



**UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA
ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL**

A revitalização da olaria em Trás di Munti e os seus significados locais

Loiça pintada não é património?

Tânia Isabel Guimarães Madureira

2012



**UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA
ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL**

A revitalização da olaria em Trás di Munti e os seus significados locais

Loiça pintada não é património?

Dissertação apresentada à Universidade de Coimbra para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social e Cultural do Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Porto (Universidade de Coimbra) e do Professor Doutor João Vasconcelos (Universidade de Lisboa).

Tânia Isabel Guimarães Madureira

2012

Esta tese foi redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor pela promulgação do Decreto-lei 6.583/2008, de 29 de Setembro. As transcrições feitas em português, originárias de outra língua, foram feitas pela autora. As fotografias, salvo indicação em contrário, são da autora.

Agradecimentos

Ao orientador desta dissertação de mestrado, professor Nuno Porto, pelas leituras, críticas e especialmente por ter sugerido Trás di Munti como hipótese de trabalho. Sem isso, não teria aqui chegado.

Ao professor João Vasconcelos, que tive muito prazer em conhecer, agradeço-lhe a forma sempre interessada como acompanhou todo o processo de realização deste trabalho, as leituras muito atentas, as sugestões, o zelo e as motivações.

Ao professor de sempre, Fernando Florêncio, pelas discussões sérias e pelas menos sérias. É admirável a sua disponibilidade, a porta aberta para nos ouvir.

Ao Jean Yves-Durand, às professoras Sandra Xavier e Vera Alves as discussões interessantes e as sugestões de leitura.

Ao Programa de Bolsas de Rui Tavares e ao Programa de Bolsas UC - Santander Totta os apoios financeiros sem os quais uma parte deste trabalho teria ficado seriamente comprometida.

À Camara Municipal do Tarrafal, na pessoa do Presidente da Câmara João Domingos, o apoio fornecido durante a minha estadia no Tarrafal.

À Virgínia Fróis pela disponibilidade sempre demonstrada para falar comigo, mesmo quando o desacordo parecia existir. Ficaram as histórias muito interessantes.

À Denise Esteves e à Ana Rita Amaral pelas leituras atentas e revisões às versões finais deste trabalho.

À Denise, amiga de sempre, ao Tiago pelos risos sem compromisso, à Oriana por ser a força da natureza que é, à Inês por me aturar.

À minha família.

Ao Henrique, em especial, pelo carinho, pelo sorriso, pela segurança que me transmite e pelo apoio incondicional na feitura deste trabalho.

Foi para mim um grande prazer conhecer todas as pessoas que conheci em Trás di Munti de Cabo Verde. Agradeço em especial às oleiras que me receberam nas suas vidas. Guardo um profundo afeto e é com muitas saudades que lembro os tempos que lá vivi.

Resumo

Partindo de uma abordagem fundada na etnografia, este trabalho procura refletir sobre os propósitos e lógicas inerentes à implementação de um projeto de revitalização da olaria de Trás di Munti, Tarrafal, Cabo Verde. Ao mesmo tempo, o propósito é analisar as dinâmicas internas ao contexto onde esse projeto operou, procurando evidenciar as ambiguidades geradas entre as perspectivas externas do projeto e os sentidos locais, decorrentes das especificidades sociais e económicas da localidade. Nas ações do projeto para promover o desenvolvimento e valorizar o património e as tradições locais, tornaram-se patentes as agendas intelectuais e estéticas dos seus promotores, mas também os interesses e valores particulares dos habitantes locais. Pretende-se reconhecer a multiplicidade de discursos que podem estruturar e enquadrar diferentes significados, experiências e práticas ligadas aos conceitos de património, tradição ou cultura.

Palavras-chave: Cabo Verde, Olaria, Património, Tradição, Desenvolvimento.

Abstract

This work used an ethnography approach to reflect on the purpose and logic inherent in the implementation of a project to revitalize the pottery of Trás di Munti, Tarrafal, Cape Verde. Another purpose is to analyze the internal dynamics of the context in which this project operated, seeking to highlight the ambiguities generated between the external perspective of the project and the local meanings, resulting from specific social and economic aspects of the place. Over the course of the project to promote development and enhance the heritage and local traditions, it became patent the intellectual and aesthetic agendas of its promoters, but also the interests and values of local people. The aim is to recognize the multiplicity of discourses that can organize and frame different meanings, experiences and practices related to the concepts of heritage, tradition or culture.

Keywords: Cape Verde, Pottery, Heritage, Tradition, Development.

Índice

Introdução	1
Preâmbulos.....	4
Questões de método.....	8
Capítulo I – Viver em Trás di Munti.....	14
1.1. Trás di Munti de Cabo Verde	17
1.2. Subsistência local: o ciclo agrícola e outros recursos económicos	19
1.3. “ <i>N’krê bai</i> ”: a emigração como aspiração comum	22
Capítulo II - Olaria de Trás di Munti: entre o declínio e a revitalização.....	26
2.1. Da importância comercial ao declínio da olaria	27
2.2. “Modernização” da olaria em Cabo Verde: Entre a década de 1980 e o ano 2000	30
2.3. O “Projeto de revitalização” da olaria de Trás di Munti	32
2.4. O Projeto e a “animação cultural” como exercício de arte contemporânea	34
2.5. A prática artística na salvaguarda do património cultural.....	38
Capítulo III - Entre a tradição e a inovação, conflito de valores	42
3.1. Olaria “tradicional” de Trás di Munti	46
3.2. Olaria “moderna” de Trás di Munti	48
3.3. O espaço do CAO como arena do conflito e o critério da “qualidade”	51
3.4. Tradição e modernidade em de Cabo Verde: tendências globais do património	57
Capítulo IV - Revitalização da olaria de Trás di Munti: valores e significados locais.....	65
4.1. Património e o conceito <i>terra terra</i>	67
4.2. Gostos não se discutem?	69
4.3. Olaria de Trás di Munti e atuais avaliações monetárias	75
4.4. Oleiras de Trás di Munti: discurso patrimonial e agencialidade	78
4.5. Considerações finais	82
Referências Bibliográficas	84

Lista de Imagens

Capítulo I – Viver em Trás di Munti

1. Mapa da ilha de Santiago. A nordeste, a localidade de Trás di Munti
2. Panorama parcial de Trás di Munti
3. Domingas carrega lenha para casa
4. Mulheres tiram areia do mar
5. Animais de Mariazinha
6. Carregando palha para casa
7. Lucy desfolha o milho

Capítulo II - Olaria de Trás di Munti: entre o declínio e a revitalização

8. Virgínia Fróis, “contentores de algodão”, da série “ariana”
9. Formação com oleiras de Trás di Munti na Faculdade de Belas Artes de Lisboa
10. Exposição “Guardar Àguas” no Palácio da Cultura Ildo lobo, Praia, 2007.
11. Exposição temporário “Da água, dá fala” no Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti, 2008

Capítulo III - Entre a tradição e a inovação, conflito de valores

12. Pilar barro
13. Isabel faz um pote de água
14. Incisão de motivos geométricos num pote
15. Polimento de uma travessa com a *onça*
16. Preparação do forno para cozer loiça
17. Loiça cozida, acabada de retirada do forno
18. Preparação do barro para a moldagem
19. Potes, jarrões e travessas acabadas de moldar
20. Potes, jarrões e travessas acabadas de moldar
21. Cozedura da loiça no forno a lenha
22. Peças em exposição e outras a secar
23. Máscaras em barro. Encomenda do Diretor do liceu do Tarrafal
24. Loja da Terra, vila do Tarrafal
25. Loiça “moderna” no CAO
26. Loiça “tradicional” no CAO
27. Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti
28. Loiça “tradicional” na feira de Santo Amaro, janeiro de 2011
29. Loiça “moderna” na feira de Santo Amaro, janeiro de 2011

Capítulo IV - Revitalização da olaria de Trás di Munti: valores e significados locais

30. Jarro feito por Gracilino com cara moldada no bojo
31. Loiça de uma oleira de Trás di Munti, algumas das peças semelhantes às de Maria
32. Terrina comprada a Maria a decorar a casa de uma oleira
33. Feira e exposição de peças "tradicionalis" na cidade da Praia, dezembro de 2010
33. Feira e exposição de peças "tradicionalis" na cidade da Praia, dezembro de 2010
34. Oleiras olham os catálogos de anteriores exposições de olaria “tradicional”

Lista de acrónimos

CAO – Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti

CNA – Centro Nacional de Artesanato

CRS – Catholic Relief Services

ENG-CV – Escola de Negócios e Governação da Universidade de Cabo Verde

FAOJ – Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis

IIPC – Instituto da Investigação e do Património Culturais

INC – Instituto Nacional de Cooperativas

MFA – Movimento das Forças Armadas

MpD – Movimento para a Democracia

PAIGC – Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde

UniCV – Universidade de Cabo Verde

INTRODUÇÃO

Trás di Munti¹ é uma localidade da ilha de Santiago do arquipélago de Cabo Verde marcada historicamente pela produção de olaria, uma atividade realizada sobretudo por mulheres. Em tempos o fabrico de peças em barro constituiu um importante recurso económico de subsistência familiar, mas a partir da segunda metade do século XX entrou em declínio, tornando-se uma atividade marginal, praticamente inexistente na década noventa. Em 2006 foi implementado um projeto com vista a “revitalizar” e a restabelecer localmente a importância económica da olaria². A principal promotora deste Projeto foi Virgínia Fróis, portuguesa, escultora e professora associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. O seu percurso profissional está relacionado, por um lado, com a prática artística envolvendo a escultura em cerâmica e, por outro lado, com a animação sociocultural. Esta circunstância conjugada com o seu gosto pessoal por ilhas constituiu o mote para levar a cabo o Projeto, aliando os seus gostos estéticos e artísticos à possibilidade de promover transformações locais, através de um paradigma de desenvolvimento voltado para a localidade e para a sua matriz cultural. Neste sentido, foi incentivada a retoma da olaria, valorizando-se em particular o modelo de produção praticado no passado, que foi explicitamente avaliado pela escultora como “olaria tradicional” de Trás di Munti com valor patrimonial. Esta qualificação veio, no entanto, a entrar em conflito com outras formas locais de produção de olaria que, pelos elementos inovadores que introduzem, não foram consideradas tradicionais nem patrimoniais, acabando por colocar em confronto diferentes perspetivas sobre a produção da olaria, assim como sobre o seu valor de uso, económico e cultural.

Partindo de uma abordagem fundada na etnografia, este trabalho procura refletir sobre os propósitos e lógicas inerentes à implementação do Projeto, bem como sobre as lógicas e dinâmicas internas ao contexto onde operou. Isto é, a proposta analítica passa não só por observar as práticas e o discurso de defesa da tradição e do património veiculados pelo Projeto, mas também os efeitos e entendimentos locais desse discurso e dessas práticas.

¹ Na língua oficial de Cabo Verde, a portuguesa, a localidade chama-se Trás os Montes. No entanto, optei aqui por escrever o nome em crioulo por ser esta a língua mais falada localmente.

² O projeto implementado não tem uma designação formal ou institucionalizada. Como tal, passarei a fazer uso da maiúscula (Projeto) para melhor identificá-lo ao longo do trabalho.

O conceito de património em articulação com o de tradição tem sido comumente entendido, na esteira das normativas internacionais emanadas pela UNESCO, como manifestação material ou imaterial de um determinado “coletivo” que é preciso resgatar e preservar. Ao mesmo tempo, tornou-se cada vez mais uma variável estratégica em projetos afetos à ideia de “cultura” como recurso privilegiado para promover o desenvolvimento local. Estes projetos tendem a centrar-se na cultura enquanto conjunto distinto e delimitado de práticas que marcam a identidade de um determinado lugar, valorizando-se os modos de vida considerados autênticos e originais, por oposição aos modelos “modernos” e massificados ligados à contemporaneidade. Não raras vezes, os operadores destes projetos tendem a expressar uma retórica anti-modernização e anti-mercantilização, defendendo a preservação de um mundo que se encontra em vias de extinção, relegando o valor autêntico e intrínseco das coisas para um passado remoto. Neste processo, opera uma reinscrição patrimonial do passado no presente, reafirmando-se um conjunto de suposições sobre a natureza e significado imutáveis e universalmente reconhecíveis do património.

No entanto, como aqui se pretende argumentar, o reconhecimento patrimonial assenta numa lógica de produção e gestão que esse processo efetiva, mas que nem sempre é passível de um entendimento consensual por parte das organizações, entidades e pessoas envolvidas. Vários autores chamaram já a atenção para o carácter construído do património, revelando que a sua ativação e valorização decorre, acima de tudo, de processos culturais de atribuição de significado (Hall, 1997; Bruner, 1994; Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Sobretudo nas últimas décadas, o interesse multidisciplinar pelas dinâmicas e políticas de identidade veio questionar o alegado universalismo contido na convenção da UNESCO (1972), declarando a existência de múltiplas conceptualizações de património que podem resultar, inclusive, em perspetivas conflitantes e *dissonantes* (Tunbridge e Asworth, 1996).

Neste trabalho, o propósito é precisamente reconhecer a multiplicidade de discursos que podem estruturar e enquadrar diferentes experiências e práticas ligadas ao património (Smith, 2008). Ao mesmo tempo, procura-se argumentar que, originando conflitos ou não, os processos de reconhecimento patrimonial também dão lugar a negociações pelo desafio que colocam aos valores e significados sociais e culturais (Smith, 2008; Neveling e Klien, 2010). A reflexão antropológica já fez saber que, numa perspetiva processual, a identidade não deve ser considerada um produto acabado mas

sim em contínua construção e negociação. E se assim é, abordar a articulação entre identidade e património implica, antes de mais, rever a forma pela qual estes processos podem ativamente criar transformações sociais, culturais, ou mesmo políticas. Esta perspetiva implica igualmente reconhecer, na linha de Marshall Sahlins (1997), que as “culturas” não desaparecem, mas reinventam-se.

A presente dissertação está estruturada em quatro capítulos. Primeiro é feita uma apresentação de Trás di Munti, abordando as dinâmicas locais do ponto de vista social e económico. Trata-se de uma localidade onde a agricultura e a pastorícia asseguram a subsistência familiar e onde a empregabilidade é residual. Neste contexto, a emigração sobressai como um ideal ambicionado por todos, ancorado na possibilidade de melhoria das condições de vida. Assim, o principal propósito do capítulo I é dar conta das especificidades do contexto onde o Projeto de reconhecimento patrimonial em foco operou, servindo de porta de entrada para os capítulos seguintes.

O capítulo II introduz o objeto de estudo propriamente dito. Nele apresento uma perspetiva histórica da olaria de Trás di Munti revelando diferentes momentos, desde a forte expressão comercial que teve na ilha de Santiago, passando pelo progressivo declínio da atividade até ao atual Projeto de “revitalização” promovido por Virgínia Fróis e sobre o qual me deterei mais longamente. Neste capítulo procuro explorar o percurso artística da escultora, revelando uma lógica de atuação centrada na “animação sociocultural” que, por sua vez, se liga com transformações no próprio campo da arte contemporânea, que vem registando, nos últimos anos, uma aproximação aos valores da cidadania, da intervenção pública e aos aspetos culturais e singulares dos “lugares”. O Projeto de “revitalização” da olaria de Trás di Munti torna patente esta aproximação ao selecionar recursos específicos do passado que perderam o seu valor de uso e aos quais é atribuído um novo valor: o patrimonial e de tradição. Neste sentido, considera-se pertinente analisar a forma como o Projeto, ainda que informalmente, atuou enquanto processo de *patrimonialização* da olaria com vista a promulgar o seu valor cultural e de referência identitária para a localidade.

No capítulo III analiso a relação conflitual desencadeada, tendo em conta a existência na localidade de outras formas de produção oleira que, pelos elementos inovadores que introduzem, poderão entender-se como versões “modernizadas” da olaria local, que do ponto de vista do Projeto não têm valor patrimonial e de tradição. Para tal, descrever-se-ão os processos de manufatura, atendendo às técnicas, forma,

materiais e utensílios utilizados, num e noutra segmento de produção. A partir desta descrição são identificados os principais critérios estéticos e conceptuais dos promotores do Projeto na determinação e classificação da loiça tradicional e “com qualidade”, por oposição à loiça “sem qualidade”. Esta oposição é, por sua vez, sintomática de uma outra, aquela que opõe tradição e modernidade, que revela tendências históricas e políticas globais no contexto de processos de reconhecimento cultural de objetos, saberes e práticas. Por isso, o capítulo também inclui uma análise e um enquadramento dessa oposição no contexto mais geral de Cabo Verde e fora dele.

No capítulo IV são discutidas as complexidades e ambiguidades locais na relação com o Projeto, analisando os diferentes entendimentos e perspetivas sobre a olaria e a forma como esses entendimentos e perspetivas estão, por sua vez, ancorados em significados e valores diversos. Neste sentido, foram colocadas algumas questões de partida: Que compreensão têm os habitantes locais dos conceitos de património e tradição veiculados pelo Projeto? Os seus promotores pretendem promover o desenvolvimento da localidade partindo da sua matriz cultural, mas até que ponto, localmente, a ideia de desenvolvimento passa por aspirações diferentes? Ao procurar responder a estas questões, parte do argumento deste trabalho consiste em afirmar que as atuais motivações locais para a produção da olaria têm menos a ver com noções de património, tradição e cultura, ou ainda, com uma vontade de inovação e modernização que algumas oleiras parecem valorizar, mas mais com uma questão de sustentabilidade económica das famílias. Deste modo, pretende-se chamar a atenção, não só para o aspeto político do Projeto em estudo, atendendo à relação desigual de poderes que processos como este sempre envolvem, mas também para o seu aspeto relacional, atendendo às suas consequências sociais no plano da criação e recriação das identidades. Em suma, pretende-se mostrar como a realização do Projeto e tudo aquilo que ele pôs em marcha acabaram por revelar e mesmo por produzir diferentes práticas, discursos e conceptualizações sobre olaria e sobre noções como património, tradição ou cultura.

Preâmbulos

A ideia de desenvolver trabalho em Cabo Verde não fazia parte dos meus planos quando resolvi inscrever-me no mestrado em Antropologia Social e Cultural. Também em relação às temáticas de estudo, a motivação inicial prendia-se mais com a

possibilidade de abordar novas áreas de investigação que não a do património, já trabalhada na tese de licenciatura. Mas o caminho acabaria por conduzir-me a velhos temas, agora renovados com outras bases empíricas e teóricas. Foi durante o primeiro ano letivo do mestrado que tomei conhecimento do Projeto de Virgínia Fróis em Trás di Munti, numa das cadeiras que então frequentava lecionada pelo professor Nuno Porto, que veio a tornar-se o orientador científico deste trabalho. O interesse inicial que o Projeto despertou em mim, acrescido dos incentivos do próprio professor, levou-me a considerá-lo uma hipótese de investigação e a estabelecer um primeiro contacto pessoal com Virgínia Fróis.

Esse contacto concretizou-se num encontro nas Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo, Associação Cultural de Arte e Comunicação da qual Virgínia Fróis é sócia e fundadora. O encontro veio a revelar-se determinante no desenho e na definição de um projeto de investigação, inscrevendo-se Cabo Verde como uma possibilidade real e concreta onde deveria tomar lugar a pesquisa de terreno. Nesse encontro, Virgínia Fróis explicou os objetivos do Projeto de “revitalização” da olaria, mostrou o documentário Terra di Barro³, referiu projetos futuros para a localidade que teriam como foco outras atividades artesanais (cestaria, panaria) igualmente em decadência, e falou da olaria de Trás di Munti como uma atividade de mulheres, manual e fortemente implicada na formação histórica da identidade feminina local.

Partindo desta informação, elaborei o projeto de investigação, assumindo como principais áreas de interesse a cultura material, a família e o género. A proposta era desenvolver um estudo etnográfico dos processos de identidade e sociabilidade que se constituíam em torno da olaria. A estratégia metodológica passava por traçar o universo das relações familiares enquanto ponto de partida para refletir, nomeadamente, sobre a simbologia da olaria do ponto de vista do género e a sua importância enquanto valor identitário feminino. Por último, o objetivo era também avaliar o papel do Projeto implementado por Virgínia Fróis na revalorização e ressignificação da atividade, analisando a relação colaborativa entre a escultora e as oleiras como parte de uma mudança significativa nos processos locais de afirmação identitária. Levando estas propostas na bagagem rumei a Trás di Munti de Cabo Verde, mas o terreno acabaria por redirecionar os meus posicionamentos temáticos e teóricos.

³ Terra di Barro, 2006, realizado por Pedro Conceição.

Cerca de um mês antes da viagem agendei um segundo encontro com Virgínia Fróis, desta vez enquadrado na pesquisa empírica e assumindo a estrutura de uma entrevista. Ao descrever o processo de implementação e os propósitos inerentes ao Projeto, Virgínia Fróis mencionou a existência de uma olaria “híbrida” em Trás di Munti que não apreciava pela “falta de qualidade”, revelando o seu receio de que viesse a influenciar outras oleiras. Já no terreno, uma das primeiras pessoas que conheci foi Pedro Conceição. Também ele associado das Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo, foi para Trás di Munti recolher imagens na sequência do Projeto e acabou por ficar a residir de forma permanente na vila do Tarrafal, assumindo o papel de corresponsável ou subcoordenador local do Projeto. Nas primeiras conversas que tivemos, disse-me para ter atenção à “qualidade” da loiça, pois havia algumas produções que não eram “autênticas”. Poucos dias depois, ajudando-me nas movimentações iniciais em campo, Pedro Conceição acompanhou-me numa reunião com o Presidente da Câmara Municipal do Tarrafal, onde me apresentei formalmente e expus o trabalho que pretendia desenvolver. Nessa reunião, Pedro Conceição comentou com o Presidente da Câmara que persistia “o problema” instalado no CAO (Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti) e este, por sua vez, respondeu que não podia impedir as pessoas de trabalhar e de ganhar rendimento com o seu trabalho, e que estava a considerar a hipótese de criar um novo Centro de produção, de forma a atenuar os “conflitos” existentes. Ao presenciar este episódio e recordando a anterior conversa com Virgínia Fróis percebi, então, aquilo que parecia ser um “conflito” local que envolvia diferentes segmentos de produção de olaria e, no qual, o Projeto promovido pela escultora estaria implicado.

Quando se elabora um projeto de investigação que implica trabalho de campo julga-se estar ciente de antemão de que as hipóteses teórico-metodológicas que propomos poderão sofrer desvios. Mas no terreno nem sempre somos acometidos pela mesma lucidez e por vezes estamos mais preocupados com o que não encontramos e menos com o que está acontecer. Durante o primeiro mês de trabalho de campo, segui o plano que tinha proposto e procurei sistematizar informação sobre as unidades de residência, as relações familiares e os lugares de produção da olaria. Em simultâneo centrei-me nas narrativas biográficas, procurando explorar a centralidade da olaria enquanto valor identitário feminino e a centralidade social dos próprios objetos de barro. No campo da cultura material, tinha por referência as propostas conceptuais que

procurando ultrapassar o dualismo sujeito/objeto como correspondente às oposições humano/não-humano, ativo/passivo, têm enfatizado que as formas materiais também são parte integrante nos processos de sociabilidade e que pessoas e objetos podem partilhar de biografias homólogas ou até mesmo estabelecer equivalências ontológicas (Gell, 1998; Kopitoff, 1986; Hoskins, 2006; Henare *et al*, 2007, entre outros)⁴. Sobre olaria em contexto africano, também tinha por referência alguns trabalhos que salientam o efeito de mediação humana investido nos potes de barro, podendo estes em algumas ocasiões, dependendo do grau de intencionalidade investido, serem tratados como pessoas (Barley, 1994; Aguilar, 2007; Forni, 2007). Visto agora à distância, reconheço com algum pudor que, por se tratar de um contexto africano, o primeiro que conheci, centrei-me nestas perspetivas teóricas esperando encontrar em Trás di Munti uma olaria envolta em significados identitários e simbologias cosmológicas e mitológicas. Não encontrar isso dessa maneira resultou num sentimento de frustração e “mãos vazias”, até perceber que o problema não estava tanto naquilo que não estava a encontrar, mas mais na minha desatenção em relação ao que as pessoas me estavam a dizer.

Nas conversas estabelecidas, independentemente do assunto, havia dois tópicos sobre os quais se falava recorrentemente: emigração e dinheiro (ou mais concretamente a falta dele). Ao notar que estes dois elementos eram constantemente evocados percebi como, na realidade, estavam profundamente implicados na estruturação das relações sociais e económicas locais, a ponto de marcarem não só a história da olaria, mas também a relação atual das oleiras com o Projeto promovido por Virgínia Fróis, razão pela qual passei a encará-los como dois fatores importantes a ter em conta na análise do próprio conflito. Redirecionar a minha atenção para estes dois aspetos marcou igualmente a percepção de um novo campo temático e analítico que se impunha no meu trabalho e que passava quer pelas lógicas e pelos conceitos externos veiculados pelo Projeto na revalorização da olaria, quer pelas lógicas e dinâmicas internas à localidade na relação estabelecida com o Projeto e na compreensão dos conceitos por ele veiculados. No final, também percebi que estar atenta ao contexto de uso e produção dos objetos não deixou de ser um exercício metodológico fundamental para

⁴ Na antropologia, as abordagens processuais resultaram fundamentalmente de uma reavaliação das abordagens estruturalistas e semióticas que se instituíram nos anos sessenta do século XX em resposta ao funcionalismo. Tal como refere Christopher Tilley, as análises estruturalistas e semióticas, embora tenham chamado a atenção para a importância de contextualizar os objetos, atendendo às suas especificidades locais e temporais, e para o complexo discursivo e político dos objetos, acabaram por negligenciar a capacidades das pessoas e das coisas para a agência (2001:259).

compreender, por um lado, que as biografias comuns entre pessoas e objetos têm carácter transitório e portanto podem deixar de o ser e, por outro lado, que o significado e valor atribuídos aos objetos podem ser muito mais pragmáticos do que aqueles que os antropólogos, por vezes, anseiam desvendar.

