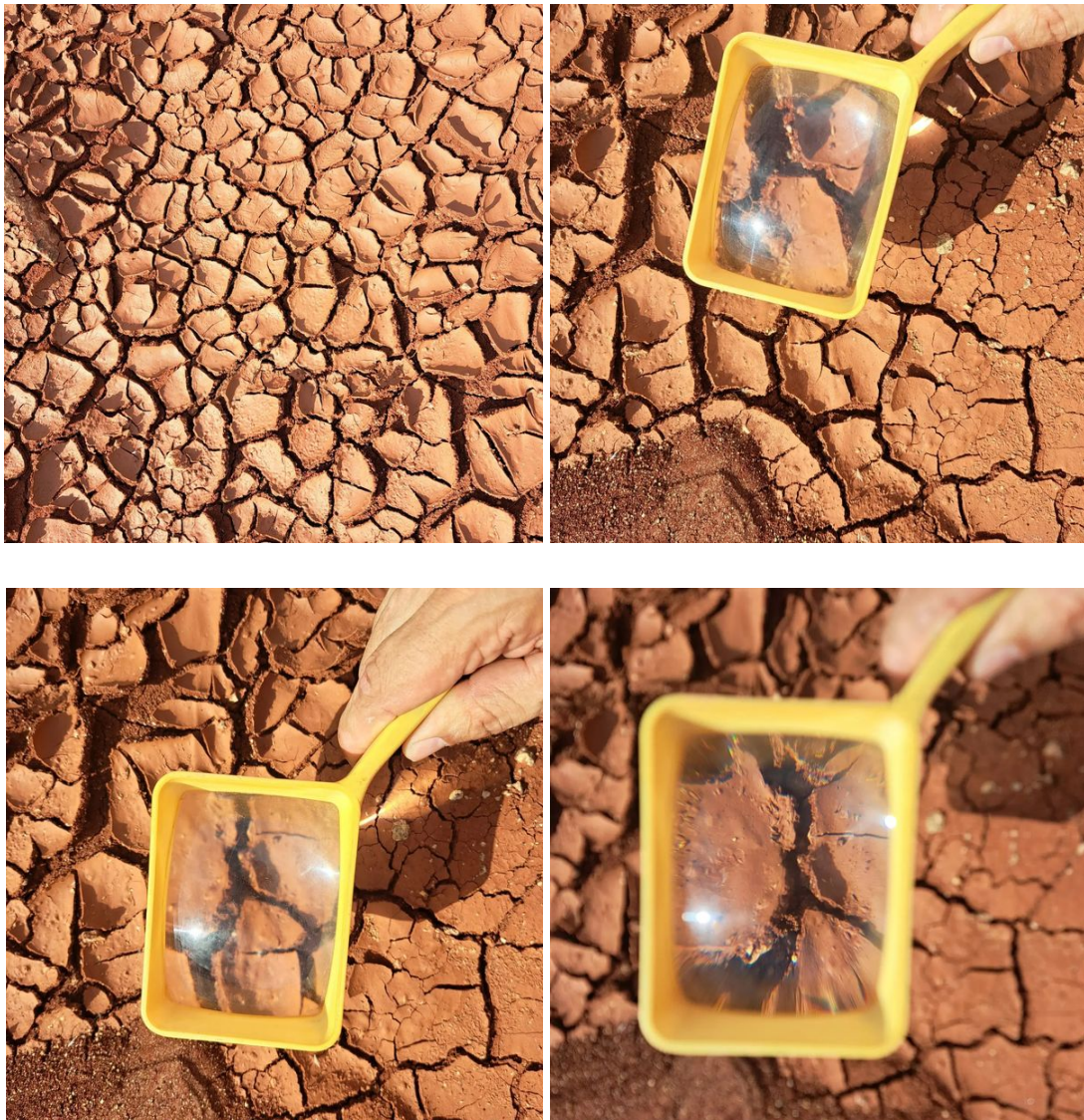


## ENSAIO-FOTOGRAFÍCO nº2

Close-up sobre óxido de ferro ("massa pé" em crioulo de Santiago )

Como disse Minor White, "ao procurar coisas para fotografar [...] o fotógrafo projecta-se naquilo que vê, sendo levado a identificar-se com tudo para melhor sentir e conhecer"

(Sontag, 1973, p.25)





Figuras 43, 44, 45, 46 e 47. Pedro da Conceição, fotografias sobre Óxido de Ferro com lupa, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.



## ENSAIO-FOTOGRÁFICO nº3

### Passagem para o ventre do mundo

(...) Cobri meu corpo de barro e fui.

Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.

O tempo perdeu o sentido de tempo (...)

Evocação à artista Celeida Tostes (1929 -1995)







Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53 e 54. Pedro da Conceição, fotografias sobre as mãos de Jacira da Conceição modelando barro diretamente do barreiro, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

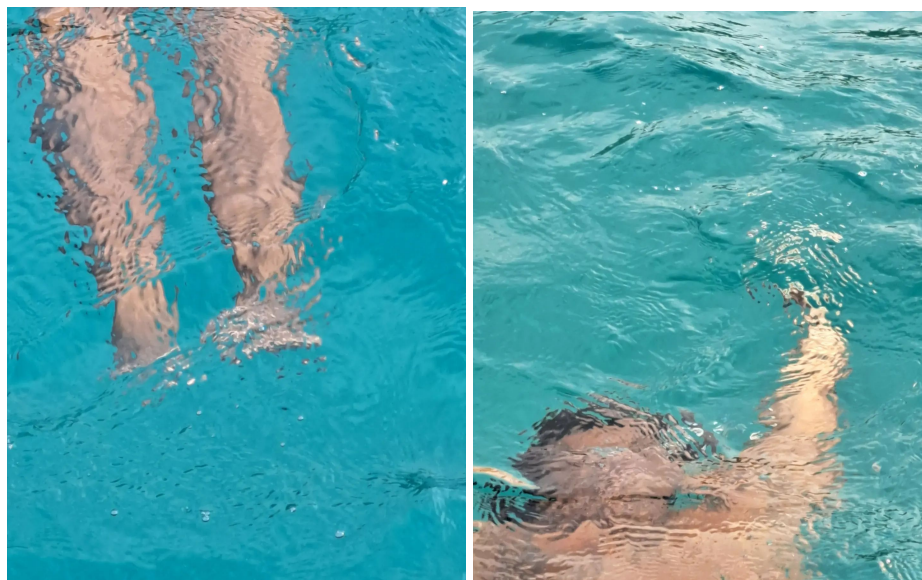


ENSAIO-FOTOGRAFICO nº4

Tudo começou com o mar

(...) Mar, metade da minha alma é feita de maresia (...)

Evocação à poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004)



Figuras 55, 56, 57 e 58. Pedro da Conceição, fotografias sobre o corpo submerso de Jacira da Conceição no mar do Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 2022.