Para terminar a reflexão, recorro a um episódio que Johannes Fabian conta numa entrevista (2006) a respeito do trabalho que realizou junto do movimento religioso Jamaa no Congo, em que a certa altura alguns membros desse movimento lhe disseram: “nós é que vamos dizer o que é importante. Você não vai ficar perguntando aquilo que você pensa que é importante”. Desta experiência Fabian concluiu que o trabalho é sobretudo “com eles e não sobre eles”. Eu reformularia esta frase, e à semelhança do que diz um professor meu, Fernando Florêncio, também penso que o trabalho acaba mais por ser “com eles e sobre eles”. É importante reconhecer que foi com os promotores do Projeto e com os habitantes de Trás di Munti que convivi, observei, questionei, refleti, mas estas linhas que aqui escrevo são apenas a duas mãos, o que me leva a concluir, para o bem e para o mal, que este trabalho é também “sobre eles”.

Questões de método

O presente trabalho funda-se na etnografia, isto é, parte de um estudo de caso particular para desenvolver análises teóricas que possam constituir, ainda que de forma incipiente, conhecimento científico antropológico. Considero que a particularidade da etnografia reside na aproximação às coisas tal como elas se apresentam sem perder de vista o panorama temporal e espacial em que se encontram ou, por outras palavras, a sua contextualização histórica. Afora o relativismo e as questões subjetivas que, embora pertinentes, nos fazem cair por vezes num ceticismo epistemológico, muito por ação das abordagens culturalistas centradas na pluralidade discursiva (a este respeito ver Pina-Cabral, 2005, 2007), a etnografia enquanto prática que implica a coleta de dados, o “estar lá”, o falar com as pessoas, não deixa de constituir uma metodologia privilegiada para a compreensão da vida humana e das relações sociais. Tal como a conhecemos na antropologia, a etnografia envolve várias práticas de pesquisa. Uma das mais conhecidas é o trabalho de campo que implica quase sempre imergir no contexto que se quer estudar e estabelecer relações de proximidade e convivência, uma experiência altamente relacional e subjetiva baseada na observação participante.

Para além das entrevistas realizadas com Virgínia Fróis em Portugal, este trabalho baseia-se precisamente no trabalho de campo realizado em Trás di Munti que decorreu num único período de três meses, entre o dia 5 de dezembro de 2010 e o dia 5 de março de 2011.

Os primeiros dias no “terreno” são sempre os mais difíceis, porque constrangedores. A sensação é literalmente a de termos aterrado num sítio e não sabermos exatamente o que fazer ou com quem falar. No meu caso, o conhecimento prévio travado com Virgínia Fróis revelou-se vantajoso, enquanto elo de referência em comum e enquanto ponto de partida para a apresentação e explicação dos motivos da minha presença na localidade. Assim, os primeiros contactos que estabeleci em Trás di Munti foram com as mulheres que participaram no Projeto promovido pela escultora, cujos nomes já conhecia de antemão, e com os seus familiares mais próximos. A partir daqui a minha circulação tornou-se mais fácil, pois à medida que conhecia as pessoas que viviam numa determinada casa também conhecia as que viviam nas casas seguintes, que com as primeiras acabavam sempre por partilhar laços de parentesco, em maior ou menor grau. De facto, uma das particularidades de Trás di Munti é ser habitada por uma espécie de grande família, o que me permitiu estabelecer pontes e contactos de ligação baseados nessas relações.

Para Márcio Goldman, a observação participante significa “muito mais a possibilidade de captar as ações e os discursos em ato do que uma improvável metamorfose em nativo” (2006: 170). Também a minha estratégia em campo passou fundamentalmente por acompanhar as pessoas no seu dia-a-dia e nos seus afazeres diários, que vão desde trabalhar na agricultura e alimentar os animais até cuidar das crianças e da casa, apanhar lenha, carregar água para casa, entre outras. Dado o objeto particular do meu trabalho, dediquei especial atenção à vida quotidiana das oleiras e, especialmente, aos processos de produção de olaria, atendendo ao tipo de objetos produzidos, à forma, aos materiais e às técnicas utilizadas. Toda a informação empírica foi recolhida através de notas de campo (Sanjek, 1990), de registos fotográficos e da gravação de conversas que foi possível dirigir para os meus interesses, nas quais procurei puxar pela narrativa biográfica de forma a aceder às perspetivas sobre as relações sociais e as práticas quotidianas, em particular às vivências e aos sentidos em torno da olaria. Para além de Trás di Munti, outras localidades da ilha de Santiago são conhecidas por esta atividade, nomeadamente Fonte Lima, que pertence ao concelho de

Assomada. Por isso, também me deslocuei algumas vezes a esses lugares para conhecer e falar com as pessoas que trabalhavam o barro, no sentido de ensaiar uma análise comparativa que servisse uma melhor compreensão de Trás di Munti. Outra técnica de pesquisa a que recorri foi a gravação de entrevistas que realizei a membros de associações locais, da Câmara Municipal do Tarrafal, da Universidade de Cabo Verde (UniCV), da Escola de Negócios e Governação desta universidade, e a membros de instituições e organismos sociais e culturais⁵, estes últimos localizados sobretudo na cidade da Praia. As entrevistas, incluindo as que efetuei aos promotores do Projeto, foram acompanhadas de um guião com questões mais ou menos organizadas ou por uma lista informal de tópicos e assumiram uma estrutura semi-directiva. Tal como ressalta Burgess (1997), o potencial desta técnica é que permite estabelecer uma conversação informal orientada para as temáticas que se pretende explorar, evitando os constrangimentos de uma estrutura de interação formal.

Em termos logísticos, fiquei alojada na vila do Tarrafal, deslocando-me para Trás di Munti num percurso com uma duração de cerca de dez minutos nas carrinhas que efetuam o transporte local entre as várias localidades. Semanas antes da minha partida contactei a Câmara Municipal do Tarrafal, dando conta da minha ida e do trabalho que pretendia desenvolver. Desse contacto resultou um apoio institucional da Câmara que se disponibilizou a arranjar-me um espaço onde pudesse ficar. Como nunca tive por objetivo “tornar-me nativa” no sentido clássico da expressão, aceitei de bom grado esta proposta da Câmara e fiquei alojada numa casa onde podia beneficiar de condições bem diferentes das que encontrei em Trás di Munti, como luz elétrica e ligação à internet. O trabalho de campo envolve estar em relação com as pessoas, o que requer tempo e convivência quotidiana, mas isso não implica necessariamente estar permanentemente com as pessoas e viver exatamente do jeito delas. No meu caso, na verdade, considero que se tornou mais produtivo ao fim do dia regressar ao “meu canto” e tranquilamente colocar as ideias em ordem e arrumar o dia em notas de campo mais completas.

Todo o trabalho é determinado por condicionantes e particularidades como a idade, a língua ou o género, exigindo um constante esforço de negociação de identidades, perspetivas, subjetividades (Robben e Sluka, 2007), e este não fugiu à

⁵ Instituto de Investigação e do Património Culturais de Cabo Verde (IIPC); Instituto Cabo-verdiano para a Igualdade e Equidade do Género (ICIEG); Associação de Apoio à Auto-Promoção da Mulher no Desenvolvimento (Morabi); Gabinete de Orientação e Inserção Profissional da Mulher (GOIP Mulher)

regra. Ao longo do trabalho de campo, uma das principais dificuldades foi o domínio da língua. Em Cabo Verde também se fala português, mas o crioulo é a língua privilegiada na comunicação quotidiana. Embora essa dificuldade se tenha esbatido à medida que a minha estadia se prolongava e que aprendia mais a língua, não deixo de considerar este fator como uma das condicionantes da minha participação em campo e do próprio entendimento das realidades em Trás di Munti. Não obstante esta dificuldade, outras condicionantes afiguraram-se mais auspiciosas: por um lado, o facto de em Trás di Munti sobressair sobretudo a presença feminina, consequência da forte emigração masculina, e de também eu ser mulher, revelou-se favorável para o brotar de cumprimentos em campo; por outro lado, como já referi atrás, a minha entrada em campo foi facilitada pelo conhecimento prévio travado com Virgínia Fróis, localmente acarinhada por todo o investimento material e afetivo no relançamento da olaria, aspeto, contudo, que não deixou de ser bastante ambíguo, dadas as relações de poder desiguais que acabavam sempre por determinar o tipo de relações que se estabelecem e a própria informação que se pode obter.

Mas não se trata só de condicionantes. Pelo envolvimento e pela vivência relacional, em trabalho de campo também se criam ambiguidades, o que implica uma constante gestão de expectativas, não só minhas (como revelei anteriormente) mas também das pessoas com quem se está a trabalhar. Logo nas primeiras semanas percebi que, localmente, antes de ser Tânia, portuguesa ou antropóloga, eu era *branca* e essa condição por si só era suficiente para que depositassem na minha presença uma expectativa muito elevada acerca da possibilidade de eu poder contribuir, de alguma forma, para a melhoria das suas vidas. Desde as crianças aos adultos, foi recorrente pedirem-me dinheiro ou perguntarem-me se depois do meu trabalho ali eu lhes mandaria dinheiro. Outras vezes perguntaram-me se poderia levá-los comigo para Portugal ou se podia assinar *o papel* (o visto). Foi nestas ocasiões que se tornou mais difícil explicar os motivos da minha estadia na localidade e sobretudo explicar que não tinha dinheiro para dar, nem mesmo depois do meu trabalho ali, e que também não podia assinar *o papel*. Claro que com o tempo estes comentários deixaram de ser tão frequentes, especialmente da parte das pessoas com quem convivia diariamente, mas esta não deixou de ser uma situação um tanto ou quanto embaraçosa e reveladora das minhas próprias fragilidades. Desagradada com a ideia de uma suposta superioridade associada ao “branco”, sentia uma necessidade recorrente de a contrariar. Sempre que

percebia que me estavam a oferecer condições especiais, por exemplo, os lugares da frente no carro ou garfo e faca num almoço, recusava terminantemente, ocupando o primeiro lugar vago que encontrasse e comendo com a colher como era usual ali. Na verdade, só mais tarde vim a perceber a particularidade desta situação no contexto cabo-verdiano e a complexidade histórica da associação do *branco* a um estatuto socioeconómico superior, uma história que ficará mais para a frente neste trabalho.

As diferentes expectativas não se fizeram sentir apenas entre a população local. Também com os responsáveis do projeto surgiu, em algumas ocasiões, uma tensão entre aquilo que eles supunham que eu ia fazer e aquilo que eu pensava e dizia que ia fazer. A expectativa era que eu fosse perceber a simbologia da “olaria de mulheres” (o que aliás que não se afastava muito dos meus propósitos iniciais) e que fosse testemunhar as raízes culturais e autênticas dessa atividade, no fundo, e ironicamente, proceder de acordo com a imagem que de fora mais se associa à antropologia e recolher os costumes e tradições locais. Na primeira conversa depois de regressar de Cabo Verde, perante a confusão e algum desacordo que os meus relatos suscitaram, Virgínia Fróis acabou por me perguntar - e com toda a legitimidade: “mas afinal como abordam vocês estas questões do património?”. Já muita tinta correu para ultrapassarmos o complexo antropológico do exótico mas parece ainda haver um entendimento externo de que os antropólogos se dedicam ao estudo das sociedades “outras” ou ditas “tradicionais”, ou às “coisas do passado”. Ainda em Cabo Verde e numa entrevista com o presidente da Câmara Municipal do Tarrafal, ao comentar com ele a minha percepção do “conflito” que o Projeto de “revitalização” da olaria tinha desencadeado entre diferentes segmentos de produção e a forma como isso veio a redefinir o meu trabalho, deparei-me com o mesmo entendimento quando o presidente, embora concordando com a minha análise, lamentou: “de etnográfico aqui não tem muito, não é?”. É nestas ocasiões que vale a pena lembrar a história que Isaac Schapera conta a Adam Kuper a propósito dos ensinamentos de Malinowski, que dizia a Schapera: “você deve estudar os povos como eles são”. Mas Schapera chegou à conclusão de que, para estudar os “povos” como eles eram, não podia ignorar a existência dos missionários, dos brancos, dos comissários distritais etc., como Malinowski acabou por fazer na sua etnografia das ilhas Trobriand. Penso que, de alguma maneira, o redirecionamento dos meus posicionamentos temáticos e teóricos em campo consistiu nisto mesmo: percebi que se queria falar da olaria de Trás di Munti eu tinha de falar daquilo que estava a presenciar ou, pelo menos,

daquilo que eu achava que estava a presenciar, e sem descurar o seu dinamismo histórico. Por isso, também espero com este trabalho não só conseguir dar resposta às perguntas de Virgínia Fróis e do Presidente da Câmara do Tarrafal, como além disso contribuir para clarificar o que se faz afinal em antropologia.

Capítulo I

Viver em Trás di Munti



1. Mapa da ilha de Santiago. A nordeste, a localidade de Trás di Munti



2. Panorama parcial de Trás di Munti



5. Animais de Mariazinha



3. Domingas carrega lenha para casa



6. Carregando palha para casa



4. Mulheres tiram areia do mar



7. Lucy desfolha o milho

1.1. Trás di Munti de Cabo Verde

Trás di Munti localiza-se no nordeste da ilha de Santiago, a oito quilómetros de distância da sede do concelho, a vila do Tarrafal, e a cerca de setenta quilómetros da cidade da Praia, capital do arquipélago de Cabo Verde. De natureza vulcânica, Santiago caracteriza-se pelo relevo irregular, com massas montanhosas por toda a ilha. A norte, situa-se o monte Graciosa, “a terceira grande elevação”, criando uma aparente barreira entre a vila do Tarrafal e Trás di Munti. No seu estudo pioneiro sobre Santiago, Ilídio do Amaral (2007 [1964]) refere que a irregularidade do relevo denota variabilidades climáticas entre os pontos mais altos, com mais vegetação e humidade, e o litoral, mais plano e árido. É neste litoral que se encontra Trás di Munti, localidade marcada pela aridez dos solos e pela escassez da chuva.

Sobre a sua formação e povoamento, as fontes bibliográficas são praticamente inexistentes. Segundo os relatos locais, a localidade contará cerca de uma a duas centenas de anos. Em tempos, toda a área de Trás di Munti terá sido *achada* - terra árida e pedregosa com algumas gramíneas e *espinhos* (acácias) – para onde os habitantes das terras mais altas levavam o gado a pastar. Muitas destas pessoas percorriam longas distâncias, o que as levou a construir pequenas palhotas onde pudessem pernoitar. Para além das áreas de pasto, predominava a purgueira, na altura muito comercializada para a produção de sabão, e a urzela, utilizada para tingir panos. No quadro das estratégias de subsistência familiar, estes dois fatores terão favorecido a fixação permanente de algumas pessoas nesta zona. Presentemente são ainda lembradas aquelas que terão sido as primeiras famílias a viver em Trás di Munti, das quais descendem os seus habitantes.

O concelho do Tarrafal tem 18565 habitantes¹, dos quais 464 vivem em Trás di Munti. Esta população residente divide-se por pequenos lugares num total de onze², situados relativamente próximos uns dos outros ao longo da única estrada pública que atravessa a localidade, que acaba por estruturar o seu povoamento. Trata-se, portanto, de uma ocupação do terreno relativamente concentrada, havendo apenas alguns núcleos habitacionais um pouco mais afastados da referida estrada. A residência é tendencialmente patrilocal. Por norma, é a mulher que sai de casa para se juntar à família do marido, que constrói casa na mesma área residencial dos pais. Trata-se, tal como refere Carla Cardoso (2009) para o caso de Ribeira de Principal (também da ilha

¹ Dados dos Censos realizados em 2010 pelo Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde.

² Achada Carreira; Achada Igreja; Assomada; Costa Pinha; Covão de Estrada; Cutelo; Fundo Loja; João Varela; Pé Branco; Riba Li e Tchada Bilim.

de Santiago), de uma organização social e espacial que obedece aos princípios da transmissão genealógica pelo lado masculino, querendo isto dizer que as terras que um pai adquire são para dividir pelos seus filhos. Porém, a patrilocalidade não é regra exclusiva na determinação da residência³. Há casos de residência uxorilocal em que o marido fica a viver com a família da mulher. Isto pode acontecer, por exemplo, por dificuldades financeiras do marido, ficando a subsistência do casal a cargo dos sogros, ou por relações familiares adversas, que pode levar o casal a juntar-se à família da mulher. Ainda neste cenário, é de destacar o grande número de “mães solteiras” que ficam a viver junto dos pais ou em casa contígua à destes. A predominância de lares matrifocais - dos 101 registados, 73 agregados familiares⁴ são encabeçados por mulheres - está relacionada, em parte, com a maior percentagem de homens que emigram, mas, como refere Juliana Braz Dias (2000), também reflete padrões internos de união conjugal. A instabilidade económica pode diminuir a autoridade do homem, assumindo a mulher o principal papel no sustento e na reprodução do agregado familiar. Por exemplo, muitas mulheres justificaram a sua condição de “mães solteiras” aludindo à incapacidade dos homens para sustentar uma família, por não conseguirem um emprego ou não conseguirem emigrar. A este respeito, é paradigmático o desejo recorrentemente verbalizado de casar com um emigrante ou com um *branco*, baseadas na convicção de que estes poderão garantir maior estabilidade financeira.

De qualquer modo, pode afirmar-se que em Trás di Munti, à semelhança de outros contextos rurais cabo-verdianos, a organização espacial expressa e traduz as relações sociais e familiares entre os seus habitantes. Apesar da proximidade espacial e parental, e embora seja valorizada a entreaajuda, há uma clara autonomia entre os agregados familiares quer em relação ao espaço que habitam, quer em relação aos campos que cultivam. Isto porque, embora os filhos possam viver próximo dos seus pais, a construção de uma casa introduz uma reestruturação das relações sociais em termos do regime de produção e consumo. Tal como refere Carlos Ferreira Couto, a

³ Neste trabalho limito-me a dar conta de algumas das especificidades que encontrei em Trás di Munti em torno do parentesco, alianças matrimoniais e residência. O propósito é apresentar uma caracterização geral da localidade. Por certo faltarão aqui considerações antropológicas mais profundas nestes domínios, sobre as quais não me deterei por falta de espaço e por não ser esse o objeto de estudo deste trabalho.

⁴ Remeto o conceito de agregado familiar à definição apresentada pelo Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde (2010): grupo de pessoas, aparentadas ou não, que vivem habitualmente no mesmo espaço, tendo um orçamento em comum para satisfação das necessidades básicas. O “chefe” do agregado familiar corresponde à pessoa que assume a responsabilidade pelo agregado familiar, sendo reconhecido como tal pelos restantes membros.

casa surge como um elemento estruturador das relações familiares e “um meio de codificação do estatuto socioeconómico”, pela valorização social introduzida quando um filho “levanta parede” com a ajuda do pai (Couto, 2010: 110).

Além das casas de habitação, em Trás di Munti também existem alguns equipamentos sociais e espaços de lazer. Logo à entrada da localidade encontra-se um recinto desportivo e uma pequena sala de leitura, frequentados pelos mais jovens e pelas crianças. Dispersos no espaço existem três *bares*, estabelecimentos que funcionam simultaneamente como mercearia e taberna. Neles entram de passagem as crianças e as mulheres para comprar alguns produtos alimentares, enquanto os homens permanecem mais tempo consumindo grogue (aguardente de cana-de-açúcar produzida em Cabo Verde). Mais ou menos a meio da localidade, encontra-se um infantário e, ao lado deste, um chafariz que garante o abastecimento de água de muitas famílias, já que o acesso a água potável canalizada é residual. E, em Achada Igreja, lugar que marca a fronteira entre Trás di Munti e a localidade vizinha, Ponta Furna, situam-se uma escola primária, o chamado *quiosque* onde se vendem pastéis de peixe, grogue e *dropes* (rebuçados), e a alguns metros deste, o Centro de Artes de Ofícios de Trás di Munti (CAO), sobre o qual se falará com detalhe mais à frente.

1.2. Subsistência local: o ciclo agrícola e outros recursos económicos

Na ilha de Santiago, em termos climatéricos, destacam-se duas estações demarcadas: a estação das chuvas ou das *águas* e a estação seca. A estação das *águas* predomina nos meses de agosto a novembro e é a estação mais quente, enquanto a estação seca prevalece entre os meses de dezembro a junho, sendo um pouco mais fresca. Os meses de julho e novembro podem ser considerados meses de transição entre as duas estações. De um modo geral, Santiago caracteriza-se por temperaturas elevadas e relativamente constantes durante todo o ano e pela irregularidade da chuva durante um curto período. Estas condições climatéricas condicionam grandemente a agricultura, principal atividade de subsistência. Digamos pois que o ciclo agrícola se conforma ao ciclo climatérico, caracterizado pelo contraste das duas estações, e dele depende.

É na estação das chuvas que se realizam os trabalhos das *águas* ou sementeiras, sobretudo, a partir dos meses de julho e agosto. Em Trás di Munti, as condições do solo e climatéricas não permitem o regadio, por isso, são os cultivos de sequeiro que prevalecem. O milho é o cereal mais semeado, em conjunto com vários tipos de feijão

(*bongolon, bonje, sapatinha, congo*) e a abóbora (*bóbora e roca*). A partir do mês de novembro iniciam-se as primeiras colheitas que se prolongam até março e a estas sucede a limpeza dos terrenos até junho, quando o ciclo volta a iniciar-se. Por vezes, os membros do agregado familiar não são suficientes para cumprir todas as tarefas e é necessário recorrer à ajuda mútua de familiares ou vizinhos – designada *junta mon*⁵ – ou, mais frequentemente, contratar mão-de-obra paga em dinheiro ou em géneros. Nestes contratos, os ganhos oscilam entre mil escudos (cerca de nove euros⁶) e mil e duzentos escudos (cerca de onze euros) por cada dia de trabalho.

No que respeita ao regime de propriedade, cada agregado familiar possui uma ou mais parcelas de terreno para semear que foram herdadas, compradas ou arrendadas. Os campos de cultivo espriam-se à volta de Trás di Munti, nas áreas mais planas tal como nas encostas mais íngremes e pedregosas. O regime de herança genealógica permite observar pessoas de outras localidades a cultivar em Trás di Munti, acontecendo também o inverso, como no caso de uma habitante local que tem “lugar” em Biscainho e Na Mato que pertence à sua sogra. Situados numa zona mais alta da ilha, estes terrenos são aproveitados para o cultivo da batata e da mandioca.

Tratando-se de uma agricultura de subsistência, toda a produção está orientada para o consumo familiar: “nu ta utiliza tudu, nu ka ta vendi...é pa guarda”⁷. O sucesso ou insucesso das sementeiras depende inteiramente das chuvas. Quando chove o suficiente para as culturas se desenvolverem, o excedente das colheitas torna-se o sustento das famílias nos anos seguintes, pois é invulgar seguirem-se anos de chuva regular. Como elucida Ilídio do Amaral, “não raras vezes, o habitante das ilhas vê, com grande tristeza, chover no mar, sem que uma gota de água venha dessedentar a terra seca, onde as culturas começam a estiolar-se” (2007 [1964]: 39). De facto, a chuva é um elemento estruturador da vida em Trás di Munti, pois dela depende não só a agricultura mas também a criação de *limária* (vacas, porcos, carneiros, cabras, galinhas, patos), que constitui uma fonte suplementar de alimento e de rendimento económico.

⁵ “Junta mão” é um sistema de trocas recíprocas de trabalho que, segundo Carlos Ferreira Couto, tem vindo a regredir devido à “monetarização e o assalariamento do trabalho agrícola na sociedade rural cabo-verdiana, resultante em parte das intervenções da ajuda internacional ao desenvolvimento rural” (2007: 15).

⁶ Todos os cálculos de câmbio monetário apresentados neste trabalho são arredondados à unidade e foram efetuados com base nas taxas de referência publicadas pelo Banco de Portugal e pelo Banco Central Europeu.

⁷ “Utilizamos tudo, não vendemos nada...é para guardar”, (oleira de Trás di Munti, 08/01/11).

Na época das chuvas, o gado é deslocado para a *achada* onde permanecerá até à época seca, quando regressa para junto da área residencial. Este deslocamento para a *achada* pretende evitar que os animais comam os produtos cultivados e trata-se também de um mecanismo de contenção de despesas, pois só após as colheitas se armazena a palha que constitui o principal recurso para a alimentação do gado. Em anos de seca, gere-se a debilidade dos animais que não têm o que comer ou beber, sendo por vezes necessário investir na compra de ração ou palha. Este esforço monetário será mais tarde compensado pelos ganhos que os animais poderão gerar, com a venda das crias.

Numa região com fracos recursos endógenos e uma economia frágil, muitos produtos são importados, como é o caso do arroz, atualmente muito presente na alimentação cabo-verdiana. Neste contexto, a venda de *limária* constitui um importante recurso económico para a compra desses produtos. A venda de um porco pode render cerca de seis mil contos (cinquenta e quatro euros) e a venda de uma vaca cerca de quarenta mil contos (trezentos e sessenta e três euros). Estas receitas permitem assegurar a alimentação, o pagamento do transporte dos filhos para a escola ou mesmo a construção gradual de uma casa. Uma habitante local, referindo-se à sua própria casa, explicou-me que a venda de carneiros e cabras permitiu-lhe comprar a porta da entrada e mobilar um dos quartos, e que com a próxima venda de dois bezerros esperava comprar um armário para a sala.

Como se verifica, a criação de *limária* constitui uma importante fonte de rendimento fortemente implicada nas estratégias de subsistência familiar. A própria história da fundação da localidade remete para esta interdependência, uma vez que a opção de ficar a residir em Trás di Munti, envolvendo a mobilidade espacial dos primeiros habitantes, esteve em primeira instância relacionada com o sustento dos animais.

Para lá da agricultura e da pastorícia, regista-se um grande número de pessoas sem ocupações remuneratórias. Foram recorrentes os comentários à falta de emprego: “li ka tem trabaio, cabo-verdiano é pobri”⁸. Numa zona onde a indústria é inexistente, as poucas ofertas de trabalho encontram-se sobretudo no sector público, sendo a Câmara Municipal do Tarrafal um dos grandes empregadores locais: os homens são contratados para a reparação e construção de estradas; as mulheres trabalham na limpeza das ruas e dos jardins na vila do Tarrafal; por conta dos serviços estatais, muitos habitantes locais

⁸ “Aqui não há trabalho, o cabo-verdiano é pobre”, (habitante de Trás di Munti, 13/01/2011)

também referiram a plantação esporádica de *espinhos* (acácias). Existem também alguns trabalhos de carácter informal que permitem a obtenção de rendimentos extra. Alguns homens trabalham por conta própria, como pedreiros, na maioria dos casos para emigrantes que regressam a Cabo Verde no período das férias e investem o seu capital na construção de uma casa na vila do Tarrafal. Outros homens trabalham como condutores de carrinhas. Nesta zona, não há um sistema público de transportes coletivos: a deslocação entre as várias localidades ou para a cidade da Praia faz-se nas *hiace*⁹, que pertencem a particulares¹⁰. Um número reduzido de homens também se dedica à pesca. Em tempos, Angra foi um importante porto dos pescadores de Trás di Munti, mas atualmente o número de pescadores é diminuto e o comércio de peixe residual, quando comparado com a vila do Tarrafal, onde ainda está muito ativo. Por sua vez, a venda ambulante de peixe é um trabalho exclusivo das mulheres - *rabidantes* - que para além de peixe também vendem vários outros produtos alimentares. A falta de emprego empurra ainda homens e mulheres para a extração clandestina de areia, um trabalho extremamente árduo que tem vindo a marcar a paisagem pelo desequilíbrio ambiental que provoca e há igualmente alguns recursos locais que são aproveitados para trocas comerciais internas (lenha, carvão, *ouri*¹¹). É neste contexto que encontramos também algumas mulheres a produzir olaria, instituída novamente como recurso económico suplementar, como veremos mais à frente. Contudo, nenhuma destas atividades é exclusiva, nem suficiente para garantir estabilidade financeira e assegurar o acesso a condições básicas de vida. Ao carácter inconstante dos trabalhos somam-se os fracos rendimentos, o que resulta num grande número de casas sem luz elétrica, saneamento básico ou água canalizada, criando um quadro de debilidade económica e social que tende a “empurrar” a população para fora do país.

1.3. “*N krê bai*”¹²: a emigração como aspiração comum

Na população desempregada, sobressaem sobretudo os jovens que não prosseguiram os estudos além do 9º ano de escolaridade e ainda não encontraram o caminho mais desejado: o da emigração. Em Trás di Munti, este desejo não é particular dos jovens, mas caracteriza de um modo geral as ambições de todos os seus habitantes.

⁹ Designação que advém do modelo das primeiras viaturas usadas neste serviço, as Toyota Hiace.

¹⁰ O sistema do micro-crédito veio estimular a pequena e média iniciativa empresarial, facilitando a compra de carrinhas.

¹¹ Sementes da ourinzeira usadas no jogo de tabuleiro com o mesmo nome

¹² “Eu quero ir”

Desde as crianças aos mais velhos, todos expressam o desejo de emigrar ou, como se diz localmente, *embarcar*. Acresce dizer que não há ninguém que não tenha familiares emigrados. Tal como todo o arquipélago de Cabo Verde, Trás di Munti é marcada pela forte emigração, sobretudo masculina, mas que vem registando, nas últimas décadas, um aumento do contingente feminino. Esta tendência é resultado quer da própria emigração masculina que leva as mulheres a juntarem-se aos seus maridos, quer de transformações sociais e culturais que as tornam igualmente agentes dos projetos migratórios vinculados à melhoria das condições de vida. (Grassi, 2007; Lobo, 2006).

Em Cabo Verde, a emigração é um fenómeno historicamente enraizado, consequência da necessidade que as pessoas desde cedo sentiram de procurar melhores condições de vida noutros países. Segundo António Carreira (1983), as primeiras vagas de emigração estiveram relacionadas com a escassez de recursos naturais e as crises de fome provocadas pelos frequentes períodos de seca, a última das quais ocorreu entre 1947 e 1948. Atualmente, a fragilidade económica do país e a forte dependência de ajuda externa continuam a ser o principal impulso para a saída. Desde a segunda metade do século XVIII que as vagas de emigração se tornaram constantes, sobretudo, para os Estados Unidos e para alguns países africanos, destacando-se, nas últimas décadas do século XIX, a emigração de cabo-verdianos contratados como trabalhadores braçais para as plantações de cacau e café de São Tomé e Príncipe, que se prolongou por cerca de cem anos. A partir do século XX, a emigração tornou-se um fenómeno de massas, desta vez em direção à Europa então necessitada de mão-de-obra no seu processo de crescimento económico. Neste período, cresce igualmente o número de cabo-verdianos, com mais condições do que as gerações anteriores, na procura de formação académica no exterior. Em Trás di Munti são hoje particularmente lembrados os contingentes de *contratados* para as roças de São Tomé e Príncipe por volta dos anos quarenta, uma saída incentivada pelo próprio regime colonial¹³, e a partir dos anos sessenta e setenta, aqueles que emigraram para a Europa, nomeadamente, para Portugal e França.

A vontade de *embarcar* partilhada pela maioria encontra o seu fundamento ou razão de ser na interpretação da emigração como fator responsável pela melhoria dos padrões de vida locais. Isto é, localmente demarca-se o período antes da emigração,

¹³ Esta deslocação para São Tomé e Príncipe ocorreu por “incentivo” do próprio regime colonial que, sob a retórica da emigração como solução para atenuar os efeitos negativos das crises de fome então vigentes, fornecia mão-de-obra barata para trabalhar nas colónias do Sul, sobretudo, São Tomé e Príncipe e Angola (Carreira, 1977, 1983).

caracterizado pelas crises de fome, e o período depois da emigração, caracterizado pelo aumento dos recursos económicos das famílias. Uma habitante local recorda os tempos de fome devido à falta da chuva: “ano ki tchuba ka tchobi, alguém morri di fomi”¹⁴, para logo referir que depois de abrir a emigração¹⁵ “tchuba ta tchobi pouco, má fomi ya caba”¹⁶, acrescentando ainda: “apoio di nhôs na Cabo Verde é pa migraçon, si ka era migraçon, já nu morreba mouco, fomi ta mataba nhôs”¹⁷. Esta interpretação decorre da possibilidade de melhoria das condições de vida que a emigração efetivamente representa não só para quem parte, mas também para quem fica. É que uma parte fundamental do orçamento das famílias de Trás di Munti advém das remessas periódicas que os familiares emigrados enviam. Estas receitas permitem assegurar bens essenciais como a alimentação ou a educação, consolidando, ao mesmo tempo, os laços afetivos entre os familiares, já que a emigração de um pai ou de uma mãe geralmente implica deixar os filhos ao cuidado dos parentes que ficam (Lobo: 2006).

Tal como Lisa Åkesson (2004) a interpreta, a ideologia da emigração revela a noção de que a partida é algo “natural e necessário”. Abordando as relações transnacionais do ponto de vista dos que ficam, esta autora refere que a emigração em Cabo Verde está relacionada, por um lado, com as condições adversas do país em termos ecológicos e económicos, tornando a partida um passo inevitável e “natural” e, por outro lado, com a própria ideia que as pessoas têm do que constitui uma “boa vida”, tornando a partida uma condição “necessária” para alcançar esse ideal. Assim, apesar das atuais dificuldades em *embarcar* (os relatos locais falam da dificuldade de legalização que exige cada vez mais, um forte investimento monetário para a obtenção do visto), percebe-se o quanto esta ambição está fundada numa visão romantizada do que existe além-mar. Associado à ideia de sair está o ideal de um emprego e de uma vida melhor: “lá é más sabi, ta ganha tcheu dinheiro, más ki li”¹⁸. Isto é, emigrar é também ir de encontro a uma certa ideia de “modernidade”, onde a riqueza existe nas paisagens e nos modos de viver.

Outras vezes, este desejo está ancorado na simples ideia de conhecer outros lugares, outras “gentes”. Certo dia, estava reunida com várias mulheres que me

¹⁴ “Nos anos em que não chovia, as pessoas morriam de fome”, (oleira de Trás di Munti, 05/01/11).

¹⁵ Referindo-se aqui à emigração para a Europa.

¹⁶ “Podia chover pouco, mas fome já não havia”, (oleira de Trás di Munti, 05/01/11).

¹⁷ “Em Cabo Verde, o nosso apoio é a emigração, se não fosse a emigração, muitos de nós já tinham morrido, a fome tinha-nos matado”, (oleira de Trás di Munti, 05/01/11).

¹⁸ “Lá [noutro país] é melhor, ganha-se muito dinheiro, mais do que aqui”, (habitante de Trás di Munti, 26/01/11).

explicaram a sua vontade de *embarcar* da seguinte forma: “a gente gosta de conhecer outro país, saber mais sobre outro país”; “como vocês fazem, vocês não saem de lá para cá para conhecer? É como nós também”; “é konxê pamodi ka tem travaio, ka tem nada, ka tem pa ter movimento di dinheiro”¹⁹. Como se verifica, desde a intenção de melhorar as condições de vida à intenção de conhecer mundo, o projeto emigratório engloba um conjunto de valores que o torna um ideal ambicionado por todos. Neste sentido, o fenómeno da emigração, tal como Juliana Braz Dias (2000) o analisa, torna-se uma peça essencial na reprodução da sociedade cabo-verdiana, pela forma como atua na configuração das realidades sociais, económicas e políticas do país, bem como na configuração das vivências diárias e na definição dos projetos pessoais dos seus habitantes.

O propósito deste capítulo foi apresentar a localidade de Trás di Munti, dando conta das especificidades sociais e económicas do contexto onde o Projeto de revitalização da olaria operou. Isto é, o principal objetivo foi criar uma porta de entrada para os argumentos que serão desenvolvidos ao longo das páginas seguintes deste trabalho. No próximo capítulo, introduzo o objeto de estudo propriamente dito através de um percurso histórico que procura rever diferentes momentos da produção oleira em Trás di Munti, desde a forte expressão comercial, passando pelo progressivo declínio até ao atual Projeto de revitalização promovido pela escultora Virgínia Fróis. Através deste percurso histórico, o propósito é mostrar como as motivações internas para produzir olaria foram mudando ao longo dos tempos e revelar quais os fundamentos conceptuais dos atuais esforços externos que procuram a sua reativação.

¹⁹ “É conhecer porque aqui não há trabalho, não há nada, não há movimento de dinheiro”, (habitante de Trás di Munti, 05/01/11).

Capítulo II

Olaria de Trás di Munti: entre o declínio e a revitalização

2.1. Da importância comercial ao declínio da olaria

Em Cabo Verde destacam-se pelo menos cinco centros de olaria: Trás di Munti, Fonte Lima e São Domingos na ilha de Santiago; Rabil na ilha da Boavista; e Mindelo na ilha de São Vicente. Há referências à existência de outros centros oleiros, noutros tempos, também nas ilhas de Santo Antão e Maio (Lopes Filho, 1982).

As fontes bibliográficas são escassas e imprecisas quanto à origem da olaria em Cabo Verde, embora se possa equacionar que esteja relacionada com a vinda de escravos do continente africano no processo histórico de ocupação das ilhas iniciado em meados do século XV pelos portugueses. A respeito desta suposição, Leão Lopes refere:

“Da observação das técnicas de fabrico, da decoração e das formas dos objetos, conclui-se que a olaria cabo-verdiana descende diretamente da do continente africano (costa ocidental e zona centro) e pelas características que ainda hoje mantém, deve ser das mais antigas práticas de artesanato cabo-verdiano” (1983: 14).

De resto, à semelhança de outros contextos africanos (Barley, 1990), a olaria em Cabo Verde sempre foi realizada sobretudo por mulheres enquanto parte integral da vida doméstica. Assim, embora em Trás di Munti haja memória da participação dos homens no processo de execução e de casos pontuais de oleiros que se dedicaram em especial à produção de figurado, a olaria firmou-se como ofício maioritariamente feminino. Este facto é explicado, fundamentalmente, por ser uma atividade confinada ao espaço doméstico que estava reservado às mulheres, enquanto os homens se dedicavam a atividades fora da esfera da casa, como a pesca ou a pastorícia.

Estando limitada ao espaço doméstico, a aprendizagem da olaria fazia-se por norma no seio do próprio núcleo familiar, obedecendo ao princípio da transmissão geracional - de mãe para filha ou de avó para neta e assim sucessivamente - ou através de aliança familiar, como acontecia com as mulheres que aprendiam com a mãe do cônjuge. As peças produzidas eram do tipo utilitário, dividindo-se essencialmente em quatro categorias de objetos: louça de água - *poti di água, pendi, moringo*, louça de fogo - fogareiro, *cunda, binde*, louça de mesa - travessa, prato, tigelas, e louça de tingir - *poti de tingui*. Todos estes objetos eram usados quotidianamente nas várias tarefas domésticas e laborais, registando-se uma grande interdependência entre a olaria e as restantes atividades artesanais - cestaria, panaria e tinturaria - bem como entre estas e a agricultura, a pastorícia e a pesca, uma vez que os produtos ou objetos de uma acabavam por servir as outras e vice-versa. Por exemplo, como refere Gaudino Cardoso (1997), enquanto a olaria servia de meio de transporte e conserva dos produtos

alimentares, a agricultura e a pastorícia garantiam os materiais de combustão para cozer a loiça. Esta interdependência estava patente no próprio ciclo de trabalho, que relegava a produção da olaria para a época seca, por uma série de razões de ordem prática. Por um lado, neste período abrandavam os trabalhos agrícolas praticados de forma intensa na época das chuvas, por outro lado era a época em que se reuniam as melhores condições, em termos climatéricos, para cozer a loiça. Mais ainda, ao intercalar a época das chuvas, a olaria permitia um rendimento suplementar entre a colheita e a plantação. De facto, tal como na generalidade do contexto africano (Barley, 1990), em Trás di Munti a olaria assumia uma parte fundamental da economia de subsistência familiar, representando um importante recurso no comércio interno da ilha.

A venda de olaria podia realizar-se na própria localidade de Trás di Munti, normalmente aos domingos, mas a prática mais comum era sair com a loiça empilhada à cabeça ou em burros e percorrer várias localidades (Chão Bom, Milho Branco, Santa Cruz, etc.), onde as peças de barro eram vendidas e, sobretudo, trocadas por produtos alimentares. Os anos de más colheitas devido à escassez da chuva impunham a necessidade de ter uma moeda de troca para adquirir os produtos agrícolas que brotavam nas terras mais altas (milho, feijão, batata, mandioca), e em Trás di Munti a olaria era essa moeda de troca. Uma das convenções de mercado mais generalizada, segundo a população local, consistia em trocar um pote pela correspondente quantidade de grão que ele contivesse. A forte expressão comercial relacionada com o aspeto funcional e utilitário dos objetos permitia assim compensar a baixa produtividade agrícola e complementar a subsistência familiar:

“Kel bez, comida era milho ku fijom ki tenha, ku mandioca, ku batata ki tenha, ka tinha arroz (...). Genti bendia, ganhava milho, fijom, batata, mandioca, tudo trocaba com kel loiça.”¹

“Li vida era piscaria ku loiça, ka tinha outu vida. Loiça pa fazi, pa bai vendi, pa troca ku comida, pa els bem comi (...). Unbés era kel ki ta viviva nele”.²

“Ta bendeba tcheu, ta cumprada (...). Naqueles tempus di nhã mãe tinha munta venda, ta cumprada tcheu loiça pamodi ta navegado más é só ku loiça di barro (...). Nu ta flá

¹ “Naquele tempo, a comida era milho com o feijão que houvesse, com mandioca, com a batata que houvesse, não havia arroz (...). A gente vendia, recebia milho, feijão, batata, mandioca, trocava-se tudo por loiça”, (habitante de Trás di Munti, 21/01/11).

² “Aqui a vida era a pesca e a loiça, não havia outra vida. Fazia-se a loiça para vender e trocar por comida, para comer (...). Antigamente era assim que se vivia”, (habitante de Trás di Munti, 01/02/11).

badeija di barro, tigela di barro, prato di barro, entom tudo tá navegado ku el na navego di casa”.³

Esta preponderância da olaria conheceu, contudo, um ponto de viragem a partir das décadas de setenta e oitenta do século XX, registando-se um progressivo declínio da atividade. Dois principais fatores parecem ter conduzido ao seu abandono. Um primeiro, igualmente identificado noutros contextos africanos (Barley, 1990; Langenkamp, 2000; Cardoso, 1997) diz respeito à entrada no país de uma grande quantidade de produtos industriais (de metal, plástico, alumínio, porcelana e vidro), cuja maior resistência, leveza e durabilidade rapidamente tornou obsoletos os objetos de barro. Ao mesmo tempo, com a eletrificação rural os potes usados na conservação dos alimentos foram substituídos por eletrodomésticos como o frigorífico ou a arca congeladora, que cumpriam essa função mais eficazmente. Um segundo fator, explicado localmente, diz respeito à crescente emigração e ao correlacionado aumento do poder compra das famílias que resultou quer na compra dos novos utensílios que então davam entrada, quer na possibilidade de comprar com o dinheiro remetido pelos emigrantes os produtos alimentares que noutros tempos justificavam a produção de olaria para venda ou troca. Neste contexto, apenas aqueles objetos que não encontraram um competidor funcional direto continuaram a ter alguma expressão comercial, nomeadamente o pote de água e o *binde*. Conforme retrata Luis Araújo (1997), muitas famílias rurais e das periferias urbanas permaneceram sem recursos suficientes para adquirirem um frigorífico, continuando os potes a servir o propósito de guardar e conservar a água fresca. Por sua vez, o *binde* perdurou como único instrumento de confeção do cuscuz. Contudo e não obstante o uso continuado do pote de água e do *binde*, na década de noventa a olaria, pelo menos em Trás di Munti, era já uma atividade marginal, praticamente inexistente, tendo deixado de ser necessária para satisfazer, como outrora, as necessidades imediatas de subsistência familiar.

³ “Vendia-se muito, comprava-se (...). Nos tempos da minha mãe vendia-se muito, comprava-se muita loiça porque o que se usava era só a loiça de barro (...). Nós dizíamos bandeja de barro, tigela de barro, prato de barro, toda a gente usava em casa”, (oleira de Trás di Munti, 27/02/11).

2.2. “Modernização” da olaria em Cabo Verde: entre a década de 1980 e o ano 2000.

No cenário do progressivo abandono da olaria, registaram-se algumas ações por parte dos poderes centrais e locais no sentido de inverter a situação e tornar esta atividade novamente rentável. Essas ações remontam aos anos oitenta e noventa, precisamente quando a olaria registava já uma forte competição com os produtos de plástico e alumínio que davam entrada em Cabo Verde. Poderá, por isso, não ser total coincidência o facto de, neste período, parte das iniciativas de recuperação terem sido tentativas de “modernização” e industrialização da olaria⁴.

Uma dessas iniciativas, lembrada por um arquiteto da Câmara Municipal do Tarrafal, um norte-americano radicado em Cabo Verde há vários anos, consistiu em recuperar uma antiga fábrica de telhas⁵ em São Domingos, convertendo-a no Centro de Apoio à Produção Popular. A implementação deste Centro esteve a cargo do então Instituto Nacional de Cooperativas (INC), criado em 1979, com o objetivo de resolver as graves carências económicas das famílias cabo-verdianas, mas cuja ação dependia em grande medida da ajuda externa. Justamente, uma das agências internacionais que apoiou financeiramente o Centro de Apoio à Produção Popular foi a Catholic Relief Services (CRS)⁶ através da qual o mesmo arquiteto veio para Cabo Verde assegurar a coordenação daquela iniciativa. A atuação do Centro consistia, por um lado, no melhoramento das condições de vida das populações locais, apoiando a construção de infraestruturas diversas e, por outro lado, no apoio e no incentivo a atividades artesanais, como aconteceu com a olaria. Neste sentido, para além da recolha, exposição e venda de objetos, foram organizadas ações de formação que contaram também com o apoio da cooperação chinesa, estabelecida com Cabo Verde em 1976, um ano após a independência do país. Estas formações abrangeram um grupo de participantes oriundos de várias localidades da ilha, nomeadamente de Fonte Lima e Trás di Munti, aos quais

⁴ As informações apresentadas são resultado, essencialmente, de testemunhos orais. Por certo faltarão aqui referências mais pormenorizadas, mas por agora pretende-se dar conta de algumas dessas iniciativas e dos propósitos que lhes estavam subjacentes.

⁵ Na ilha da Boavista também existia uma fábrica de telhas e tijolos. Estas fábricas foram implementadas no período colonial com vista a colmatar as necessidades internas de material de construção, exportando o excedente para outras colónias africanas (Kasper, 1983).

⁶ Agência norte-americana fundada em 1943 e guiada por princípios da religião católica

foram apresentadas novas técnicas e novos instrumentos de produção: desde a construção de moldes ao uso da roda e do forno elétrico para cozer as peças⁷.

Um dos intervenientes destes projetos do INC e do Centro de Apoio à Produção Popular foi Leão Lopes, reconhecida figura da intelectualidade cabo-verdiana. Leão Lopes é artista plástico e um dos fundadores, em 1979, do Atelier Mar, com sede no Mindelo (ilha de São Vicente) reconhecido em 1987 como organização não-governamental sem fins lucrativos (ONG). Um dos objetivos do Atelier Mar foi promover as artes e ofícios de Cabo Verde. Neste sentido, foram igualmente organizadas oficinas de formação no decorrer dos anos oitenta e noventa, e no âmbito da cooperação chinesa, nas quais participaram residentes do Mindelo e da ilha de Santiago. Uma vez mais, o propósito destas oficinas foi dar a conhecer novas técnicas de produção viradas para a industrialização da olaria, nomeadamente, através da criação de moldes e do uso do forno elétrico. Lopes Filho, em 1982, dá conta destas atividades:

“Presentemente, no ‘Atelier Mar’, em S. Vicente (dirigido por Leão Monteiro Lopes) estão em curso pesquisas técnicas e de criação de formas, com vista à produção de objetos em moldes modernos e com base em ensaios empregando diversas matérias-primas nacionais” (1982: 94).

Neste período, a revitalização da olaria passava assim por investir na “modernização” das técnicas de execução, seguindo o modelo da cerâmica industrial. Tendo por base objetivos similares, também a Câmara Municipal do Tarrafal organizou, em 2000, uma oficina de formação em parceria com a Câmara Municipal da Moita (Portugal). Esta formação decorreu na vila do Tarrafal ao longo de seis meses e contou com a participação, como formadoras, de uma oleira portuguesa e uma oleira de Trás di Munti⁸. A formação previu um intercâmbio de técnicas de produção que incluísse os modos de produção locais, mas o principal propósito foi a aprendizagem de novas técnicas com a oleira portuguesa, envolvendo o uso de vernizes e tintas. O objetivo era, segundo o presidente da Câmara Municipal do Tarrafal, aprender “a olaria moderna” de forma a dinamizar e rentabilizar a atividade. Porém, enquanto as ações de formação desenvolvidas em São Domingos e no Mindelo resultaram na constituição de equipas

⁷ Dentro desta perspetiva de incentivo da atividade também foram construídos, sob a tutela do INC, fornos a lenha comunitários em vários pontos de referência. Em Trás di Munti ainda é visível o esqueleto de um desses fornos que nunca chegou a ser concluído.

⁸ Trata-se de Etelvina Sanches Ferreira, segundo relatos locais, uma das poucas oleiras de Trás di Munti que neste período ainda produzia loiça, embora esporadicamente. Aquando da realização do meu trabalho de campo já não se encontrava na localidade, estando a viver junto dos seus filhos em França devido à idade avançada e a problemas de saúde.

organizadas dedicadas à produção oleira, no Tarrafal aquela formação não foi suficiente para incentivar a retoma da olaria por parte de um grande número de pessoas.

2.3 O “Projeto de revitalização” da olaria de Trás di Munti

Ao processo iniciado pela Câmara Municipal do Tarrafal sucede, em 2006, o “Projeto de revitalização” da olaria implementado pela escultora Virgínia Fróis. Este Projeto surgiu na sequência de um ciclo de conferências intitulado *Conversas à Volta da Olaria*, organizado em Portugal, em 1998, pela Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo. O ciclo, integrado no 2º Simpósio de Escultura em Terracota, englobou uma cooperação com Cabo Verde⁹ através da participação do antropólogo cabo-verdiano João Lopes Filho que apresentou a comunicação “Olaria de mulheres em Cabo Verde” e através da participação de uma oleira de Trás di Munti¹⁰ que orientou a 1.ª Oficina Experimental de Etnocerâmica. Foi no seguimento deste ciclo que Virgínia Fróis se aproximou da olaria produzida em Cabo Verde, iniciando em 2006, durante uma licença sabática, o Projeto em Trás di Munti, com a perspetiva não de modernizar, mas de valorizar e preservar a olaria enquanto “prática elementar” relacionada com aquilo que são, nas suas palavras, “as raízes culturais do lugar”.

Partindo desta proposta, numa primeira fase do Projeto estabeleceu-se a residência artística “Guardar Águas”¹¹, no âmbito da qual se organizou a oficina de olaria “Modelar o barro para reconstituir o passado e construir o futuro”. O propósito da oficina, segundo a escultora, foi retomar a cadeia operatória da olaria de Trás di Munti, tal como existia no passado, e transmiti-la às gerações mais jovens. Uma vez que a aprendizagem era feita por transmissão geracional, pela linha feminina, a formação foi orientada por três mulheres que preservavam o conhecimento das técnicas locais de produção: Pascoalina Borges, Isabel Semedo e Saturnina Tavares, na altura com idades compreendidas entre os sessenta e setenta anos. Por sua vez, foram recrutadas cerca de vinte mulheres jovens nos próprios grupos familiares das formadoras ou na sua vizinhança para iniciaram a sua aprendizagem. A formação durou cerca de dois meses e

⁹ Esta cooperação estabeleceu-se a partir dos contatos entre Virgínia Fróis e João Lopes Filho que foi quem terá indicado a oleira de Trás di Munti e a Câmara Municipal do Tarrafal, com a qual a cooperação foi formalizada.

¹⁰ Etelvina Sanches Ferreira, a mesma oleira que participou na oficina de formação organizada na Vila do Tarrafal em 2000.

¹¹ A residência artística “Guardar Águas” decorreu entre 27 de março e 19 de setembro de 2006 e teve o apoio da Câmara Municipal do Tarrafal, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto das Artes do Ministério da Cultura portugueses.

foi custeada pela Câmara Municipal do Tarrafal que forneceu o material necessário e atribuiu um subsídio mensal às participantes.

A esta oficina seguiu-se um processo de divulgação e promoção da olaria através de iniciativas como a organização de exposições, a edição de catálogos¹² e a participação das oleiras em feiras de artesanato. Estas ações decorreram de uma série de parcerias institucionais que a Câmara Municipal do Tarrafal celebrou com alguns municípios portugueses ao abrigo do Acordo de Cooperação Intermunicipal¹³ e, particularmente, com a Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo. Foi no contexto destas parcerias que cinco mulheres (as três formadoras e duas das formandas) saíram pela primeira vez de Cabo Verde e viajaram até Portugal para participarem em feiras de artesanato¹⁴ e para orientarem oficinas experimentais de “etno-cerâmica”.

Entretanto, com o intuito de dinamizar localmente esta e outras atividades artesanais, foi projetada a requalificação e reconstrução de uma antiga cooperativa de Trás di Munti. Este projeto foi assegurado pela Câmara Municipal do Tarrafal, que em 2009 inaugurou o Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti. Além de procurar funcionar como Centro Interpretativo do lugar, o CAO serve de oficina de trabalho e de posto de venda, incluindo uma cozinha e uma sala multiusos. Em concreto, este espaço propõe conciliar a representação museológica das atividades artesanais com uma vertente mais pedagógica, através da organização de ações de formação e do trabalho presencial dos artesãos. O Centro impunha a necessidade de criar canais adicionais de divulgação e comercialização das peças produzidas. Neste sentido, foi instalada a Loja da Terra no mercado municipal da Vila do Tarrafal. Operando em ligação direta com o CAO, a loja assegura a venda dos objetos e serve de ponto de contacto e atracção de potenciais visitantes a Trás di Munti, na perspetiva de um mercado mais vasto do que o consumo interno e capitalizando estes recursos endógenos para a indústria do turismo¹⁵.

¹² Destaco o catálogo “Guardar Águas” (2006).

¹³ Câmaras Municipais de Montemor-o-Novo, Marinha Grande, Fundão, Grândola, Nisa e Vila Real de Santo António. Acordo de Cooperação Intermunicipal assinado no dia 27 de setembro de 2008.

¹⁴ No ano de 2007, entre os meses de outubro e novembro, duas oleiras estiveram presentes na 2ª Oficina de Etnocerâmica de Cabo Verde, organizada pela Oficinas do Convento de Montemor-o-Novo. Em julho de 2009, outras duas oleiras orientaram a Oficina de Etno-cerâmica de Trás di Munti por ocasião da 2ª Edição da Festa da Cerâmica nas Caldas da Rainha. Também em 2009, viajando junto com o vereador da Cultura do Tarrafal, uma oleira participou na 20ª Feira Nacional de Artesanato e Gastronomia da Marinha Grande, que decorreu nos meses de novembro e dezembro.

¹⁵ Nesta linha, estabeleceu-se uma parceria com a Escola de Negócios e Governação da Universidade de Cabo Verde (ENG-CV), para facilitar a abertura de novos mercados externos para os produtos criados localmente. Desta parceria resultou uma Feira de Artesanato realizada na cidade da Praia e estão a

Deste modo, procurou-se dar continuidade às recentes políticas locais de promoção da região nas quais o turismo é, segundo o presidente da Câmara Municipal do Tarrafal, uma das principais apostas do concelho: um turismo voltado para a riqueza cultural e paisagística, que possa traduzir-se na sustentabilidade económica da região. No conjunto, todas as iniciativas realizadas no âmbito do Projeto corresponderam a estratégias para relançar a olaria, procurando valorizar e revitalizar a sua produção e, por extensão, o próprio território através da sua projeção nacional e internacional.

2.4 O Projeto e a “animação cultural” como exercício de arte contemporânea

“Começa porque eu sou escultura, porque eu trabalho com barro e porque eu gosto muito de olaria. Portanto, são essas três questões. E porque a olaria é uma prática na sua raiz feminina e porque o meu trabalho, no fundo, tem muito a ver com as questões femininas. Portanto, esse meu interesse anterior e o interesse pela olaria feita por mulheres porque é olaria manual, feita à mão, leva-me a querer conhecer os lugares onde ainda se pratica essa olaria. (...). Quando eu vou para Cabo Verde, no fundo, isto é uma constante sempre, eu vou para lá por questões pessoais, conceptuais do meu trabalho, para compreender o universo feminino e as relações de género femininas (...). Mas tudo isso que se pode fazer é um trabalho de observação e reflexão que se quer paralelo a um **processo de intervenção**. Ou seja, partir daquilo que as pessoas têm como valor cultural para que com isso, com esse poder elas consigam afirmar-se ou resolver os seus problemas. Portanto, é sempre este trabalho que a **animação cultural** faz, é tentar compreender o que é o local, o sítio, aquilo que é a sua raiz para depois [as pessoas] se apoderarem verdadeiramente disso, para tomarem em mãos, avançarem... Mas para que isto aconteça em situações desta natureza é preciso a gente estimular ou mediar...” (Virgínia Fróis, 11/11/10. Destaques meus).

Este fragmento foi retirado de uma entrevista realizada a Virgínia Fróis a respeito dos motivos que a levaram a implementar o Projeto em Trás di Munti. Aos interesses artísticos pela olaria e pelas questões de género aliou-se o propósito de intervir social e culturalmente no espaço, no sentido de promover transformações locais. Segundo a escultora, essas transformações passariam por efeitos não apenas socioeconómicos, mas também socioculturais. Neste sentido, Virgínia Fróis aponta como aspeto fundamental o encontro com o lugar e a relação de proximidade que estabeleceu com a população local. Através deste processo, Virgínia Fróis assume que o seu principal papel foi o de “animadora cultural” atuando em duas frentes: por um lado, fazendo a ponte entre a localidade e os organismos e instituições financiadoras, por outro lado, estando no terreno a estimular a “cultura local” através de uma metodologia

estudar-se hipóteses de levar a olaria de Trás di Munti a feiras internacionais, nomeadamente, aos Estados Unidos.

participativa, catalisadora do “empoderamento” social e cultural das próprias pessoas. Este quadro de intenções é sintomático do seu percurso biográfico enquanto artista plástica.

Virgínia Fróis formou-se em artes plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, numa altura marcada pela definição de uma nova política cultural em Portugal, que se seguiu à Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. A transição democrática (1974-1975) foi acompanhada pela mobilização popular através de um conjunto de iniciativas levadas a cabo pelo setor militar e pela sociedade civil em geral. Destacaram-se, nomeadamente, as Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do Movimento das Forças Armadas (MFA). No âmbito destas Campanhas desenvolveram-se ações de animação cultural e de carácter formativo, instigando o espírito democrático e a participação cívica, sobretudo nas zonas rurais do Centro e Norte de Portugal, por se encontrarem mais afastadas do projeto revolucionário em comparação com o Sul (Almeida, 2007). Este programa de “descentralização cultural” contou com a forte adesão de intelectuais e artistas que se organizaram, através da Secretaria de Estado da Cultura e do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ), na fundação de vários grupos culturais de teatro, música, cinema, artes plásticas, entre outros (Couceiro, 2004). Virgínia Fróis frequentava o primeiro ano da faculdade em 1974, integrando uma dessas equipas em Santarém, responsável pela criação da Oficina da Criança. O objetivo era a sensibilização das crianças e jovens para as artes plásticas, procurando estimular a criatividade como exercício de democracia. Segundo Virgínia Fróis, o trabalho desenvolvido baseava-se num modelo de animação sociocultural, instituído em Portugal no rescaldo do 25 de Abril, para potenciar o desenvolvimento local e que se fundamentava na participação das populações e na valorização da “cultura” e da “cidadania”.

Esta mobilização dos artistas para a intervenção sociocultural espelha, por sua vez, transformações no próprio campo da arte que já vinham a manifestar-se desde os anos sessenta do século XX um pouco por toda a Europa e que, em Portugal, ganharam impulso nesta época. O questionamento das correntes formalistas de arte que ocorreu neste período foi acompanhado pela introdução de novos valores estéticos e conceptuais que conduziram ao surgimento de vários movimentos artísticos (arte *povera*, processual, anti-forma, corporal, conceptual). O aspeto comum a todos eles foi a vontade de romper com a ênfase na forma, valorizando mais os conceitos e as ideias do que a obra em si,

enquanto artefacto (Archer, 1997). Neste deslocamento *pós-moderno*, a arte assumiu novos enquadramentos de práticas, instituições e subjetividades (Foster, 2002: 184). Ao deixar de estar confinada aos limites do estúdio, galeria ou museu, ela passou a atuar num “campo expandido”, conceito usado em 1979 pela historiadora de arte Rosalind Krauss, referindo-se à diluição das fronteiras disciplinares na arte, em particular na escultura¹⁶ (Krauss, 1979). Ao mesmo tempo, foi instituída uma relação com o Espaço convidativa à sua experimentação, perceção e transformação, enfatizando o processo criativo e apelando à intervenção no contexto social (Traquino, 2010). O movimento Fluxus¹⁷, em particular, marcou esta transição, defendendo uma criação artística mais pedagógica, baseada no diálogo e na colaboração.

Contrariando a ideia de uma arte burguesa e elitista, as novas produções procuravam ampliar o papel do artista na sociedade, tendo como horizonte a esfera das sociabilidades. A vida social, o quotidiano, as interações humanas tornaram-se matéria de projetos afetos à ideia de arte engajada, social e politicamente, que ganharam expressão, sobretudo, a partir da década noventa. Nicolas Bourriaud (1998) propõe o conceito de “estética relacional” ou “arte relacional” para caracterizar estas manifestações artísticas centradas nas práticas sociais e nas relações intersubjetivas. Segundo o autor, o domínio da arte deixou de se resumir a um objeto ou coisa, podendo englobar uma ação com alguém. Ou seja, a relação que os artistas estabelecem com o espaço público e a vida dos seus habitantes torna-se ela própria um produto estético ou uma obra de arte. Por sua vez, Hal Foster interpreta esta nova corrente de arte comprometida como uma “viragem etnográfica”, na qual os artistas tomam a alteridade e a identidade cultural como matéria de intervenção e criação artística, e de potencial transformação política. Para Foster, este novo paradigma surgiu como reação aos efeitos da mercantilização e da capitalização da cultura, substituindo-se a classe operária pelo “Outro” cultural ou étnico em nome do qual o artista passa a lutar (1996: 173).

Em Portugal, estas conceções influenciaram os movimentos artísticos que surgiram logo após o 25 de Abril, bem como a reestruturação dos programas de ensino das Artes. Não é por acaso que o trabalho desenvolvido por Virgínia Fróis em Santarém constituiu matéria de avaliação curricular na faculdade. Com efeito, a preocupação com

¹⁶ Para Rosalind Krauss, o termo “escultura” tornava-se difuso, dadas as conexões que estabelecia com a arquitetura e a paisagem.

¹⁷ Em Portugal, uma das figuras proeminentes do movimento Fluxus foi Ernesto de Sousa, crítico e artista responsável pela exposição Alternativa Zero, em 1977, que constituiu uma realização material desse movimento.

o papel social e político da arte marcou a formação artística da escultora e os trabalhos subsequentes que desenvolveu. Saliente-se a criação de uma nova Oficina da Criança, desta vez em Montemor-o-Novo, para onde foi viver em 1981, contratada pela Câmara Municipal. De novo, o propósito foi instigar a atividade criadora nas crianças, através de um modelo pedagógico, baseado em processos de trabalho compartilhado.

Valores como a participação e a colaboração são igualmente apontados como componentes chave do Projeto implementado em Trás di Munti. Neste caso, o interesse pela olaria operou como dispositivo das “práticas relacionais”, fundadas numa metodologia baseada no encontro presencial, na observação direta e na interação com a população local, lembrando o sentido etnográfico apontado por Hal Foster. Virgínia Fróis menciona como exemplo as sessões coletivas de produção de olaria que organizou, salientando a importância das aprendizagens mútuas que daí decorreram. Acrescenta ainda que foi através desse processo colaborativo que desenvolveu uma aproximação à memória dos objetos, à sua funcionalidade, e uma reflexão sobre o papel das mulheres na estruturação da vida social e económica local.

Se podemos dizer, por um lado, que a experiência colaborativa constitui-se em si mesma como um exercício de arte contemporânea, por outro lado, ela continuou a ser usada como valor criativo na produção de objetos de arte que, expostos num museu ou numa galeria, procuram refletir sobre essa mesma experiência ou sobre conceitos e ideias que lhe estão subjacentes. É neste sentido que podemos enquadrar a aproximação de Virgínia Fróis às técnicas locais de produção oleira, com o intuito de desenvolver o seu próprio trabalho criativo como escultora. Explorando os recursos plásticos do barro enquanto matéria-prima local, tendo em conta aspetos como a permeabilidade, o peso e a densidade, Virgínia Fróis criou objetos de arte contemporânea que incorporavam, simultaneamente, um comentário ao lugar e à condição feminina das mulheres de Trás di Munti. Ao mesmo tempo, sob a perspetiva do “campo expandido”, o repertório artístico foi alargado e o trabalho da escultora complementado por uma equipa de recolha de imagens fotográficas e fílmicas para retratar o processo e o contexto local¹⁸. Como resultado desta rede colaborativa foi realizada a exposição “Guardar Águas”, primeiro na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, em novembro de 2006, e em

¹⁸ Dessa equipa fazia parte um estudante do curso de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa que aproveitou a estadia em Trás di Munti para desenvolver a sua tese final de licenciatura. Ainda neste âmbito também foram convidadas três artistas plásticas portuguesas para orientarem oficinas de educação artística na escola primária de Trás di Munti.

seguida em Cabo Verde, no Palácio da Cultura Ildo Lobo, na cidade da Praia, em janeiro de 2007. A exposição incluía os trabalhos de Virgínia Fróis, uma série fotográfica, um documentário em vídeo sobre a residência artística, peças antigas recolhidas em Trás di Munti e peças produzidas pelas oleiras durante a formação, entre as quais algumas de natureza expressiva, produto das orientações e sugestões plásticas da escultora, e as restantes de natureza utilitária que foram colocadas para venda ao público (cf. Porto, 2008: 97). Mais tarde, em 2009, e na sequência da inauguração do Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti, a mesma estratégia expositiva prevaleceu na apresentação da exposição temporária, “Da água, dá fala”, que procurava desenvolver a “ideia de continuidade, do correr da água, como o discorrer da memória”¹⁹ tendo como matéria as vozes das oleiras, a água e os potes modelados.

Em suma, estas exposições constituíram uma versão materializada dos propósitos de Virgínia Fróis: aliar a prática artística à valorização dos recursos e saberes locais, enquanto estratégia para favorecer mudanças sociais, culturais e económicas. De resto, a mesma estratégia prevaleceu na organização das demais iniciativas, desde as oficinas de “etno-cerâmica” realizadas em Portugal²⁰ para as quais foram convocados a participar estudantes de artes, antropólogos, educadores e artistas plásticos, até criação do CAO cuja “missão” foi “promover o acesso da população local ao desenvolvimento e a consequente melhoria da qualidade de vida”²¹. No conjunto, todas estas iniciativas procuraram afirmar-se como marca distintiva de um projeto artístico que se quis de intervenção social e cultural.

2.5. A prática artística na salvaguarda do património cultural

“A arte contemporânea hoje faz-se também daquilo que é a **tradição** (...). Nós temos essa cultura hoje...de dar valor a coisas que, aparentemente, já são restos de restos (...). Nestes processos de animação (...) essa estratégia é realmente muito usada, muito usada porque é necessário **preservar o passado**. (...). Portanto a base cultural como base para o crescimento dos indivíduos e ao crescerem com essa base eles vão contribuir para que a história coletiva não se perca e para que ela possa dar origem até a coisas novas (...). Eu não tenho ideia que vou mudar o mundo ali naquele lugar, ainda por cima num sítio onde estou completamente deslocada, eu não pertenço àquela comunidade, não cresci lá, há muita coisa que me escapa, que eu não conheço (...). Eu fui para lá só para observar... Claro que, como eu gosto de olaria e a olaria já não se fazia, e eu considero que é um **património** importante que tem a ver com as raízes daquele lugar. Eu sei isso e também tinha como intuição que isso podia ser bom para aquelas pessoas, o reativar

¹⁹ Trechos retirados do texto de Virgínia Fróis: “Da água, os potes”.

²⁰ Estas oficinas foram orientadas pelas oleiras de Trás di Munti e nelas participaram sobretudo artistas plásticos e estudantes de Belas-Artes.

²¹ Guia Interpretativo do Lugar, 2009.

dessas suas **tradições mais antigas**, eu sabia que potenciar isso podia ajudá-los a tomar mais consciência de si, portanto, o meu valor sobre as coisas deles poderia fazer com que eles tomassem consciência do valor que eles têm porque eu, como estrangeira, estava achar que elas tinham valor...” (Virgínia Fróis, 03/12/2011. Destaques meus).

Marta Traquino (2010) observa que, no campo das novas configurações artísticas da segunda metade do século XX, a atenção é desviada para os *lugares* enquanto espaços físicos vividos e demarcados geograficamente e para as suas especificidades culturais, em termos de memória e identidade. Ao estabelecer uma relação com a esfera da vida social, a arte passa a centrar-se nas particularidades de territórios específicos e nos seus aspetos sociais e culturais distintivos.

A prática artística de Virgínia Fróis enquadra-se neste mesmo movimento de valorização dos lugares e das suas singularidades contextuais. Isto é, no trabalho que desenvolve interessa-lhe acima de tudo partir das “raízes culturais” dos lugares e explorar as matérias-primas e as práticas associadas à essência desses lugares. Remontando à Oficina da Criança em Montemor-o-Novo, uma das primeiras atividades que Virgínia Fróis desenvolveu com as escolas intitulou-se “Local em que vives: como é e como o queres” e consistiu em despertar nas crianças uma perceção sobre o espaço onde viviam que conduzisse à sua conseqüente valorização. Um dos propósitos inerentes a esta filosofia colaborativa ou relacional da escultora é levar as pessoas a valorizarem aspetos culturais de pertença, a partir dos quais se poderão revelar as suas capacidades criadoras e de transformação. Em Trás di Munti, o ponto de partida foi igualmente o lugar e as práticas culturais que, para Virgínia Fróis, constituíam a sua essência distintiva, como seja a olaria, a cestaria ou a panaria. Para a escultora, havia uma desvalorização completa da olaria em detrimento de outros produtos vendidos de forma massificada nas lojas chinesas. Por isso, a principal preocupação foi salvaguardar as práticas e os saberes ligados à produção oleira, pelo facto de significarem o lugar e a especificidade dos modos de vida que lhe estavam associados.

Desta postura artística e metodológica decorreu uma avaliação estética da olaria pelo seu carácter singular, original e autêntico. Mais ainda, resultou uma qualificação desta atividade como ícone da tradição e do património locais. Isto é, Virgínia Fróis qualificou a olaria como “património de Trás di Munti” pois segundo a própria tratava-se de um saber e de uma prática tradicional daquela localidade que fazia parte da sua matriz cultural e identitária. Deste modo, ao Projeto de revitalização somou-se uma retórica patrimonialista e tradicionalista que acabou por atuar como um processo de

patrimonialização da olaria com vista a promulgar o seu valor cultural e de referência identitária para a localidade. Em concreto, perante a perda do valor de uso, operou um processo de apropriação e atribuição de um novo valor: o patrimonial e de tradição.

Este reconhecimento e reconfiguração da olaria como património e tradição foram movidos por um conjunto de critérios estéticos e conceptuais afetos à prática artística de Virgínia Fróis. Neste capítulo procurou-se enquadrar esse percurso artístico da escultora vinculado à animação sociocultural e a uma metodologia participativa. De seguida, o propósito é analisar os critérios estéticos e conceptuais, mostrando a forma como aí se encontram implicados mecanismos de inclusão e exclusão, de acordo com os quais nem toda a olaria é património. Como veremos, em Trás di Munti há outras formas de produção oleira que, pelos elementos inovadores que introduzem, não concorrem como práticas tradicionais na qualificação patrimonial que o Projeto inaugurou, colocando em evidência algumas ambiguidades inerentes à emergência destas novas patrimonialidades. Assim, no próximo capítulo, a partir de uma descrição dos diferentes segmentos de produção oleira existentes na localidade introduzo a relação conflitual que o Projeto acabou por desencadear, identificando os principais critérios de Virgínia Fróis na determinação e classificação da loiça tradicional e “com qualidade”, por oposição à loiça “sem qualidade”. Esta oposição é, por sua vez, sintomática de uma outra, aquela que opõe tradição e modernidade. Por isso, o propósito será também enquadrar essa oposição no contexto mais geral de Cabo Verde e fora dele.



8. Virgínia Fróis, “contentores de algodão”, da série “ariana” *



9. Formação com oleiras de Trás di Munti na Faculdade de Belas Artes de Lisboa *



10. Exposição “Guardar Àguas” no Palácio da Cultura Ildo lobo, Praia, 2007 *



11. Exposição temporário “Da água, dá fala” no Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti, 2008 *

*Créditos fotográficos de Virgínia Fróis

Capítulo III

**Entre a tradição e a inovação,
conflito de valores**

Olaria “tradicional” de Trás di Munti



12. Pilar barro



15. Polimento de uma travessa com a *onça*



13. Isabel faz um pote de água



16. Preparação do *forno* para cozer loiça



14. Incisão de motivos geométricos num pote



17. Loiça cozida, acabada de retirada do *forno*

Olaria “moderna” de Trás di Munti



18. Preparação do barro para a moldagem



19. Moldagem de um jarrão



20. Potes, jarrões e travessas acabadas de moldar



21. Cozedura da loiça no forno a lenha



22. Peças em exposição e outras a secar



23. Máscaras em barro. Encomenda do Diretor do liceu do Tarrafal



24. Loja da Terra, vila do Tarrafal



27. Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti



25. Loça “moderna” no CAO



28. Loça “tradicional” na feira de Santo Amaro, janeiro de 2011



26. Loça “tradicional” no CAO



29. Loça “moderna” na feira de Santo Amaro, janeiro de 2011

3.1. Olaria “tradicional” de Trás di Munti

Como já foi referido, o Projeto de revitalização da olaria consistiu em fomentar a retoma da atividade tendo em conta os modelos utilizados no passado. Por isso mesmo, foram escolhidas três mulheres mais velhas, antigas oleiras de Trás di Munti que preservavam o conhecimento sobre a cadeia operatória, para dar formação às mulheres, mais jovens que apenas tinham uma lembrança fugaz de verem as suas mães ou avós a trabalhar com o barro. Das formadoras e de cerca de vinte formandas que participaram na oficina, atualmente apenas seis mulheres continuam associadas ao Projeto e a produzir a designada “olaria tradicional” de Trás di Munti - Saturnina e as filhas Natália e Laitina; Lucy, sobrinha de Pascoinha; Isabel e a filha Mariazinha. À semelhança do que ocorria no passado, a produção é levada a cabo no período em que há menos tarefas agrícolas e em que se verificam as condições climatéricas mais favoráveis, isto é, na estação seca, logo após as últimas colheitas, a partir do mês de dezembro ou janeiro, prolongando-se até ao mês de maio ou junho. A execução das peças ocorre nas imediações da casa e normalmente é realizada em família. Assim, em dias combinados, as irmãs Laitina e Natália deslocam-se a casa da mãe Saturnina para fabricarem loíça em conjunto. O mesmo acontece com Isabel e Mariazinha. Já Lucy, desde que a sua tia Pascoinha abandonou a olaria por problemas de saúde, costuma trabalhar sozinha, mas esporadicamente e quando pretende aperfeiçoar determinadas técnicas junta-se ao grupo de Saturnina, com quem ainda partilha laços de parentesco. Os objetos criados seguem as mesmas formas que noutros tempos preenchiam o espaço doméstico e, atendendo ao dito modelo “tradicional”, a cadeia operatória divide-se em três fases principais: extração e preparação do barro; moldagem das peças; secagem e cozedura da loíça.

Em Trás di Munti a extração do barro faz-se por norma em terrenos que pertencem ao grupo familiar das oleiras, sendo os depósitos mais conhecidos o da *Fontinha* e o de *Riba Lá*. O barro nesta zona é pedregoso, pelo que se torna necessário fazer uma primeira triagem das pedras de forma a diminuir o peso e assim rentabilizar o transporte do barro até casa, que é feito em sacos levados à cabeça. Uma vez recolhida a matéria-prima, segue-se a preparação para a fase da moldagem: o barro é pilado e peneirado, até obter uma farinha fina que é misturada com água até formar uma massa compacta e homogénea. As peças são trabalhadas manualmente, sem recurso ao torno ou à roda, empregando a técnica dos *fidjós* ou rolos de barro. Esta técnica consiste em

fazer rodar com as palmas das mãos um pedaço de barro em cima de uma superfície plana até formar um rolo com espessura uniforme. A partir de uma base previamente criada, sobrepõem-se várias camadas de rolos, exercendo a oleira movimentos circulares em torno da base da peça, idênticos ao movimento da roda. As várias camadas de rolos são ligadas umas às outras através do alisamento e compressão efectuados com os dedos e com o auxílio de alguns instrumentos como o *cavaco* (fragmento de cabaça) e a *inganha* (carolo de milho). Posteriormente acerta-se e defini-se a boca da peça com a *cortadeira* (fragmento de acácia ou de cana cortante), e depois com a *ordidja* (um retalho de pano humedecido), que se faz deslizar pela orla. Por fim, com uma *canela* (pedaço de cana ou de tubo de plástico) procede-se a uma última uniformização da parede externa, alisando-se as fissuras existentes deixadas pela *inganha*.

Nesta fase, antes da secagem, podem já ser aplicados alguns elementos decorativos em relevo. Noutros casos, a decoração das peças é feita dois ou três dias depois e envolve a incisão de motivos geométricos ou zoomórficos com a ponta de uma faca. É também nesta altura, quando as peças já ganharam alguma rigidez, que se retira com uma raspadeira (um pedaço de arco de barril), o excesso de barro da base e das paredes exteriores junto à base, para lhes dar maior definição. Por fim, após novo período de secagem de dois a três dias, a loiça é polida com a *onça*, um pequeno seixo de origem vulcânica, que garante uma maior impermeabilização, confere uma textura mais lisa e permite eliminar as areias salientes que podem afetar a etapa que se segue: a cozedura. Esta realiza-se nas proximidades da casa, ao ar livre e no chão, num local previamente limpo que constitui o designado *forno*. Os materiais de combustão advêm dos próprios recursos naturais disponíveis: bosta de vaca, cuja combustão lenta permite conservar o calor, palha e ramagens secas. Normalmente a cozedura é realizada ao fim da manhã ou ao início da tarde, quando se registam os maiores picos de sol. A cozedura demora cerca de quatro a cinco horas, permanecendo a loiça no *forno* até ao dia seguinte, quando é retirada.

Da loiça manufacturada, algumas peças poderão ficar no CAO, em exposição ou para eventual venda, e as restantes vão para a Loja da Terra na vila do Tarrafal, que abre nos dias de mercado, às segundas e quartas-feiras. O CAO, a Loja da Terra e as feiras de artesanato são os principais canais de escoamento das peças, mas ocasionalmente a venda pode acontecer na própria casa das oleiras, sobretudo quando lhes são feitas encomendas por vizinhos ou familiares. O preço da loiça varia dependendo de uma

outra ou outra situação. Isto é, as peças que vão para o CAO, para a Loja da Terra ou para as feiras são vendidas a um preço mais alto do que aquele praticado pelas oleiras se a compra lhes for feita diretamente.

Como se referiu anteriormente, Virgínia Fróis passou a contar com a presença efetiva no terreno de Pedro Conceição que, além de coordenar o trabalho das oleiras, também assume responsabilidade pela gestão do CAO e da Loja da Terra, incluindo a própria comercialização das peças que, numa lógica de valorização comercial e diante a perspectiva do mercado turístico, passaram a ter preços superiores aos praticados internamente. Por exemplo, uma travessa que as oleiras avaliam por quinhentos escudos (cerca de quatro euros e meio), no CAO ou na Loja da Terra pode custar mil e quinhentos escudos (cerca de treze euros e meio). De acordo com os promotores do Projeto, trata-se de uma valorização do trabalho das oleiras, e o facto de serem peças “autênticas” e “originais” também lhes confere maior valor monetário.

A esta perspectiva de valorização comercial alia-se uma outra, a do reconhecimento criativo individual. Neste sentido, as oleiras foram incentivadas a assinar as suas peças com a primeira letra do nome ou outro caractere gráfico como marca identitária e do mérito criativo individual, e como garantia da “autenticidade” e “distinção” de cada peça. Curiosamente, uma conceção mais clássica, nomeadamente no âmbito das práticas museológicas, tendeu a valorizar e a classificar os artefactos pela coletividade e homogeneidade cultural que representavam e não tanto pela criação individual (Cohodas, 1999). Mas uma categorização estética dos mesmos artefactos no campo da arte passou a conferir-lhes maior valor económico e social de acordo com a criatividade, originalidade e individualidade artística, uma tendência que segundo Néstor García Canclini (1993) tem vindo a instalar-se em resposta às exigências do mercado de consumo.

3.2. Ollaria “moderna” de Trás di Munti

Dos cerca de trinta participantes na oficina de formação organizada em 2000 na vila do Tarrafal, apenas uma mulher prosseguiu as aprendizagens e manteve-se ligada ao ofício. Maria vive em Ponta Furna e recorda que noutros tempos as suas avós e a sua mãe produziam loça, mas nunca chegou a aprender com elas porque a olaria deixava progressivamente de ser praticada, dado o aparecimento de objetos equivalentes feitos de outros materiais que começavam a ser comprados e utilizados em substituição. A sua

aprendizagem ocorreu já em adulta e aquando da oficina de formação organizada pela Câmara Municipal do Tarrafal no ano 2000. Na altura Maria tinha trinta e dois anos e lembra que foi nessa oficina que aprendeu com a oleira Etelvina Sanches Ferreira as mesmas técnicas que outrora as suas familiares empregavam, ao mesmo tempo que, com a oleira portuguesa, aprendeu um conjunto de novas técnicas como pintar, envernizar e trabalhar com moldes. Posteriormente, dado o interesse que manteve pelo ofício, frequentou novas ações de formação. Novamente com o apoio da Câmara Municipal, viajou até Portugal, onde aprendeu a elaborar moldes, a trabalhar vidro e a avaliar as propriedades do barro. A partir destas formações, Maria começou a produzir olaria, primeiramente num espaço contíguo à Câmara Municipal na vila do Tarrafal (atual Biblioteca), depois em sua casa e presentemente no CAO, com mais três mulheres que estão a aprender com ela – Ju, também de Ponta Furna, Zezinha e Zi, ambas de Trás di Munti. As técnicas que Maria emprega e ensina são resultado das aprendizagens que recebeu, passando quer pelos modelos de produção locais, quer pelos conhecimentos que adquiriu com a oleira portuguesa no Tarrafal e nas formações em Portugal.

Na primeira fase da cadeia operatória, Maria opta por misturar o barro de Trás di Munti com o barro que vai buscar a Fonte Lima na Assomada. Segundo a própria, o barro de Trás di Munti é pedregoso e mais gordo, o que quer dizer que tem mais tendência para o aparecimento de deformações e fendas durante a cozedura. Por sua vez, o barro de Fonte Lima é menos pedregoso e é considerado um barro magro, logo friável mas mais resistente a roturas e deformações. Para Maria, a mistura dos dois barros permite obter uma massa mais fácil de moldar e mais resistente, quebrando menos durante a cozedura. Em relação à moldagem, também emprega a técnica dos *fidjós* ou rolos de massa, sobretudo quando o propósito é criar peças grandes. Quando pretende produzir peças pequenas recorre a moldes de gesso criados por si que, segundo a própria, têm a vantagem de permitir fabricar mais quantidade em menos tempo. Os instrumentos de auxílio à manufatura são os mesmos descritos anteriormente no modelo tradicional: o *cavaco*, a *inganha*, a *ordidja* e a *canela*. Já em relação à fase final, as peças são preferencialmente cozidas num forno a lenha, mandado construir pela própria para esse efeito. Para Maria, uma das grandes vantagens do forno a lenha é poder cozer a loiça sem estar dependente das condições climáticas. Ao mesmo tempo, a temperatura é mais facilmente controlada, permitindo evitar quebras durante o processo e o aparecimento de manchas escuras na loiça que a queima no chão torna mais difícil

controlar. De qualquer forma, por vezes e quando tem peças muito grandes, opta por realizar a cozedura no chão, à semelhança do modelo tradicional.

A loiça que Maria produz inclui peças utilitárias, semelhantes às produzidas no passado e, sobretudo, peças explicitamente decorativas, com desenhos e inscrições, até esculturas zoomórficas a antropomórficas alusivas a Cabo Verde. Exemplos destas peças são os bustos de mulher com um pote de água à cabeça, miniaturas de *funku*¹, galinhas, potes com palmeiras desenhadas, ou ainda pratos com o nome “Cabo Verde” ou “Tarrafal” inscrito. Uma das principais particularidades das suas peças consiste na aplicação de tintas de várias cores ou vernizes, uma prática que de resto se tornou relativamente comum noutros países africanos, tal como referem Langenkamp (2000) e Barley (1994). Assim, de um modo geral, as inovações introduzidas por Maria traduzem-se numa gama variada de peças coloridas e brilhantes. Localmente estas peças acabaram por constituir a sua imagem de marca e atingir relativo sucesso nos mercados da zona (Tarrafal e Assomada) e nas feiras de artesanato que frequenta, revertendo-se no aumento do número de encomendas que lhe são dirigidas por particulares, empresas e instituições. Contudo, e não obstante o sucesso local das suas peças, estas inovações tiveram outro entendimento por parte dos promotores do Projeto de revitalização da olaria de Trás di Munti.

Em 2006, quando Virgínia Fróis chegou a Cabo Verde, uma das primeiras pessoas que conheceu por intermédio da Câmara Municipal do Tarrafal foi precisamente Maria, que à época produzia loiça na vila do Tarrafal, no espaço contíguo ao edifício da Câmara. Nos primeiros tempos, Maria foi uma das principais intermediárias da escultora em Trás di Munti e o Projeto também se iniciou com a sua participação, dando formação às professoras da escola primária para que estas, posteriormente, pudessem organizar sessões lúdicas de artes manuais com os seus alunos. No entanto e apesar das diretrizes iniciais, aquilo que Maria começou a ensinar às professoras, da perspetiva de Virgínia Fróis, desviava-se dos propósitos de focar exclusivamente os modelos de produção tradicionais que o Projeto contemplava. Do ponto de vista da escultora, as técnicas de Maria revelavam-se desajustadas em relação àquilo que no seu entendimento era a olaria tradicional de Trás di Munti, facto que terá estado na origem do conflito que se veio a instalar entre uma visão tradicionalista,

¹ Os “funcos” eram casas de formato circular com cobertura cónica de palha. Atualmente são menos comuns em Cabo Verde.

defendida pelos promotores do Projeto, e uma visão que se poderá considerar mais “moderna”, encabeçada por Maria e as suas formandas.

3.3. O espaço do CAO como arena do conflito e o critério da “qualidade”

O embate entre duas visões e práticas de produção oleira de Trás di Munti, agudizou-se em 2009, quando foi inaugurado o Centro de Artes e Ofícios de Trás. Do ponto de vista de Virgínia Fróis e Pedro Conceição, a construção do CAO correspondeu a uma concretização material do Projeto, devendo aquele funcionar como espaço de valorização e promoção da “cultura e do património cabo-verdianos” através da formação, exposição e venda das artes e ofícios tradicionais daquela zona. Por sua vez, a Câmara Municipal do Tarrafal, enquanto parceira e responsável pela requalificação do Centro, entendeu-o como um espaço aberto a todos os artesãos locais, não o cingindo a nenhum segmento de produção específico. Por isso, quando Maria efetuou o pedido à Câmara Municipal foi autorizada a trabalhar no Centro juntamente com as três formandas.

A implementação do Projeto foi viabilizada através de vários apoios institucionais atrás mencionados. A Câmara Municipal do Tarrafal tornou-se a principal parceira mobilizando recursos financeiros para a sua concretização e estabelecendo-se como figura institucional na gestão pública do CAO e da Loja da Terra. Mas, em termos conceptuais, o Projeto continuou a seguir as linhas de orientação de Virgínia Fróis, sendo monitorizado no terreno pela própria e de modo efetivo por Pedro Conceição. Assim, embora autorizada pela Câmara Municipal, a presença de Maria e das três formandas no CAO não teve a mesma aceitação por parte dos promotores do Projeto que, numa tentativa de remediar a situação, lhe sugeriram que retirasse a loça pintada e envernizada e que, enquanto ali permanecesse, se dedicasse exclusivamente a produzir de acordo com o modelo tradicional, reservando as produções “mais inovadoras” para outro espaço, por exemplo, a sua casa. Maria manifestou, contudo, uma perspetiva e uma intenção diferentes, firmando a sua vontade de produzir olaria de acordo com as suas aprendizagens e de manter o seu espaço de trabalho no Centro, que lhe fornecia melhores condições e instrumentos de trabalho (mesas, cadeiras, lugar amplo, etc.), e uma vez que tinha autorização da Câmara Municipal para o fazer. Com efeito, a Câmara Municipal assumiu uma posição de relativa neutralidade em relação aos desígnios de uma certa exclusividade que os promotores do Projeto defendiam, continuando a

consentir a presença de Maria no CAO. Nas palavras do presidente da Câmara, ao lembrar a formação do ano 2000: “arrastámos a Maria para esse projeto [da olaria], agora não podemos largá-la sozinha”, (24/02/11).

De um lado, a defesa do CAO como um espaço reservado ao património e às tradições locais, do outro, a vontade de produzir de acordo com novas técnicas e novos modelos, acabaram por firmar uma relação conflitual entre os promotores do Projeto e Maria. Esta relação foi alimentada por inúmeros episódios de confrontação e controvérsia, levando à redefinição do próprio lugar de produção das seis oleiras enquadradas no Projeto, que progressivamente deixaram de produzir loiça no Centro, ao contrário do que tinha sido inicialmente planeado. Por um lado, quando inquiri sobre este assunto, as oleiras justificaram esta situação, referindo que em casa era mais fácil gerir o tempo entre as várias tarefas diárias, uma vez que ir para o CAO implicava uma deslocação para fora do espaço onde viviam. Por outro lado, os próprios promotores do Projeto também passaram a incentivar as oleiras a produzirem em suas casas, em parte para que se tornassem lugares dinâmicos e simbólicos da atividade, mas principalmente para evitar a convivência com Maria e as suas eventuais “influências negativas” nos modos tradicionais de produzir olaria.

Poderia aqui fazer-se uso do conceito de *campo* usado por Pierre Bourdieu para designar espaços estruturados e relativamente autónomos onde ocorrem disputas sociais pela obtenção de poder, mas recorro antes ao conceito de *arena* desenvolvido por Olivier de Sardan (2005). Como o próprio Sardan argumenta, o conceito de *campo* de Bourdieu é usado num sentido de estrutura macro composta por instituições com agentes especializados e linguagem própria, configuradas por um modelo desigualmente estruturado e desigualmente competitivo². Por sua vez, o conceito de arena, avança o autor, por ser de ordem mais interacionista e “política”, aproxima-se mais da realidade empírica: “evoca uma escala mais restrita e uma consciência mais clara dos confrontos entre os atores. Uma arena, no sentido que entendemos, é um espaço de confrontos concretos entre os atores sociais em interação e em volta de objetivos comuns”³, (*idem*: 190). No caso em análise, parece-me pertinente recorrer à definição de Sardan para

² Para desenvolver a noção de campo, Bourdieu utiliza como exemplos a religião e o meio académico.

³ “It refers to action on a smaller scale and presents a sharper awareness of the confrontations between actors themselves. An arena, as we understand it, is a space in which real conflicts between interacting social actors occur around common stakes”.

pensar no modo como o CAO se transformou numa “arena local”, num espaço que deixou de ser neutro, onde diferentes perspetivas, conceções e interesses (materiais e simbólicos) entraram em confrontação não só pela ocupação do espaço em si, mas também pela defesa de segmentos específicos de produção oleira.

Neste palco de confrontos torna-se inevitável não reconhecer níveis de influência e poder desiguais. Enquanto Maria reivindica o “direito” a estar no Centro e a produzir de acordo com as suas aprendizagens, os promotores do Projeto fundamentam-se em pressupostos altamente conceptuais e estéticos, segundo os quais apenas um determinado segmento de produção é considerado válido e digno de ocupar o CAO. Neste sentido, uma análise da atuação ideológica do Projeto ajuda a compreender melhor os contornos do conflito. Essa atuação baseia-se numa linguagem classificatória muito particular e unilateral que tem como principal critério a “qualidade” na avaliação da loiça “original”, “autêntica” e “tradicional”. É com base neste critério que Virgínia Fróis afirma: “nós também temos algum receio, que é o mais natural, de que a Maria influencie as outras [oleiras] e portanto que deixe de haver a loiça com qualidade” (11/11/10).

Um aspeto determinante na avaliação da loiça de Maria como loiça “sem qualidade estética” diz respeito às inovações introduzidas, que na perspetiva do Projeto correspondem a uma imitação ou reprodução de “modelos externos ao contexto”, colocando as peças de Maria numa espécie de fronteira entre os modos de produção locais e a introdução de elementos estranhos ao local, como são os *sprays*, as tintas de óleo e os vernizes. Segundo Virgínia Fróis, a ausência de um sentido plástico e estético na integração desses elementos resulta em objetos “híbridos” e não originais, que desvirtuam a singularidade e autenticidade das práticas tradicionais e comprometem a própria identidade cultural da localidade. Um segundo aspeto diz respeito ao carácter maioritariamente decorativo das peças de Maria que, segundo os promotores do Projeto, é revelador dessa ausência de autenticidade. Deste modo, pintar e envernizar corresponde a uma deturpação das referências culturais da localidade. Inscrever nas peças “Cabo Verde” ou “Tarrafal” consiste num estereótipo comercial que desvirtua a essência da olaria de Trás di Munti. Finalmente, usar moldes em gesso retira singularidade e exclusividade às peças. Pelo contrário, serem totalmente feitas à mão segundo os preceitos tradicionais, torna as peças únicas e irreproduzíveis, já que não é possível criar dois objetos exatamente iguais. Neste sentido, também o facto de Maria

cozer a loiça num forno a lenha é sintomático desse processo de industrialização, por oposição à produção artesanal que a cozedura no chão representa.

Como se verifica, originalidade, funcionalidade e manualidade estão na base da avaliação que os promotores fazem da olaria de Trás di Munti, fundada numa perspetiva estética e conceptual ancorada em modelos de produção do passado, por oposição às inovações do presente. Assim, só as peças que seguem esse modelo, expressando “as raízes culturais do lugar”, são consideradas válidas, autênticas e “com qualidade”, por oposição às peças que introduzem novos elementos e que, por isso, são inautênticas, não originais e “sem qualidade”. Estas oposições que o Projeto instaurou - loiça com qualidade *versus* loiça sem qualidade; autêntica *versus* inautêntica; tradicional *versus* não tradicional; manual *versus* estandardizada; passado *versus* presente - convidam a pensar respetivamente nas noções de *puro* e de *impuro*. Num dos clássicos da antropologia, *Pureza e Perigo*, Mary Douglas (1991 [1966]) argumenta que os conceitos de pureza, poluição e perigo são “classificações simbólicas” usadas para qualificar a realidade e que, embora variáveis, elas estão presentes em todas as sociedades. A autora prossegue afirmando que a pureza só existe na medida em que há impureza e poluição, da mesma forma que só existe ordem na medida em que há desordem, e que aquilo que procuramos é evitar o perigo da contaminação, da desordem e da impureza, numa operação que busca a *purificação*. De alguma forma, o Projeto desenvolvido em Trás di Munti parece pautar-se por este mesmo empreendimento: como num ato de purificação da olaria, valoriza um segmento de produção específico, aquele que garante a existência de uma olaria autêntica e “pura”, e que remete para o passado da localidade, *disciplinando* ou evitando outras formas de produção que constituem um “perigo” e uma ameaça porque representam a desordem e a impureza no presente.

Um dos aspetos controversos deste tipo de conceção dicotómica é a tendência para interpretar a autenticidade como uma propriedade intrínseca e imutável dos objetos que tende a ser corrompida por ação da modernização e da mercantilização da cultura, criando versões impuras que ameaçam essa autenticidade. Esta suspeição faz lembrar as ideias socio-evolucionistas das “culturas” em extinção que prevaleceram na Europa no final do século XIX e primeira metade do século XX. Acoplado estava o paradigma da modernização e a ambivalência gerada entre o desejo de progresso civilizacional, que

passava pela *desculturação*, e a urgência em preservar e salvaguardar as tradições antes que desaparecessem por completo face às forças dominantes do primeiro. A própria antropologia partilhou desta nostalgia moderna do “primitivo evanescente” ao instituir-se, à época, como disciplina de salvação das “diferenças culturais”. Como bem advertiu Johannes Fabian (1983), este modelo acabou por colocá-las nos termos de uma distância temporal, negando contemporaneidade às sociedades que estudava. Subjacente estava um entendimento essencialista e objetivista da cultura que teve como efeito a reificação do autêntico e do tradicional por oposição ao moderno e massificado.

Ruth B. Philips e Christopher Steiner (1999) identificaram esta reificação nas práticas dos colecionadores europeus que rejeitavam os objetos pelo seu hibridismo estilístico ou pelos seus propósitos explicitamente comerciais. Esses objetos eram reprovados por evidenciarem uma contaminação de materiais, estilos e formas modernas e industrializadas, em detrimento das formas pré-modernas que funcionavam como significantes metonímicos do passado imaculado e autêntico. Este pensamento não prevaleceu apenas na relação com o mundo “não-ocidental”. Já Walter Benjamin, um dos protagonistas da escola de Frankfurt, profetizava os efeitos destrutivos que a modernidade representava para as tradições. No seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1996 [1936]), ao defender que a reprodução e multiplicação das obras de arte contribuíam para democratizar o seu acesso, lançava simultaneamente a problemática da perda da sua “aura” por meio da sua reprodução mecânica. O valor de autenticidade tal como pensado por Benjamin circunscrevia-se aos objetos produzidos manualmente, sendo essa a condição do seu carácter autêntico, único e original. Em plena segunda metade do século XX, voltamos a encontrar este mesmo tipo de suspeição nos teóricos do pós-modernismo (entre os quais Umberto Eco, 1986, e Jean Baudrillard 1991). No advento da massificação cultural e da mediação tecnológica, estes autores identificaram a condição pós-moderna como uma hiper-realidade destituída de qualquer originalidade e autenticidade, que estava na base de um *mundo-cópia*, lamentando assim a perda da realidade pré-industrial e das tradições.

Estas perspetivas tornam-se, contudo, demasiado redutoras tanto porque esquecem ou excluem a natureza construída dos significados (Hall, 1997), como porque ignoram que a autenticidade enquanto valor tem sobretudo a ver com a autoridade que a constrói, o que remete para uma questão de poder (Bruner, 1994). Tal como afirmam Spencer Crew e James Sims, centrados nas representações museológicas: “os objetos

não possuem autoridade, quem a tem são as pessoas”⁴ (1991: 163). Pensando na autenticidade como valor que tem carácter contextual, o que é considerado agora autêntico pode deixar de o ser e vice-versa. O contra-argumento consiste portanto em afirmar que a autenticidade não tem a ver com factualidade, ela reside nos significados que as pessoas constroem, atribuem e legitimam.

Tendo por base este quadro conceptual, o antropólogo argentino Néstor García Canclini argumenta que a pureza não é marca da modernidade, tal como não o é do tradicionalismo e que “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (1998: 239). Partindo de uma análise centrada na América Latina, Canclini conclui que as fronteiras entre o tradicional e o moderno são porosas, elas cruzam-se e diluem-se em “culturas híbridas”.

Os conceitos de híbrido ou hibridação surgiram em grande medida para evidenciar os paradoxos da modernidade e concomitantes modelos da *purificação*. Mas uma análise mais atenta conduz ao seu questionamento enquanto caracterizações exclusivas da contemporaneidade. Neste sentido, concorda-se com Trajano Filho (2010) quando este afirma, a propósito do conceito de globalização, que a transitoriedade não é de agora, tal como não é a natureza porosa e fluida das fronteiras culturais. Pelo contrário, basta pensar na forma como a nossa própria existência é marcada por contínuos processos de mudança para reconhecer que “os fluxos de gente, capital, coisas e valores” são de sempre.

As conceções dualistas que o Projeto de revitalização da olaria de Trás di Munti veicula tornam-se sintomáticas destas tensões associadas à oposição modernidade/tradição. Como se mostrou, esta oposição revela tendências históricas globais, patentes nos processos de reconhecimento do valor cultural de objetos, práticas e saberes. De seguida será ainda sobre estas tendências globais que me debruçarei. Para tal, partirei de uma breve incursão à localidade de Fonte Lima, onde também se produz olaria, que servirá de comparação com o caso de Trás di Munti e permitirá deslocar a análise para a complexidade histórica da cabo-verdianidade e para os atuais processos de *patrimonialização* em Cabo Verde.

⁴ “Objects have no authority; people do.”

3.4. Tradição e modernidade em de Cabo Verde: tendências globais do património.

Fonte Lima fica no concelho de Assomada, relativamente a meia distância entre a ponta norte da ilha, onde se localiza o Tarrafal, e a ponta sul onde se situa a cidade da Praia. A minha deslocação até Fonte Lima foi acompanhada por Santa, que nasceu e cresceu naquela localidade até ao dia em que casou e foi viver para Trás di Munti. Na companhia de Santa foi meio caminho andado para me integrar em Fonte Lima e conhecer algumas oleiras. Ao descermos a estrada íngreme que conduz à localidade, Santa encontrou uma cunhada que logo me disse ser oleira e que, em Fonte Lima, cerca de vinte a trinta mulheres também o eram. Não pude confirmar estes números, mas assim que conheci os dois centros de produção de olaria – o de Fonte Lima de Cima e o de Fonte Lima de Baixo – percebi que efetivamente ali existiam mais mulheres a dedicarem-se a esta atividade do que em Trás di Munti.

O barro em Fonte Lima é visivelmente mais claro e, segundo Zima, uma das oleiras, diferente do de Trás di Munti porque não tem tantas pedras e é mais fácil de trabalhar. Já o processo de produção e os instrumentos de manufatura eram muito semelhantes, embora para produzir peças mais pequenas se recorra aqui a outra técnica de modelação: pegando num bloco cilíndrico de barro, é aberta uma cavidade no centro a partir da qual a oleira define com os dedos, em movimentos rotativos, a espessura das paredes e a forma que quer dar. Entre as peças mais produzidas estão sobretudo *bindes* e, em menor número, potes de água e vasos. Numa semana, cada oleira pode produzir entre trinta a quarenta *bindes* e cerca de dez potes de água e outros tantos de vasos. Algumas peças são vendidas diretamente pelas oleiras no mercado da Assomada e as restantes no mercado da cidade da Praia - *Sucupira* - por intermédio de revendedores. Ao contrário do que ocorreu em Trás di Munti, nesta localidade a produção de olaria manteve-se no tempo como recurso económico complementar do rendimento familiar. Embora o número de oleiras tenha diminuído consideravelmente, não chegou ao nível residual que se verificou em Trás di Munti. Uma das hipóteses avançada pelas próprias oleiras para explicar esta diferença reside na maior proximidade em relação aos principais mercados da ilha de Santiago, o da Assomada e o da cidade da Praia.

Em Fonte Lima conheci também um oleiro. Gracilino nasceu em Fonte Lima e atualmente vive em Pedra Barro, localidade vizinha, onde tem a sua própria oficina. Este oleiro cresceu a ver a mãe e a avó a produzirem loiça e foi enquanto ajudante no

processo que se iniciou no ofício. Nos anos oitenta e noventa frequentou as ações de formação organizadas quer no Centro de Apoio à Produção Popular em São Domingos (Santiago), quer no Atelier Mar do Mindelo (São Vicente). A partir dessas formações Gracilino começou a produzir uma gama variada de peças recorrendo a várias técnicas e modelos, que vão desde a criação de moldes para maximizar a produção, à aplicação de tintas e vernizes, e à cozedura num forno a lenha, construído pelo próprio, e num forno elétrico que usa para os objetos mais pequenos. Entre as peças que produz incluem-se algumas funcionais, por exemplo o *binde*, peças decorativas e outras que constituem *souvenirs* e que, segundo Gracilino, se dirigem a um mercado essencialmente turístico. Exemplo de peças decorativas e *souvenirs* são os vasos e jarrões pintados de várias cores ou envernizados, pequenas esculturas que segundo Gracilino remetem para temas tipicamente cabo-verdianos, como o “tocador de ferrinhos” ou a “mulher a pilar milho”, ou ainda as miniaturas de objetos utilitários usados no passado – fogareiro, *cunda*, *moringo* – com o nome “Cabo Verde” inscrito. Gracilino tem a sua própria loja para vender as peças, mas o principal mercado de escoamento são as encomendas para hotéis, restaurantes ou privados.

Entre Gracilino e as oleiras de Fonte Lima estabeleceu-se desde cedo uma relação de relativa proximidade e cooperação que se manifestou, por exemplo, na participação conjunta em feiras de artesanato e na utilização, por parte de algumas oleiras, da oficina de trabalho de Gracilino, nomeadamente para cozer loiça no forno a lenha quando as condições climáticas não eram propícias a cozer no chão. Mais recentemente, esta proximidade e cooperação refrearam com a entrada em cena de um projeto de “revalorização” da olaria de Fonte Lima, promovido por uma entidade nacional: o Instituto da Investigação e do Património Culturais (IIPC). O projeto, a cargo de Samira Carvalho, procura garantir a continuidade da olaria e incentivar as mulheres mais novas a aprender o ofício. O propósito é, à semelhança do Projeto em Trás di Munti, incentivar o modelo de produção tradicional, enquanto valor patrimonial da cultura cabo-verdiana, salvaguardando-o dos riscos de “adulteração” e “descaracterização”, de que é considerado local a loiça de Gracilino. No fundo repete-se o caso vivido em Trás di Munti com Maria, desta feita, com as produções de Gracilino a representar o caminho oposto àquele que as oleiras deveriam tomar.

Diante um conflito semelhante ao observado em Trás di Munti e tendo em conta os relatos sobre as ações de formação nas últimas décadas, tornou-se incontornável não

evidenciar um conjunto de ambiguidades nesta atual desvalorização da olaria que emprega técnicas e modelos mais recentes. Gracilino e Maria são “produto” dos incentivos estatais pró industriais, dos anos oitenta e noventa e, desde então, ambos foram chamados a participar em feiras e exposições de artesanato nacionais e internacionais. Gracilino, particularmente, a convite do Ministério da Cultura de Cabo Verde, já participou em eventos na América, na França e nos Açores. No entanto, no contexto dos atuais propósitos de salvaguarda do património, os seus trabalhos são entendidos como uma “descaracterização” da olaria tradicional e uma produção “híbrida” que não traduz a essência da cultura cabo-verdiana. A complexidade histórica trazida por estas ambiguidades remete para um contexto nacional de debates em torno da ideia de uma especificidade cultural cabo-verdiana. Por isso, mesmo que forma abreviada⁵, penso que se faz necessário uma breve incursão histórica ao tema da cabo-verdianidade, dando conta de diferentes ideologias, ora em torno da modernidade, ora em torno da tradição que configuraram diferentes perspetivas e significados, nomeadamente sobre práticas e saberes entendidos como Arte Popular ou mais recentemente Património.

A ideia de uma identidade cabo-verdiana surgiu sobretudo em finais do século XIX com a gradativa ascensão social de uma elite letrada saída do Seminário-Liceu em São Nicolau (à época, o único estabelecimento de ensino secundário) e mais tarde do liceu de São Vicente, que veio substituir o primeiro em 1917, após a implantação da República⁶. Esta elite empenhou-se em defender os interesses de Cabo Verde mediando as relações entre a colónia e a metrópole, e batendo-se pela definição de um conjunto de valores culturais próprios. Exemplo disso foi Pedro Monteiro Cardoso, um desses intelectuais “nativistas”⁷ que no livro *Folclore Caboverdiano* (1983 [1933]) procurou afirmar a especificidade linguístico-cultural de Cabo Verde. Mas foi sobretudo a partir de 1936 que o discurso da cabo-verdianidade foi incorporado mais vigorosamente por

⁵ Dos estudos mais recentes que aprofundam esta questão, destaco: *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde* de José Carlos Gomes dos Anjos (2002); “A aventura crioula revisitada” de Osvaldo Silvestre (2002); e *Colónia Mártir, Colónia Modelo: Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1925-1965)* de Sérgio Neto (2009).

⁶ Em Gomes dos Anjos (2002) encontra-se uma sistematização dos vários fatores implicados na ascensão social de não-brancos, dos quais a estruturação do ensino em Cabo Verde terá sido um dos mais determinantes neste período.

⁷ Segundo Sérgio Neto, o fenómeno dito nativista não consistiu num “sentimento de repúdio pelo estrangeiro ou forma de xenofobia, como por vezes se delimita o conceito, mas uma demanda individual e coletiva pela defesa da terra onde se nasceu” (2009: 85).

um grupo de intelectuais reunidos em torno da revista *Claridade*, cujo último número, de um total de nove, saiu em 1960. Resumidamente, os seus colaboradores⁸ procuraram afirmar Cabo Verde como um caso de “regionalismo cultural” dialogando diretamente com a ideologia assimilacionista da metrópole. Influenciados pela tese do lusotropicalismo que Gilberto Freyre avançou em *Casa-grande & Senzala*, os *claridosos*, mais do que a miscigenação racial, exaltaram a proximidade cultural e espiritual de Cabo Verde com Portugal, alcançada através de um processo de “desafricanização cultural” que os distinguiu e afastava da “herança negra” das demais colónias da África continental. Tal como João Vasconcelos (2007) a analisa, esta leitura postulava a existência entre os cabo-verdianos de um “desfasamento ontológico” entre um espírito que se definia europeu num corpo marcadamente africano.

Um episódio esclarecedor desta perspetiva ideológica dos *claridosos* decorreu da visita de Gilberto Freyre ao arquipélago em meados de 1951, no âmbito da sua viagem por Portugal e o Ultramar. Depois dessa viagem, Gilberto Freyre escreveu em *Aventura e Rotina* que, das populações de Cabo Verde, ficou a impressão de serem “predominantemente africanas na cor, no aspeto e nos costumes, com salpicos, apenas, de influência europeia, sobre a predominância étnica e social” (1953: 266). Para o sociólogo brasileiro escasseavam elementos culturais reveladores de uma efetiva miscigenação cultural entre africanos e europeus, como a que teria ocorrido no Brasil, não visionando ele nenhuma “arte popular que seja característica do arquipélago” (*idem*: 306). Ao afirmar que o povo e a cultura das ilhas eram essencialmente negros e africanos, Freyre, considerado até então o “messias brasileiro” desiludiu os *claridosos*, que rapidamente se prestaram a reagir. Numa publicação de 1956 - *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre* - Baltasar Lopes acusou Freyre de “pressa jornalística ou turística”, destacando o crioulo como valor cultural das ilhas e afirmando que a ausência de uma arte popular não impedia “a existência de um regionalismo autêntico” (1956: 26). Mas a propósito desta acusação de Freyre, quem lança a melhor cartada é Manuel Ferreira em *Aventura Crioula*, declarando:

“A verdade é que se empreendêssemos no Arquipélago o levantamento necessário, ficaríamos talvez surpreendidos com o número ou a variedade de vestuários, agasalhos, adornos, simples artefactos, pequenos objetos de uso, enfeites – produto da sensibilidade ou do génio do povo cabo-verdiano” (1976 [1967]: 54)

⁸ Os fundadores da revista foram Baltasar Lopes da Silva, Manuel Lopes e Jorge Barbosa.

Este embate tornou-se revelador da ambivalência gerada à época no seio da elite cabo-verdiana que afastava os elementos africanos em detrimento de uma lusitanidade cultural consubstanciada na mestiçagem. Isto é, ao mesmo tempo que exaltavam os valores culturais particulares de Cabo Verde, de modo a reconhecer uma autonomia regional, estes intelectuais afirmavam uma aproximação do mestiço ao europeu, afastando e ocultando a herança africana. A este respeito, por exemplo, Pedro Cardoso enquanto defendia uma identidade linguístico-cultural local afirmava: “no Folclore caboverdeano deparam-se, é certo, reminiscências de crenças e ritos gentílicos” predominando “ainda o elemento etíope sem mescla” (1983 [1933]: 18). Baltasar Lopes, por sua vez, assumia a “indigência das formas decorativas de uma arte popular que, diga-se desde já, precisa de ensinamentos técnicos e possibilidade de venda” (1956). Também Manuel Ferreira, ao enumerar os elementos da cultura material “popular” de Cabo Verde, afirmava a respeito da olaria da Boavista que “a indústria tendeu a desaparecer à medida que se reconhecia a má qualidade das águas e se teimava na utilização de técnicas de produção rudimentares, cabendo até a esta última a responsabilidade do fracasso” (1976 [1967]: 62). Assim, inscrito no pensamento dos intelectuais cabo-verdianos deste período estava uma clara oposição entre África e Cabo Verde: África personificava o atraso, o exótico e a incivilidade; Cabo Verde, por seu turno, aproximava-se do progresso civilizacional da metrópole.

A partir dos anos cinquenta e sobretudo sessenta dá-se uma reviravolta nesta ideologia da miscigenação cultural, com o surgimento de um novo discurso político e cultural que, em detrimento da Europa, passou a valorizar a relação de Cabo Verde com África⁹. Um dos principais propulsores deste discurso foi o movimento pela libertação da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, encabeçado por Amílcar Cabral, que levou à constituição do PAIGC, partido que assumiu a governação do estado cabo-verdiano com a independência política alcançada em 1975. Este movimento caracterizou-se por enfatizar o papel da cultura como arma de luta contra a hegemonia colonial e como instrumento geopolítico de construção e afirmação de uma identidade nacional. Até 1981, data do golpe de estado da Guiné que pôs fim ao projeto de unidade política entre

⁹ Segundo João Vasconcelos (2007) à frente deste discurso crítico estava um grupo de jovens intelectuais cabo-verdianos que a partir da década de 1950 se estreavam na intervenção literária e política: “filha da conjuntura internacional do pós-guerra, esta geração encetou luta aberta contra o colonialismo português, sob as bandeiras da independência nacional, da unidade africana e do socialismo” (*idem*: 278).

este país e Cabo Verde, esse mesmo projeto envolveu uma campanha cultural denominada de reafricanização dos espíritos:

“Assumia-se que os espíritos dos cabo-verdianos estavam desafricanizados, que essa desafricanização representava uma alienação cultural e que este estado de coisas tinha de ser corrigido, a bem da legitimação colectiva do projecto de unidade com a Guiné, um dos fundamentos da existência do partido no poder e um dos pilares da sua identidade” (Vasconcelos 2007: 284).

Esta campanha consistiu nomeadamente na valorização das práticas culturais de raiz africana que tinham sido proibidas durante a colonização e objeto de desprezo pelas elites das gerações anteriores, como aconteceu com as festas de *tabanca*, o *batuque* ou o *funaná*. Neste período destacou-se, nomeadamente, a Cooperativa Resistência criada no Mindelo (São Vicente), em 1976, pelos artistas plásticos Bela Duarte, Manuel Figueira e Luísa Queirós, com o propósito de estimular o artesanato cabo-verdiano.

Não obstante o impulso dos primeiros cinco anos e meio de reafricanização, esta campanha acabou por mostrar sinais de crise a partir de 1981, revelando-se novas ambivalências geradas entre, por um lado, os que defendiam a continuidade do projeto de unidade africana e, por outro lado, os que ansiavam recuperar o sentido da cabo-verdianidade das décadas anteriores que nunca chegou a ser completamente abandonado (a este respeito ver Vasconcelos, 2007; Anjos, 2002). No campo particular da “arte popular” recorde-se, por exemplo, quão paradigmáticas foram as ações de formação em olaria mencionadas atrás no decorrer dos anos oitenta, fruto de investimentos no sector industrial e artesanal para promover o desenvolvimento nacional. É neste mesmo período que Leão Lopes, o propulsor das oficinas de cerâmica industrial em São Vicente, lamentava a falta de “pureza” da olaria da Boavista, a mesma que Manuel Ferreira poucos anos antes criticava pelas “formas rudimentares”. Segundo Leão Lopes:

“A forma dos objetos utilitários produzidos ainda hoje segue a tradição africana, com mais pureza num ou noutro local, com exceção da Boa Vista que na década de 60 (cremos) sofreu influências de formas estranhas trazidas por um oleiro português, que originaram na produção boavistense um hibridismo às vezes bizarro e desagradável, em termos de equilíbrio formal e estético. (...). As oleiras limitaram-se a copiar os modelos que lhes pareciam ‘superiores’, misturando-os com os tradicionais, dando objectos hoje bem diferentes daqueles que produziam antes desse evento” (Lopes, 1983: 15).

Este discurso apologista da preservação das formas tradicionais em plena década de oitenta, prenuncia uma nova viragem ideológica que ocorreu na década seguinte, com a chegada do Movimento para a Democracia (MpD) ao governo, aquando da adoção do multipartidarismo em 1991. Com o MpD, a construção da identidade

nacional continuou a estar direcionada para os aspetos culturais, mas desta feita procurando uma projeção para o exterior através de uma reaproximação à Europa. Numa altura marcada pelos discursos internacionais do pós-colonialismo e do multiculturalismo, a política neoliberal adotada pelo MpD correspondeu a uma viragem cultural nos programas de desenvolvimento que viram no sector do turismo uma aposta de futuro. É precisamente neste contexto que emergem preocupações com a tradição e o património e que em Cabo Verde ganharam uma dimensão institucional renovada com a criação do IIPC em 2003.

O IIPC surgiu na sequência do Centro Nacional de Artesanato (CNA) fundado em 1978 na cidade do Mindelo, fruto precisamente da Cooperativa Resistência. O CNA correspondeu aos primeiros esforços institucionais de salvaguarda e valorização do artesanato tradicional cabo-verdiano que posteriormente vieram a resultar na fundação do IIPC definido como “um instituto público criado com a finalidade de identificar, inventariar, investigar, salvaguardar, defender e divulgar os valores da cultura, o património móvel e imóvel, material e imaterial do povo cabo-verdiano”¹⁰. Neste âmbito, e seguindo as normativas internacionais emanadas pela UNESCO, têm sido desenvolvidos projetos de inventariação e classificação do património material e imaterial que resultaram, por exemplo, no reconhecimento, em 2010, do Centro Histórico da Cidade Velha, na ilha de Santiago, como Património Mundial da Humanidade, na candidatura do Campo de Concentração do Tarrafal ao mesmo título, e na candidatura da *tabanca* a Património Cultural Intangível da Humanidade. Segundo Samira Carvalho, o propósito é preservar e valorizar o carácter original de edifícios, práticas e saberes no sentido de afirmar e promover a identidade e cultura cabo-verdianas.

Esta viragem cultural e patrimonial não se restringiu apenas a Cabo Verde. Ao longo dos anos noventa, no continente africano, vários outros países, no seu processo de descentralização política e de constituição como Estados federais recorreram a discursos de etnicidade e a aspetos culturais endógenos em ações para o desenvolvimento (Radcliffe, 2006). Ferdinand De Jong e Michael Rowlands (2007) apresentam alguns exemplos de Estados africanos que adotaram as normas internacionais para o reconhecimento dos seus patrimónios enquanto recurso para o desenvolvimento cultural e afirmação da identidade nacional.

¹⁰ Trecho retirado do sítio de internet oficial do IIPC: <http://www.iipc.cv/index.php>.

No contexto internacional, estas lógicas de mobilização patrimonial começaram a sobressair sobretudo na Europa a partir da segunda metade do século XX. A formalização e institucionalização de procedimentos para a proteção e conservação do património (UNESCO, 1972) começaram a veicular uma noção de património assente na universalidade e neutralidade. Em causa esteve um movimento generalizado de reação aos efeitos da globalização, designadamente a ameaça de progressiva homogeneização cultural que se reverteu em discursos enaltecendo de particularismos locais e no fascínio neo-romântico pelo passado, último reduto de valores centrais como autenticidade, unicidade e originalidade (Urry, 1997; Anico, 2005). Neste cenário, a *patrimonialização* institui-se como processo de reconhecimento e valorização desses referentes culturais e históricos, aliando vários propósitos e finalidades não só identitários e simbólicos, mas também socioculturais e económicos que rapidamente converteram o património num fenómeno global e expoente máximo da articulação desenvolvimento/cultura.

Nas ciências sociais já vários autores (entre os quais destaco Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Ashworth, 1994; Peralta e Anico, 2006) chamaram a atenção para o carácter construído do património, mostrando que a sua valorização decorre, acima de tudo, de lógicas de produção e gestão que esse processo efetiva. Essa lógica implica a seleção de objetos, práticas ou espaços aos quais é atribuído um valor patrimonial, a entrada em campo de agentes promotores da emergência desse valor, as formas simbólicas de o autenticar, representar e valorizar, os custos financeiros desse reconhecimento e estratégias para o tornar economicamente rentável. Assumir esta perspetiva, de acordo com a qual a *patrimonialização* é uma forma de “produção cultural” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 7), implica igualmente reconhecer que se trata de processos nem sempre passíveis de entendimentos recíprocos por parte das organizações, entidades e pessoas envolvidas (Tunbridge e Asworth, 1996). Não sendo neutra, a *patrimonialização* pode suscitar contradições e tensões entre os seus promotores e os supostos beneficiários dos contextos onde esses processos operam, revelando relações de poder desiguais entre os primeiros entendidos como peritos com “autoridade para falar pelos segundos. Mas neste jogo complexo de forças, interesses e expectativas, os segundos também podem apropriar-se dos discursos dos primeiros.

Capítulo IV

Revitalização da olaria de Trás di Munti: valores e significados locais



30. Jarro feito por Gracilino com cara moldada no bojo



31. Loiça de uma oleira de Trás di Munti, algumas das peças semelhantes às de Maria



12. Terrina comprada a Maria a decorar a casa de uma oleira



33. Feira e exposição de peças "tradicionais" na cidade da Praia, dezembro de 2010



34. Oleiras olham os catálogos de anteriores exposições de olaria "tradicional"

4.1. Património e o conceito *terra terra*

“Kel dia ki Zi [formanda de Maria] tranka ku Virgínia, eu pergunta – ‘oh Zi! patrimóni é koisa di igreja ou kê? (...). Zi rebira e flá – ‘(...) patrimóni é kel ki ta fica preto ku vermelho, é kel ki é patrimóni’. Virgínia ta bem, ta fla – ‘eu gosta tcheu di patrimoni’, má n’ta fica assi, n’ka sabi patrimóni”.¹

“Virgínia ku Pedro flou patrimóni. Má na nos terra li ka ta flanu patrimóni pamodi li é conxedu, li loiça di terra ya conxedu (...). Ki els ta fla patrimóni é si: un poti grandi ki tinha unbes ki ta fla poti di tingui (...). Ya goci ta danu nomi di patrimóni porque é difícil di usado ali na Cabo Verde, é ka ta usado más”.²

“Terra terra é tradiçõn di unbés (...). Kel ki nu fazi é terra terra pamo ka tem verniz, ka tem tinta, ni ka ta põe na forma”.³

“Kel ki Maria fazi ta pinta, Virgínia ka krê pintadu, krê loiça di sempre, antigu, di tempu, kel é di agora (...). Els ku Virgínia tranka guerra. Virgínia dissi ma Centro ka podi ter loiça pintadu, Centro é só loiça antigu, só loiça património e di sel ka patrimóni, di sel é pintadu”.⁴

Não obstante a viragem cultural nos discursos institucionais e políticos das últimas décadas em Cabo Verde, para a maioria dos habitantes de Trás di Munti o conceito de património era praticamente desconhecido ou não era usado nas suas vidas quotidianas⁵. De um modo geral, este conceito foi incorporado pela população local na sequência do Projeto e por referência aos sentidos por ele veiculados, sendo atualmente usado na explicação do mesmo e do próprio conflito instituído. A incorporação foi feita particularmente pelas seis oleiras enquadradas no Projeto, que passaram a recorrer ao conceito para identificarem a loiça de que Virgínia Fróis gosta e que valoriza: aquela com manchas pretas, como referido no primeiro trecho, ou aquela “di sempre, antigu, di

¹ “Naquele dia em que Zi [formanda de Maria] discutiu com Virgínia, eu perguntei – ‘Oh Zi! Património é coisa de igreja ou quê? Zi virou-se e disse – ‘património é aquela [loiça] que fica preta e vermelha, isso é que é património’. Quando a Virgínia chegou disse – ‘Eu gosto muito de património’ – mas eu fiquei na mesma, não sabia o que era património” (oleira de Trás di Munti, 09/02/11).

² “A Virgínia e o Pedro chamaram património. Mas na nossa terra não dizemos património porque aqui é conhecido, a loiça da terra já conhecemos, não dizemos património. O que eles dizem que é património é, por exemplo: uns potes grandes que havia antigamente a que chamávamos potes de tingir (...). Agora deram-lhe o nome de património porque é difícil de ser usado em Cabo Verde, já não se usa mais” (habitante de Trás di Munti, 21/02/11).

³ “*Terra terra* é a tradição de antigamente (...). A [loiça] que nós fazemos é *terra terra* porque não tem verniz, não tem tinta e não se põe na forma [molde]” (oleira de Trás di Munti, 17/01/11).

⁴ “A [loiça] que Maria faz é pintada. Virgínia não quer pintada, quer loiça de sempre, antiga, doutro tempo, a dela [de Maria] é de agora. Elas [Maria e as suas formandas] e Virgínia entraram em guerra. Virgínia disse que o Centro não pode ter loiça pintada, que no Centro é só loiça antiga, só loiça património, e a delas não é património, e a delas é pintada” (oleira de Trás di Munti, 05/01/11).

⁵ Por ventura este facto poderá ser explicado pelo baixo nível de instrução da população. Dos 318 residentes com mais de quinze anos, o número de alfabetizados é de 225, mas destes 133 frequentam o secundário, o que leva a deduzir que o número de adultos que sabem ler e escrever será baixo.

tempu”, como referido no último. Por sua vez, a loiça de Maria passou a ser identificada como aquela de que Virgínia Fróis não gosta e que não valoriza, isto é, um exemplo de olaria que não constitui património. Numa adequação às terminologias locais, este reconhecimento foi ainda estabelecido por relação com o conceito *terra terra* que designa objetos feitos a partir de matérias-primas da natureza, por exemplo a madeira ou o barro. Isto é, *terra terra* passou a ser usado pelas seis oleiras para classificarem a olaria no mesmo sentido daquele atribuído por Virgínia Fróis à palavra património. A loiça que produzem será, portanto, mais *terra terra* do que a de Maria, uma vez que não pintam, não envernizam e não utilizam moldes. A compreensão da linguagem exterior implicou, por parte das seis oleiras, uma tradução e adequação aos termos locais, resultando num reajustamento metonímico desses termos.

Porém, a ideia de que *terra terra* se adequa mais à loiça tradicional do que à loiça moderna não é consensual. Várias pessoas com quem falei em Trás di Munti foram categóricas em afirmar que “tudu loiça ki fazedu é terra terra, pamodi é barro ki ta fazedu ku el”⁶, reafirmando que o conceito não remete tanto para as técnicas e para os utensílios mas mais para a natureza do material usado na produção dos objetos, o barro.

Se podemos identificar uma articulação e acomodação das seis oleiras aos valores e significados patrimoniais veiculados pelo Projeto, o mesmo não podemos dizer em relação a Maria e às suas três formandas que, pelo contrário, desafiaram este discurso, disputando valores e significados. Mais do que contestar a atribuição de valor patrimonial exclusivamente à olaria que segue os modelos do passado, estas mulheres contestaram a maior legitimidade dada à loiça tradicional por via desse discurso patrimonialista. Para Maria e para as três formandas, a ligação unilateral desse discurso ao passado desliga a produção oleira dos valores e aspirações que são os seus no presente, entre as quais se conta, a sustentabilidade económica das suas famílias. Entretanto, este mesmo valor também foi revelado pelas seis oleiras na acomodação aos sentidos veiculados pelo Projeto. Isto é, quer na atitude de aparente conformação destas mulheres, quer na atitude de contestação e subversão de Maria e das três formandas jogam-se interesses particulares, lógicas e valores locais que passam não só pela avaliação da produção oleira em termos de rendimentos monetários, mas também, por exemplo, por preferências estéticas e seus significados simbólicos.

⁶ “Toda a loiça que se faz é *terra terra*, porque é com o barro que é feita” (habitante de Trás di Munti, 17/01/11).

4.2. Gostos não se discutem?

Segundo Maria, quando em 2006 a convite de Virgínia Fróis, foi dar formação às professoras da escola primária, estas mostraram-se muito mais interessadas em confeccionar vasos pintados e terrinas envernizadas para decorarem as suas casas do que os modelos que a escultora tinha sugerido, motivo que terá desencadeado a contenda que já foi aqui apresentada. Este episódio narrado por Maria veio entretanto a encontrar eco nas preferências estéticas expressas pelas pessoas de Trás di Munti durante o meu trabalho de campo. A predileção das professoras pela loiça pintada e envernizada não era exclusiva ou incomum, mas partilhada pela generalidade dos habitantes de Trás di Munti que, em muitas circunstâncias referiram preferir a loiça de Maria à loiça tradicional, adjectivando a primeira como loiça *bonitu e fixi*, da qual gostavam muito:

“Loiça di Maria, cabo-verdiano ta kre más tcheu ki kel natural (...). Di Maria kê pintadu, nós cabo-verdiano, nu ta gosta tcheu pamodi é pintadu e envernizadu (...). Nós cabo-verdiano nu gosta di kusa coloridu, ki tá dá cor, ki tá brilha, entom loiça di Maria é pintadu e envernizadu e tá brilha, é bonitu, nu tá kumpra di Maria” (habitante de Trás di Munti)⁷.

A progressiva substituição dos objetos de barro por outros de plástico ou alumínio, não deixou de ser sintomática das profundas mudanças no plano económico, social e político que ocorreram em Cabo Verde a partir da independência nacional alcançada em 1975. As formações em olaria nos anos oitenta e noventa surgiram na sequência dessas transformações e das necessidades de desenvolvimento nacional, que passaram precisamente por investimentos no sector industrial e artesanal para colmatar as carências económicas internas e os altos níveis de desemprego. De resto, foi igualmente em resposta a essas necessidades de desenvolvimento que, a partir dos anos noventa se realizaram reformas de liberalização económica e de inserção no mercado internacional. Cabo Verde procurava o caminho da “modernização” e isso teve efeitos muito pragmáticos em termos do surgimento de novos valores e aspirações entre a população. Neste espectro histórico-social, de referir ainda a emigração para os países europeus a partir da segunda metade do século XX e o contato com novas realidades e estilos de vida diferentes. Com a manutenção de uma rede de trocas recíprocas, não só o

⁷ “O cabo-verdiano gosta mais da loiça de Maria, do que daquela natural (...). A de Maria que é pintada, nós cabo-verdianos gostamos muito dela porque é pintada e envernizada (...). Nós cabo-verdianos gostamos de coisas coloridas, que dão cor, que brilham, então como a loiça de Maria é pintada e envernizada e dá brilho, é bonita, nós compramos a de Maria” (habitante de Trás di Munti, 21/02/11).

emigrante mas também os seus familiares em Cabo Verde entram em contato com essas novas realidades através do fluxo contínuo de informações, valores e recursos materiais.

No fundo, a produção oleira de Maria, tal como a de Gracilino em Fonte Lima, é reflexo desses novos valores e dessas novas ambições nascidas no processo de afirmação do Estado cabo-verdiano. Refiro-me à ambição de uma “boa vida”, já mencionada no capítulo I, que passa, não só por ver melhoradas as condições de vida (estrutura das habitações, instalação de eletricidade, água, telefone) mas também pelo acesso e consumo de novos bens, produtos e tecnologias. Mudando as necessidades, mudam-se também os interesses e as vontades. Na olaria estas transformações históricas e sociais estão muito patente. As considerações “puramente” práticas e de utilidade doméstica que motivaram a sua produção no passado deram lugar a novos valores e significados. Nesta adequação, foram integrados outros modelos, formas e materiais que possibilitaram, inclusive, recapitalizar a sua produção. Com a mudança dos significados e dos usos, novas questões como as do gosto também passam a ser consideradas. A olaria de Maria e das três formandas pode não satisfazer os gostos estéticos de Virgínia Fróis, ancorados no discurso patrimonialista e da qualidade, mas os mesmos objetos parecem responder muito positivamente ao gosto da população local por coisas novas, coloridas e brilhantes. É precisamente aqui que a aparente articulação das seis oleiras com o Projeto deixa de ser neutra e revela uma série de complexidades.

Certo dia, quando cheguei a casa de uma das oleiras, observei uma peça entre as que ela tinha acabado de moldar que me chamou a atenção por ser diferente na forma em relação às que habitualmente produzia e que eu já começava a conhecer e a identificar. Era uma jarra com a uma cara esculpida no bojo em traços irregulares. Comentei com a oleira o modelo diferente daquela peça, mas não obtive muitas explicações. Ela simplesmente ficou contente com a minha resposta positiva quando me perguntou se eu gostava da peça e, nesse dia, levei a curiosidade para casa, entusiasmada ao ponto de ficar a pensar que talvez se encontrasse ali um rasgo da tal simbologia identitária ou mitológica sobre a qual eu conjecturava no início. Alguns dias depois, de volta a casa desta oleira, a conversa desdobrou-se quando ela me confessou que não gostava nada da loiça que fazia, achava-a feia, justificando assim dificuldades de venda. Puxei pela explicação, mas sem muito sucesso. A oleira continuou, maldizendo a sua loiça e elogiando a dos outros, nomeadamente a de Gracilino, contando a seu propósito que tinha ficado com uma peça muito bonita que ele lhe

oferecera na feira de artesanato realizada por ocasião das festas de Santo Amaro na vila do Tarrafal⁸. O efeito revelador desta história surgiu quando a oleira me mostrou a peça e verifiquei que se tratava de um jarro com uma cara esculpida. Desfazendo-se ilusões de outra natureza, a peça que tinha visto dias antes era, portanto, uma tentativa de reprodução do jarro feito por Gracilino que a oleira me mostrava e elogiava por ser tão bonito. Este caso não foi único e vim a perceber, entretanto, que nesta predileção pela loiça dos outros está implicado o fator novidade, mais concretamente, a vontade de ter e aprender a fazer coisas novas, por oposição às que já conhecem e sabem fazer: “kel li ja sabi fazi, kel ki ká sabi fazi, ki tá axá bonitu, tem gana di sabi fazi”⁹; “ali tudu genti é asi, bu oia algun loiça bonitu, ki bu ta interessa, bu ta krê fazi”¹⁰. Ou seja, para voltar ao argumento inicial, o que é novo e diferente parece ser o mais valorizado e apreciado. Contudo, veremos que no caso das seis oleiras, outro tipo de imperativos condicionam as suas preferências e vontades.

Na fase inicial do Projeto em que a produção no CAO era incentivada, uma das oleiras encontrava-se a moldar um pote de água. De passagem pelo Centro, um vizinho escreveu no pote “Cabo Verde, Nhã Terra”¹¹. Segundo essa oleira que fez o pote, quando Pedro Conceição viu a frase escrita disse-lhe que aquele pote não podia ficar no Centro nem poderia ir para a Loja da Terra. Perante esta situação, a oleira levou o pote para casa, acabando por cozê-lo junto com outra loiça. Mais tarde, veio a trocar o pote por uma carga de palha de que precisava para alimentar as vacas. Noutra circunstância, uma outra oleira mostrou-me a loiça que tinha produzido para levar para a feira de Santo Amaro. Entre as peças encontravam-se pequenos *moringos* com as palavras “Cabo Verde” inscritas, alguns jarrões e pequenos potes com palmeiras esculpidas. Nesse mesmo dia, quando Pedro Conceição foi buscar a loiça para levar para a feira mostrou-se particularmente desagradado com essas peças, aconselhando a oleira a não produzir aqueles modelos por se revelarem muito próximos aos de Maria. Na opinião do subcoordenador local do Projeto, tecnicamente as peças estavam bem confeccionadas, mas não em termos da forma, comentando que os potes ficavam melhor sem as palmeiras esculpidas, que os jarrões de pescoço alongado (ao estilo de Maria) não eram

⁸ Santo Amaro celebra-se no dia 15 de janeiro, mas os festejos duram cerca de uma semana.

⁹ “Quem já sabe fazer, acha bonito aquilo que não sabe fazer e tem ganas de aprender” (oleira de Trás di Munti, 19/02/11).

¹⁰ “Aqui toda a gente é assim, vês uma loiça bonita, que te interessa, queres fazer igual” (oleira de Trás di Munti, 23/02/11).

¹¹ “Cabo Verde, Minha Terra”

bonitos e que as palavras “Cabo Verde” nos *moringos* eram completamente desnecessárias. Do seu ponto de vista, a olaria que segue os modelos tradicionais não necessita dessas inscrições, pois já incorpora em si mesmo um carácter próprio e individual resultante das técnicas específicas locais, que são o que lhe dá singularidade e unicidade.

Estes casos mostram a grande preocupação dos responsáveis do Projeto com a qualidade da loiça e com a preservação do património de Trás di Munti, que passa por sua vez por assegurar a manutenção das formas e dos modelos que encaixam nesses valores. Se no caso de Maria há uma desaprovação clara, no caso das seis oleiras há uma orientação estética que se traduz na *vigilância* e controlo efetivo dos processos de criação. Em causa está o temor das “influências negativas” que podem colocar em risco a qualidade, pureza e a autenticidade da loiça. Cabe-lhes assim refrear essa vontade de inovação das oleiras em nome da preservação das formas tradicionais.

Vera Alves (2007) desenvolveu uma intensa análise das práticas e dos discursos folcloristas do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), criado em 1933 e transformado em 1944 no SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), que prevaleceram durante o regime do Estado Novo em Portugal. Nessa análise, a autora documenta as aproximações desse organismo à vida rural e às manifestações de cultura popular com propósitos políticos de afirmação da nação, revelando os processos de manipulação e seleção de materiais e objetos específicos para transmitir ideias de pureza e pacificação nacional. Bem sei que a comparação é perigosa, dada a especificidade política do caso português a que a análise de Vera Alves reporta. Tratando-se obviamente de contextos e períodos históricos radicalmente diferentes, ambos os casos suscitam uma questão muito semelhante, aquela que diz respeito às políticas do gosto. Segundo Vera Alves, na seleção dos elementos de cultura popular estavam implicados critérios essencialmente estéticos que se conformavam ao gosto erudito de uma certa elite intelectual, da qual os operadores do Secretariado faziam parte. Era de acordo com os padrões de gosto dessa elite culta que os materiais de cultura popular eram elogiados ou sancionados para se conformarem aos seus ideais políticos. Em Trás di Munti verifica-se que a qualificação patrimonial da olaria foi igualmente guiada por uma sensibilidade estética e estetizante afeta a Virgínia Fróis enquanto artista plástica e manifesta no gosto de ambos os promotores do Projeto.

Já dizia Bourdieu que nas questões de gosto e do consumo cultural “legítimo” são sobretudo relações de força que operam. Não se trata de qualidades ou julgamentos inatos e “naturalmente” consagrados, mas de disposições sociais que classificam, distinguem e tanto aproximam como afastam, produzindo e reproduzindo *distinções* entre indivíduos e grupos sociais. Assim, numa das suas obras mais exaustivas sobre esta matéria, *A Distinção: uma crítica social da faculdade do juízo* (2000 [1979]), o sociólogo defende que o chamado “bom gosto” depende acima de tudo de quem o consagra, quem o legitima e em que contexto.

Em Trás di Munti, a legitimação do gosto e das preferências estéticas dos promotores do Projeto é levada a cabo pelas seis oleiras, em desfavor das suas próprias preferências e vontades e numa atitude de aparente submissão. Paradigmático desta situação é o facto de algumas oleiras terem loíça em suas casas que compraram a Maria e referirem que não compraram mais porque Virgínia Fróis e Pedro Conceição não gostam. Também a oleira que tinha escrito “Cabo Verde” nos *moringos* explicou-me, já muito depois de decorrida da tal festa de Santo Amaro, porque tinha feito aquelas peças e o motivo que a levava agora a deixar de as fazer: “n’oja...n’oja na Maria, mas Pedro ka krê, n’ka fazi más (...). Ya si...pamodi nus trabaio és outro. N’pensa má bô podi fazi kusa di bu gosto, kel ki bu kre, n’axa normal, mé goci ki els flam, n’ka fazi más, els ka gosta”¹². Em causa está um entendimento de que devem seguir as diretrizes dos promotores do projeto, isto é, para estas mulheres eles assumem uma figura patronal. Tal como me disseram, “é ordi ki Virgínia ta danu (...) el ki ta manda na nos”¹³, e quando Virgínia Fróis não está em Cabo Verde, “manda” o subcoordenador local. É neste sentido que as oleiras condenam inclusivamente a atitude de Maria e das suas três formandas por estarem a ocupar o CAO indevidamente, um espaço criado, no seu entendimento, por ação maioritária dos promotores do Projeto. Este estatuto patronal conferido a Virgínia Fróis e Pedro Conceição leva a pensar no *poder simbólico* atribuído ao “branco” e ao “estrangeiro”: “Virgínia é nossu patroa...porquê mi també tá axa má bô ki bem lá di Portugal é nossu patroa, bô bem di longi...”¹⁴.

¹² “Eu vi...eu vi [as peças de] Maria, mas Pedro não quer, eu não faço mais (...). Já sei...é porque o nosso trabalho é outro. Eu pensava que podia fazer coisas do meu gosto, aquilo que quisesse, achava normal, mas agora que eles falaram comigo, não faço mais, eles não gostam” (leira de Trás di Munti, 23/02/11)

¹³ “São ordens que Virgínia nos deu (...), ela é que manda em nós” (oleira de Trás di Munti, 05/01/11).

¹⁴ “Virgínia é nossa patroa...porque eu também acho que tu, que vens lá de Portugal, és nossa patroa, tu vens de longe...” (oleira de Trás di Munti, 25/01/11).

A valorização do “branco” e o *poder simbólico* que lhe é atribuído está profundamente enraizada na história de Cabo Verde, particularmente no período marcado pelos intelectuais da *Claridade* que defendiam as ideias de superioridade étnica do “branco”. O sistema colonial naturalizou desde cedo um sistema de classificação racial que fazia corresponder a origem étnica a uma hierarquização da população que dividia gradativamente brancos, mestiços e negros. No período da *Claridade* este sistema classificatório prevaleceu e foi internamente incorporado nas teorias da miscigenação. A oposição instituída entre Cabo Verde e África encontrava um equivalente interno na oposição regional entre Santiago e São Vicente. Isto é, Santiago representava para estes intelectuais o lado africano de Cabo Verde, não só nos hábitos mas também na cor. Os seus habitantes eram a reencarnação do *badiu*, termo que remete historicamente para os escravos que fugiam para interior da ilha, marcando o seu povoamento. São Vicente, por sua vez, desde a fundação do liceu, afirmava-se como capital da instrução e da “cultura” do arquipélago, onde se reunia a maioria da elite intelectual mestiça e em processo de ascensão económica e social, estando portanto mais próxima do espírito europeu. Isto é, nesta classificação, ser claro e *sampadjudo* (expressão corrente que designa os habitantes de São Vicente) significava estar mais próximo do ideal português (Batalha, 2004). O sistema de classificação racial tornou-se parte do sistema de diferenciação socioeconómica e cultural, servindo-lhe frequentemente de idioma. Progressivamente, a expressão “branco” assumiu significados que ainda hoje prevalecem, designando as pessoas com mais dinheiro e com um estatuto social superior.

A capacidade de exercer influência depende da posição social e do valor simbólico conferido a aspetos como a fisionomia ou o lugar de pertença, traduzindo-se em relações de poder assimétricas. Seria, no entanto, ingénuo e injusto analisar as relações estabelecidas com o Projeto de patrimonialização da olaria uma só perspetiva. Isto é, se, por um lado, devemos ter em conta aspetos de ordem política e ideológica profundamente enraizados na história de Cabo Verde, por outro lado, há fatores de outra ordem que tornam a submissão das oleiras apenas aparente, pois em causa estão também avaliações muito concretas, nomeadamente dos ganhos monetários decorrentes da participação no Projeto e da venda de objetos.

4.3. Ollaria de Trás di Munti e atuais avaliações monetárias

Em Michael Rowlands (2007) encontro complexidades muito semelhantes às descritas anteriormente. O autor analisa a implementação, nos anos noventa, de programas de restauro e conservação da arquitetura na cidade de Djenné no Mali. O objetivo desses programas era o restauro de um conjunto de habitações com materiais tradicionais, sensibilizando a população local para a importância desse empreendimento enquanto fonte de valor cultural que poderia trazer benefícios económicos para as famílias através da captação de turistas. Estes programas envolviam a substituição de materiais considerados inapropriados, como as portas e as janelas de alumínio, e a remodelação do próprio interior das casas. Contudo, as aspirações das famílias eram outras e passavam por projetos de modernização das suas casas, precisamente com os materiais que os operadores destes programas pretendiam evitar ou substituir. Este confronto revelou a dificuldade em mediar os constrangimentos da preservação e conservação das casas e a vontade de mudança da população local, evidenciando que a adesão desta aos estes programas se relacionou, sobretudo, com avaliações económicas acerca da possibilidade de criação de riqueza que eles poderiam trazer para as suas vidas. Em Trás di Munti identifiquei avaliações da mesma natureza na atual produção oleira, seja ela “tradicional” ou “moderna”.

Da formação organizada em 2006, para lá das seis mulheres que continuaram associadas ao Projeto, as restantes formandas desistiram logo após a formação: em alguns casos porque emigraram, noutros casos porque encontraram trabalhos mais rentáveis, noutros ainda porque entenderam que os ganhos não compensavam o trabalho e o tempo gastos a produzir ollaria. Com efeito, há uma percepção generalizada de que a ollaria não traz rendimentos monetários suficientes para compensar uma dedicação efetiva à sua produção: “si tá dá muito dinheiro, n’ká tá larga, n’ tá fazi”¹⁵; “genti vem larga porquê dinheiro é muito pouco”¹⁶.

Curiosamente, duas das atuais formandas de Maria participaram nas formações organizadas em 2006 por Virgínia Fróis, tendo depois optado por continuarem a aprendizagem, mas com Maria. Ambas me explicaram que, em parte, a mudança se deveu à sua preferência pela loiça pintada e envernizada, que achavam mais bonita. Mas o principal motivo foi considerarem que com a loiça “moderna” conseguiam vender

¹⁵ “Se desse muito dinheiro, eu não largava, eu fazia” (ex-formanda de Trás di Munti, 11/01/11).

¹⁶ “As pessoas largaram [a loiça] porque o dinheiro era muito pouco” (oleira de Trás di Munti, 25/01/11).

mais: “n´ tá bem n´ tá trabaia pamodi n´ tá ganha más tcheu, com Maria n´ tá vendi más tcheu”¹⁷; “má nós, nu tá fazi kele ki tá danu rendimento, a nós nu ká tem ninguém ki tá paganu...”¹⁸. Este é, inclusivamente, o aspeto mais invocado por estas oleiras para desafiarem e contestarem o discurso patrimonialista do Projeto, reivindicando a legitimidade da sua produção oleira pela via das necessidades de sustentabilidade económica das suas famílias: “els ká podi fala pá nu ká fazi loiça (...) nu tá buscano um pom pá janta, más nada nu tá busca”¹⁹.

A relação estabelecida entre as seis oleiras e os promotores do Projeto passa por avaliações e motivações muito similares. Vários tipos de compensações foram decisivas para a continuidade no projeto, entre as quais também as de ordem monetária. Desde logo, a formação em 2006 foi paga, quer às formadoras, quer às formandas, que receberam oito mil contos (setenta e três euros) o que correspondeu a uma fonte de rendimento muito importante para estas as mulheres, que na altura não tinham qualquer trabalho remunerado. A seguir à oficina de formação realizou-se a exposição na Praia. Para as oleiras, o sucesso desta exposição consistiu na venda de todas as peças e nos rendimentos auferidos. Mais tarde, cinco destas seis mulheres saíram pela primeira vez de Cabo Verde e viajaram até Portugal, onde participaram durante vários dias em oficinas de formação, feiras e exposições, e onde tiveram oportunidade de visitar os seus familiares emigrados neste país. Deste grupo de mulheres faziam parte as três formadoras da oficina em Trás di Munti, que nesta viagem receberam cinquenta e cinco contos (quinhentos euros) pela participação, novamente como formadoras, em oficinas de “etnocerâmica”, um valor que seria muito difícil obter em Cabo Verde pelo mesmo período de tempo. Um último fator importante foi a reavaliação monetária das peças feita pelos promotores do Projeto. Como referido anteriormente, essa reavaliação consistiu em aumentar o preço das peças para o dobro ou o triplo daquele que era praticado internamente, revertendo em ganhos exponencialmente maiores na venda de cada peça. Durante o trabalho de campo, as oleiras deram-me conta dessa diferença, referindo que “goci preço vira más sabi”²⁰ e explicando: “pamodi kel ki era di 100

¹⁷ “Eu vim e comecei a trabalhar porque ganho mais, com Maria vendo mais (...), aprendo mais”, (formanda de Maria, 03/02/11).

¹⁸ “Nós fazemos aquilo que nos dá rendimento. Não temos ninguém que nos pague...”, (formanda de Maria, 03/02/11).

¹⁹ “Eles não podem dizer para não fazermos loiça (...), estamos a buscar um pão para a janta, não buscamos mais nada”, (formanda de Maria, 21/02/11).

²⁰ “Agora o preço ficou melhor”, (oleira de Trás di Munti, 25/01/20/11).

meréis vira pa 1000 escudos, kele ki era pa 1000 escudos vira pa 2000, 3000 escudos”²¹. Assim, progressivamente, os lucros obtidos no âmbito do Projeto permitiram a estas mulheres alcançar alguma autonomia monetária, manifesta na possibilidade de assegurar a compra de bens alimentares ou, por exemplo, na possibilidade de comprar novos objetos e instrumentos para a casa. Foi o caso de uma oleira que, com o dinheiro economizado nos últimos anos na venda da loiça, conseguiu comprar um fogão para a sua casa.

Como se verifica, independentemente de ser produção oleira “moderna” ou “tradicional”, as motivações locais continuam a estar relacionadas com questões de sustentabilidade económica das famílias, à semelhança do que ocorria no passado. Demonstra-o bem, por exemplo, o facto de Maria e as suas formandas afirmarem que se dedicariam exclusivamente à loiça tradicional caso Virgínia Fróis lhes pagasse o mesmo que neste momento ganham com a venda da loiça pintada e envernizada: “si els viem pagam, ki n’ sabi ki tá ricibi tudu o mês, el tá bem é tá flám - ‘fazi ki li’, n’ ta fazi ki li”²². As outras seis oleiras, por sua vez, não demonstraram relutância em pintar ou envernizar a loiça caso Virgínia Fróis e Pedro Conceição manifestassem essa vontade. E todas estas mulheres afirmaram que se surgisse outro trabalho mais rentável deixariam de produzir olaria. Paradigmático, também, foi encontrar pessoas que admitiam poder voltar à olaria, mas só se isso significasse poder viajar para Portugal. Algumas ex-formandas lamentaram não terem continuado associadas ao projeto; outras mulheres, o facto de nunca terem sido integradas. Num e noutro caso, o lamento prendia-se com a ideia de que talvez assim pudessem ter conhecido Portugal, como aconteceu com as cinco oleiras. O melhor exemplo ilustrativo desta ideia foi o de uma ex-formanda das oficinas realizadas em 2006 que, desde então, não voltou a produzir olaria. Certo dia, de passagem pela casa desta ex-formanda conheci uma familiar sua, emigrada na França, que tinha vindo passar férias à terra natal. Quando esta familiar percebeu que o meu trabalho ali se relacionava com olaria, pediu-me para ajudar a cunhada a “embarcar”, para preencher “o papel” e colocar o seu nome na “kusa di loiça”²³, alegando que a cunhada iria iniciar-se novamente no ofício. De acordo com esta familiar, atualmente é muito difícil conseguir visto para sair de Cabo Verde, mas com a justificação da loiça

²¹ “Porque aquilo que custava 100 escudos passou a 1000 escudos, aquilo que custava 1000 passou a 20000, 3000 escudos”, (oleira de Trás di Munti, 25/01/20/11).

²² “Se eles nos pagarem, se eu souber que recebo todos os meses, eles vêm e dizem – ‘faz aquele’, e eu faço aquele” (formanda de Maria, 03/02/11).

²³ “Coisa de loiça”.

talvez fosse mais fácil, pois conhecia casos de pessoas que conseguiram sair do país através da participação em grupos de batuco.

São exemplos como este que permitem compreender melhor a articulação e a conformação das seis oleiras ao Projeto implementado por Virgínia Fróis, e a relação destas com o próprio conflito criado com Maria. Embora a loiça que produzem não corresponda totalmente às suas preferências e aos gostos destas mulheres, o Projeto correspondeu positivamente àquilo que são as principais aspirações locais, partilhadas por todos: ganhar dinheiro e poder sair de Cabo Verde. Por conseguinte, estas mulheres passaram a depositar em Virgínia Fróis, além da confiança e amizade, novas expectativas de verem melhoradas as suas condições de vida. À imagem “patronal”, de Virgínia Fróis, acresceu uma espécie de “reverência” para com ela, por tudo o que fez e que efetivamente resultou em ganhos concretos, não só em termos materiais, mas também em termos da própria afirmação identitária das mulheres. Além de terem percebido que estavam a fazer algo que era valorizado por alguém de fora e “branco”, estas mulheres começaram a aparecer em reportagens televisivas e em revistas locais. De alguma forma, todos estes elementos firmaram a sua união aos promotores do Projeto. Em suma, mais do que noções como património, tradição ou cultura, são sobretudo avaliações muito concretas sobre a possibilidade de melhoria das suas condições de vida que mantêm estas mulheres na produção oleira. De seguida, procuro mostrar como, no plano dessas avaliações, vai sendo progressivamente incorporado o discurso patrimonial e de defesa das tradições.

4.4. Oleiras de Trás di Munti: discurso patrimonial e agencialidade

“Nós pretu kumpra muito disso, má brancu ká kumpra quási (...). Pretu gosta más pintada, má brancu num gosta. Na cau ki tem turista, nhõs vendi tcheu”²⁴.

“Guentis sai di França, di Portugal, di Espanha, busca patrimóni aqui na Cabo Verdi, pamodi lá já encontra tcheu pintado, di tudu qualidade”²⁵.

“Kels guentis ki gosta di kels kusa, kels patrimóni li, els tá sai di lá, els tá bem busca ali, más si tem lá patrimóni sima li, els ká mesti sai di lá pá bem busca pá leva”²⁶.

²⁴ “Nós os pretos compramos muito disso [a loiça de Maria], mas os brancos quase não compram (...). Os pretos gostam mais pintada, mas os brancos não gostam. Nos sítios onde há turistas, nós vendemos muito” (oleira de Trás di Munti, 23/01/11).

²⁵ “As pessoas que vêm de França, de Portugal, de Espanha, procuram património aqui em Cabo Verde, porque lá já encontram muita [loiça] pintada, de toda a qualidade” (oleira de Trás di Munti, 22/02/11).

²⁶ “As pessoas que gostam dessas coisas, estes património daqui, saem de lá e vêm cá buscá-las para levar” (oleira de Trás di Munti, 22/02/11).

Para as seis oleiras de Trás di Munti, a incorporação dos discursos patrimoniais veiculados pelo Projeto não se repercutiu apenas no acesso a novas terminologias para designar e identificar práticas e objetos específicos, até então, não definidos nesses termos. A partir das avaliações concretas e materiais da sua produção oleira, também foram incorporando as ideias acerca da importância da defesa do património e das tradições locais.

Como revelam os trechos, localmente passou a reconhecer-se que quem valoriza e compra o tipo de olaria que Maria e as suas três formandas produzem são sobretudo, os cabo-verdianos, ao que a loiça tradicional é comprada por “gente branca” e turistas. Neste reconhecimento, as seis oleiras começaram a avaliar esse segmento restrito de mercado como uma fonte de procura mais rentável do que aquela que a produção oleira “moderna” representa internamente. Isto é, como algumas mulheres me disseram, produzindo loiça tradicional de acordo com o gosto dominante dos turistas e dos “brancos”, conseguem praticar preços mais elevados e, por isso, preferem produzir menos e vender mais caro aos turistas, do que vender muita loiça no mercado interno mas a preços mais baixos.

Progressivamente, a acomodação destas mulheres ao Projeto levou à inclusão de um conjunto de novos valores, novos significados, que foram redefinindo os seus próprios gostos. É o caso de uma das oleiras que, antes da implementação do Projeto, gostava da loiça de Maria e chegou a comprar-lhe algumas peças de barro pintadas para decorar a sua casa, mas atualmente afirma não gostar: “goci n’já sabi cosé, n’ka gosta más... kenhã ki ka sabi cosé, tudu ta gosta, má kandu bu sabi cosé, bu ka gosta más”²⁷. Ao mesmo tempo, esta oleira manifesta a sua vontade de continuar a produzir loiça tradicional porque, segundo ela, os turistas que vêm a Cabo Verde querem conhecer o “património dali” e não a loiça pintada de Maria. Este exemplo revela como, em resposta a esse nicho de mercado particular, foi interiorizada pelas oleiras a ideia de uma especificidade cultural de Trás di Munti que é preciso preservar e valorizar, em nome dessa procura dos turistas e dos “brancos” pelo património específico de cada lugar.

Como já foi referido, estes processos de reconhecimento patrimonial e das tradições envolvem relações de poder assimétricas e formas de legitimação de poderes instituídos. Mas reduzir estas relações a um único sistema de poder unidirecional, de

²⁷ “Agora que já sei o que é, eu não gosto mais...quem não sabe o que é, todos gostam, mas quando sabes o que é, deixas de gostar” (oleira de Trás di Munti, 17/01/11).

cima para baixo, seria não ter em conta que há diversas constelações de poder, e que aqueles que ocupam posições aparentemente mais desfavorecidas podem ativamente contestar o discurso dominante, mas também fazer uso desse discurso e das imagens exteriores por ele criadas, para seu próprio benefício.

Uma abordagem contextual permite perceber como estes processos, enquanto ideologia globalizada, são localmente apropriados, e como essa apropriação é resultado de lutas internas por recursos políticos, simbólicos ou económicos. No caso em questão, verifica-se como a dinâmica local/global se articula e desarticula mediante interesses particulares. A implementação do Projeto efetua um trânsito que vai do global para o local, isto é, segue modelos globais de valorização do património e da tradição para promover e valorizar a cultura local e, assim, conformar-se aos interesses estéticos e artísticos dos seus promotores. Por sua vez, o trânsito das oleiras é do local para o global, isto é, no quadro das estratégias de subsistência familiar, reapropriam e revalorizam modelos de olaria localmente desativados, em função dos novos valores e significados externos e em resposta a tendências de mercado transnacionais.

A este propósito, torna-se interessante observar como estas tendências globais não deixaram de ser levadas em conta Maria em Trás di Munti ou Gracilino em Fonte Lima. Ambos defendem e legitimam a olaria “moderna” que produzem mas, paralelamente, afirmam que não se restringem a um único e exclusivo segmento de produção. Recebendo ecos dos próprios discursos nacionais sobre a importância de preservar e valorizar o património e as tradições de Cabo Verde, tanto Maria como Gracilino procuram igualmente enquadrar-se nesses novos discursos, definindo-se como oleiros que produzem loiça “das duas qualidades”: tanto “moderna” como “tradicional”. Exemplo disto é, por exemplo, Gracilino estar a desenvolver um projeto sobre “cultura cabo-verdiana” em conjunto com uma professora de liceu de Santiago, cujo principal propósito, segundo o próprio, é ir às escolas mostrar a loiça de utilidade doméstica que era usada no passado para que não se percam essas referências culturais e históricas de Cabo Verde.

Se podemos entender o projeto do ponto de vista da “tradição inventada” (Hobsbawn e Ranger, 1992), a mesma interpretação pode ser direcionada para a população local. É neste sentido que Patrick Neveling e Susanne Klien (2010) defendem que é preciso ultrapassar o paradigma da “invenção” das tradições e analisar mais “para

além do contexto da invenção”²⁸. Para estes autores, a centralidade dada aos discursos tem deixado na sombra as dinâmicas contingentes que fazem parte da realidade social e cultural. Por isso, defendem que a questão da invenção não pode continuar a ser a única preocupação, sugerindo em alternativa uma análise dos processos através dos quais as tradições podem ser inventadas e de como essas invenções podem tornar-se realidade. No fundo, tal como referia Johannes Fabian (1998), o facto de novos valores tradicionais serem impostos e nesse sentido, “inventados”, não quer dizer que eles não possuam realidade material e experiencial, e que não produzam consequências sociais, pelo contrário.

A proposta é pensar o património e as tradições do ponto de vista da “agência” dos indivíduos o que inevitavelmente remete para questões de poder, mas também para as dialéticas sociais. Sherry Ortner (2007) analisa a “teoria da prática” sob a perspetiva das relações de poder e dominação, dando atenção às “intencionalidades” dos sujeitos. A autora propõe pensar estas relações como “jogos sérios”, precisamente porque envolvem poder e desigualdade, dominação e resistência. Analisando, em particular, as relações que envolvem poderes desiguais, a autora explora dois tipos de “agência”: uma enquanto forma de poder envolvendo tanto dominação como resistência; e a outra enquanto forma de intencionalidade e desejo, aquilo a que chama “projetos culturalmente estabelecidos”. É no embate entre diferentes “projetos” de intenções que ficam mais visíveis níveis de poder desiguais. A realização dos “projetos” de uns, por vezes, acarreta a subordinação dos outros, mas estes outros, como ressalta a autora, nunca estão “completamente destituídos de ‘agência’, têm poder e projetos próprios, e a resistência (da mais sutil à mais evidente) é sempre uma possibilidade” (2007: 76). A ideia de “agência”, de acordo com esta análise, remete para as ideologias subjacentes aos “jogos sérios” e para a forma como jogar ativamente esses jogos tanto reproduz como transforma a realidade. Neste sentido, conclui a autora, a transformação social será sempre uma forma de transformação cultural.

²⁸ “Within and beyond the framework of invention”.

4.5. Considerações finais

Segundo Colin Long e Sophia Labadi (2010), no quadro da instrumentalização da cultura para o desenvolvimento dos lugares, o património tem sido encarado como recurso privilegiado para promover esse desenvolvimento de uma forma mais “sustentável” em termos culturais e ambientais, e como estratégia para favorecer a “coesão social” e a afirmação da “identidade coletiva” desses lugares. Nesta viragem cultural dos programas de desenvolvimento e de patrimonialização, defenderam-se políticas mais inclusivas que passariam por um modelo de participação de baixo para cima, que conduzisse ao “empoderamento” das “comunidades” participantes (Watson, 2006). No entanto, embora reconhecida a diversidade de significações, estas novas estratégias de desenvolvimento não são neutras, revelando a inevitabilidade das relações de poder que marcam estes processos:

“À cultura é dado um lugar de destaque na retórica do desenvolvimento e empoderamento, mas os projetos de desenvolvimento tendem a ir buscar e empregar uma ideia de cultura, investida em ‘instituições tradicionais’, que não corresponde necessariamente à realidade que existe no terreno” (*idem*: 59)²⁹

Ao analisar a implementação do Projeto de revitalização da olaria em Trás di Munti revelou-se a forma como esse processo foi guiado por ideologias particulares dos seus principais promotores. Essas ideologias são parte da sua visão estética e artística sobre a importância de preservar o património, enquanto forma de potenciar o desenvolvimento local, valorizando nesse sentido aspetos da cultura material considerados autênticos e específicos da localidade. Este caso tornou patente que o reconhecimento do património e das tradições envolve processos de seleção e categorização que tanto incluem como excluem diferentes materialidades, concepções, pessoas e subjetividades. Simultaneamente verificou-se que, a par das ideologias dominantes do Projeto, existem outros discursos, alguns dos quais influenciados por essas ideologias, mas que não se reduzem necessariamente a elas, podendo ativamente desafiar-las.

Para Laurajane Smith (2008), o património é um “processo social e cultural” que identifica coisas e lugares e reflete valores sociais, culturais, debates e aspirações contemporâneos. Enquanto tal, o património também pode tornar-se dissonante,

²⁹ “Culture is given a prominent place in the rhetoric of development and empowerment, but development projects tend to extract and employ an idea of culture, vested in “traditional institutions” which does not necessarily correspond to the reality that exists on the ground”.

envolvendo por um lado regulação e legitimação e, por outro lado, contestação e desafio de identidades. Neste sentido, para a autora, o património traz consequências materiais, experienciais e emocionais, isto é, pode funcionar como recurso para construir, reconstruir e negociar um conjunto de identidades, valores, significados sociais e culturais, desafiando e redefinindo o próprio lugar de pertença das pessoas:

“A identidade não é simplesmente algo ‘produzido’ ou representado pelos lugares de património ou momentos de património, mas é algo ativa e continuamente recriado e negociado à medida que pessoas, comunidades e instituições reinterpretam, recordam e reavaliam os significados do passado em termos das necessidades sociais, culturais e políticas do presente. Trata-se portanto simultaneamente de mudança e continuidade³⁰ (*idem*:83).

Neste trabalho, procurou-se analisar o Projeto e a forma pela qual foi localmente apropriado, contestado ou simplesmente ignorado, e as motivações que alimentaram essas reações. O objetivo foi dar relevância aos processos de construção de património e aos pontos de vista alternativos, explorando as várias perspetivas e “agências” implicadas nesses processos. A análise passou por reconhecer que as conceções transnacionais de património, tradição ou cultura podem assumir diferentes papéis ou propósitos de acordo com circunstâncias culturais, políticas e económicas particulares. No caso, aspetos de ordem económica e social determinaram relações ora de articulação, ora de resistência ao Projeto, revelando o quanto processos como este podem ser aplicados, reapropriados ou transformados dependendo do contexto em que são introduzidos e ativados. Para concluir, estes processos não existem fora do discurso, da história, das práticas e de um contexto social, no fundo, como refere Ortner, da "agência" dos sujeitos.

³⁰ “Identity is not simply something ‘produced’ or represented by heritage places or heritage moments, but is something actively and continually recreated and negotiated as people, communities and institutions reinterpret, remember and reassess the meaning of the past in terms of the social, cultural and political needs of the present. It is thus simultaneously about change and continuity”.

Referências Bibliográficas:

Aguilar, Laurel Birch, 2007, “Metaphors, Myths and Making Pots: Chewa Clay Arts”. *African Arts*, Vol. 40, nº 1, pp. 64-70.

Åkesson, Lisa, 2004, *Making a Life: Meanings of Migration in Cape Verde*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, Universidade de Göteborg.

Almeida, Sónia Vespeira de, 2007, “A caminhada até às aldeias’: A ruralidade na transição para a democracia em Portugal”. *Etnográfica*, 11 (1), pp. 115-139.

Alves, Vera Marques, 2007, ‘*Camponeses Estetas’ no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE, Departamento de Antropologia.

Amaral, Ilídio, 2007 (1964), *Santiago de Cabo verde: A terra e os Homens*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa (ed.).

Anico, Marta, 2005, “A pós-modernização da cultura: património e museus na contemporaneidade”. *Horizontes Antropológicos*, nº 23, pp. 71-86. Acedido via: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a05v1123.pdf>

Anjos, José Carlos Gomes dos, 2002, *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde: Lutas de Definição da Identidade Nacional*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul & Praia: Instituto Nacional de Investigação, Promoção e Património Culturais.

Araújo, Luis, 1997, “As oleiras de Fonte Lima: operações e ferramentas de produção”. *Fragmentos*, nº11/15, pp. 101-106.

Archer, Michael, 1997, *Art since 1960*. London: Thames and Hudson.

Barley, Nigel, 1994, *Smashing pots: feats of Clay from Africa*. London: Trustees of the British Museum.

Batalha, Luís, 2004, “A elite portuguesa-cabo-verdiana: ascensão e queda de um grupo colonial intermediário” in Clara Carvalho & João de Pina Cabral (coords.) *A persistência da história: passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 191-125.

Baudrillard, Jean, 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamin, Walter, 1996 (1936), “A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, in *Obras Escolhidas, Vol. I*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bourdieu, Pierre, 2010 (1979), *A Distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*, trad. Pedro Elói Domingos. Lisboa: Edições 70.

Bourriaud, Nicolas, 1998, *Relational Aesthetics*, trad. Simon Pleasance & Fronza Woods. Acedido via:
http://www.kimcohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Bourriaud%20Relational%20Aesthetics.pdf

Bruner, Edward, 1994, “Abraham Lincoln as Authentic Reproduction: a critique of postmodernism”. *American Anthropologist*, 96, (2).

Burgess, Robert G., 1997, *A Pesquisa de Terreno: uma introdução*, trad. Eduardo de Freitas & Maria Inês Mansinho. Oeiras: Celta Editora.

Cabral, João de Pina, 2005, *O limiar dos afectos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas*. Acedido via:
<http://www.ceao.ufba.br/fabrica/txts/cabral/limiar.doc>

Cabral, João de Pina, 2007, “Aromas de Urze e de Lama: reflexões sobre o gesto etnográfico”. *Etnográfica*, Vol. XI, 1, pp. 191-212.

Canclini, Néstor García, 1993, *Transforming Modernity: Popular Culture in México*, trad. Lidia Lozano. Austin: University of Texas Press.

Canclini, Néstor García, 1998, *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.

Cardoso, Carla, 2009, *Fornadjeiras da Ribeira de Principal: poder, resistência e identidade feminina no espaço de produção*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade de Cabo Verde.

Cardoso, Gaudino José Tavares, 1997, “A cerâmica de Fonte Lima”. *Cultura*, nº1, pp. 42-44.

Cardoso, Pedro, 1983 (1933), *Folclore Caboverdiano*. Paris: Solidariedade Caboverdiana & Lisboa: Safil.

Carreira, António, 1977, *Cabo Verde: Classes Sociais, Estrutura Familiar, Migrações*. Lisboa: Ulmeiro.

Carreira, António, 1983 (1977), *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.

Cohodas, Marvin, 1999, “Elizabeth Hickox and Karuk Basketry: A Case Study in Debates on Innovation and Paradigms of Authenticity”, In Ruth B. Philips & Christopher B. Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press, pp. 143-161.

Couceiro, Gonçalves, 2004, *Artes e Revolução: 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

Couto, Carlos Ferreira, 2007, *Contribuição para a estudo socio-antropológico da autonomia das subsistências rurais: incerteza, adaptabilidade e inovação na ilha de Santiago de Cabo Verde*. Tese de Doutoramento, ISCTE.

Couto, Carlos Ferreira, 2010, *Incerteza, Adaptabilidade e Inovação na Sociedade Rural da ilha de Santiago de Cabo Verde*. Textos Universitários em Ciências Sociais, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Crew S.; Sims, J., 1991, “Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue” in Ivan Karp & Steven D. Lavine, (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 159-175.

Dias, Juliana Braz, 2000, *Entre partidas e regressos: tecendo relações familiares em Cabo Verde*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília.

Douglas, Mary, 1991 (1966), *Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*; trad. Sónia Pereira da Silva, rev. Artur Lopes Cardoso. Lisboa: Edições 70.

Eco, Umberto, 1986. *Viagem na irrealidade quotidiana*. Lisboa: Difel.

Fabian, Johannes, 1983, *Time and the Other: how anthropology makes it object*. New York: Columbia University Press.

Fabian, Johannes, 1996, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville and London: University Press of Virginia.

Fabian, Johannes, 2006, “A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação”. *Mana*, 12 (2), pp. 503-520.

Ferreira, Manuel, 1973 (1967), *A Aventura Crioula, ou Cabo Verde: Uma Síntese Étnica e Cultural*. Lisboa: Plátano Editora

Filho, Wilson Trajano, 2010, “Introdução”, In Wilson Trajano Filho (org.), *Lugares, pessoas e grupos: as políticas do pertencimento em perspectiva internacional*. Brasília: Athalaia, pp. 5-24

Forni, Silvia, 2007, “Containers of Life: Pottery and Social Relations in the Grassfields (Cameroon)”, *African Arts*, Vol. 40, nº 1, pp. 42-53.

Foster, Hal, 2002, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press.

Freyre, Gilberto, 1953, *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil.

Gell, Alfred, 1998, *Art and Agency - an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Goldman, Marcio, 2006, “Alteridade e Experiência: Antropologia e Teoria Etnográfica”. *Etnográfica*, Vol. X (1), pp. 161-173.

Grassi, Marzia, 2007, “Cabo Verde pelo Mundo: o género na diáspora cabo-verdiana”, in Marzia Grassi & Iolanda Évora (eds.), *Género e Migrações Cabo-verdianas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Hall, Stuart, 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

Henare, Amiria et al. 2007, “Introduction: thinking through things”, in Amiria Henare, Martin Holbraad & Sari Wastell, *Thinking through things: theorizing artifacts ethnographically*. London/New York: Routledge, pp. 1-32.

Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence, 1994, *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hoskins, Janet, 2006, “Agency, Biography and Objects”, in Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Kuechler-Fogden, Mike Rowlands & Patricia Spyer (eds.), *Handbook of Material Culture*. London: Sage Publications, pp. 74- 83.

Jong, Ferdinand de; Rowlands, Michael (eds.), 2007, *Reclaiming Heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.

Kasper, Josef E., 1987, *Ilha da Boa Vista, Cabo Verde: Aspectos Históricos, Sociais, Ecológicos e Económicos*, trad. Luís Filipe da Silva Madeira. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, 1998, *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*. London & Berkeley: University of California Press.

Kopitoff, Igor, 1986, “The cultural biography of things: commoditization as process”, in Arjun Appadurai, *The social life of things*. Cambridge Mass.: University Press, pp: 65-91.

Krauss, Rosalind E., 1979, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8. pp. 30-44. Acedido via: <http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20-%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf>

Langenkamp, Angela, 2000, *Structural Changes of the Potter's Craft in Kenya: regional and genderbased disparities*. Tese de doutoramento, Universidade Osnabrück. Acedido via: http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-201001304765/1/ELibD62_langenkamp.pdf

Lobo, Andréa de Souza, 2006, *Tão Perto, Tão Longe: organização familiar e emigração feminina na Ilha da Boa Vista Cabo Verde*. Tese de Doutoramento em Antropologia Social, Universidade de Brasília. Acedido via: <http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/2968>.

Lopes, Baltasar, 1956, “Cabo Verde visto por Gilberto Freyre”. *Boletim de Cabo Verde*, nº 84/86.

Lopes Filho, João, 1982, *Cabo Verde: subsídios para um levantamento cultural*. Lisboa: Plátano.

Lopes, Leão, 1983, “Olaria Caboverdiana: que futuro?”, *Ponto & Vírgula: Revista de Intercâmbio Cultural*, nº1, pp. 13-15.

Long, Colin & Labadi, Sophia, 2010. “Introduction”, in Sophia Labadi & Colin Long (eds.), *Heritage and Globalisation*. London and New York: Routledge.

Neto, Sérgio, 2009, *Colónia Mártir, Colónia Modelo: Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1925-1965)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Neveling, Patrick, & Klien, Susanne, 2010, “Introduction: Tradition within and beyond the Framework of Invention”, in Susanne Klien & Patrick Neveling (eds.) *Tradition within and beyond the framework of invention: Case Studies from the Mascarenes and Japan*. Volume 28/2010. Center for Interdisciplinary Area Studies, Middle East, Africa and Asia (ZIRS), Martin Luther Universität Halle-Wittenberg.

Ortner, Sherry B., 2007 [2006], “Poder e Projetos: reflexões sobre a agência”, in *Conferências e Diálogos: Saberes e Práticas Antropológicas, 25ª Reunião Brasileira de Antropologia - Goiânia 2006*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia/Editora Nova Letra.

Peralta, Elsa & Anico, Marta, (orgs.), 2006, *Património e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora.

Philips, Ruth B. & Steiner, Christopher B., 1999, “Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter”, In Ruth B. Philips & Christopher B. Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press, pp. 3-19.

Porto, Nuno, 2008, “Artes da nação: colonialidade, políticas e mercados das artes em Angola e Cabo Verde”, in Luís Reis Torgal, Fernando T. Pimenta & Julião S. Sousa (eds.), *Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 87-100.

Radcliffe, Sarah A., 2006, “Culture in development thinking: geographies, actors, and paradigms”, in Sarah A. Radcliffe (ed.) *Culture and Development in a Globalizing World: geographies, actors and paradigms*. London and New York: Routledge, pp. 1-29.

Robben, Antonius C.G.M. & Sluka, Jeffrey A. (eds.), 2007, *Ethnographic Fieldwork: an Anthropological Reader*. Blackwell Publishing.

Rowlands, Michael, 2007, “Entangled Memories and Parallel Heritages in Mali”, in Ferdinand De Jong & Michael Rowlands, *Reclaiming Heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa*. Walnut Creek, California: Left Coast Press, pp. 127-144.

Sahlins, Marshall, 1997, “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção”. *Mana*, 3 (1), pp. 41-73.

Sanjek, Roger, 1990, *Fieldnotes: The Making of Anthropology*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Sardan, Jean-Pierre Olivier de, 2005, *Anthropology and Development: Understanding Contemporary Social Change*, trad. Antoinette Tidjani Alou. London & New York: Zed Books.

Silvestre, Osvaldo, 2002, “Aventura crioula revisitada: versões do Atlântico Negro em Gilberto Freyre, Baltasar Lopes e Manuel Ferreira”, in Helena Carvalhão Buescu & Manuela Ribeiro Sanches, (orgs.), *Literatura e Viagens Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri & Centro de Estudos Comparatistas, pp. 63-103.

Smith, Laurajane, 2008, *Uses of Heritage*. London: Routledge.

Tilley, Christopher, 2001, “Ethnography and Material Culture”, In Paul Atkinson (ed.), *Handbook of Ethnography*. Sage Publications, pp. 258-269.

Traquino, Marta, 2010, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Húmus

Tunbridge, J. E. & Ashworth G. J., 1996, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Son.

Urry, John, 1997, *Consuming Places*. London: Routledge.

Vasconcelos, João, 2007, *Espíritos Atlânticos: Um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde*. Tese de Doutoramento em Antropologia Social e Cultural, Universidade de Lisboa. Acedido via:
<http://www.ics.ul.pt/rdonwebdocs/Esp%C3%ADritos%20Atl%C3%A2nticos%20JVasc.pdf>

Watson, Elizabeth E., 2006, “Culture and conservation in post-conflict Africa: changing attitudes and approaches, in Sarah A. Radcliffe (ed.) *Culture and Development in a Globalizing World: geographies, actors and paradigms*. London and New York: Routledge, pp. 58-81.

Outras Fontes de Informação:

UNESCO:

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.phpURL_ID=34325&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTI