

GRITANDO



JOSÉ DE
GUIMARÃES
1968

**Centro Internacional
das Artes
José de Guimarães**

Guia da Coleção

José de Guimarães

8

A colecção de Arte Africana

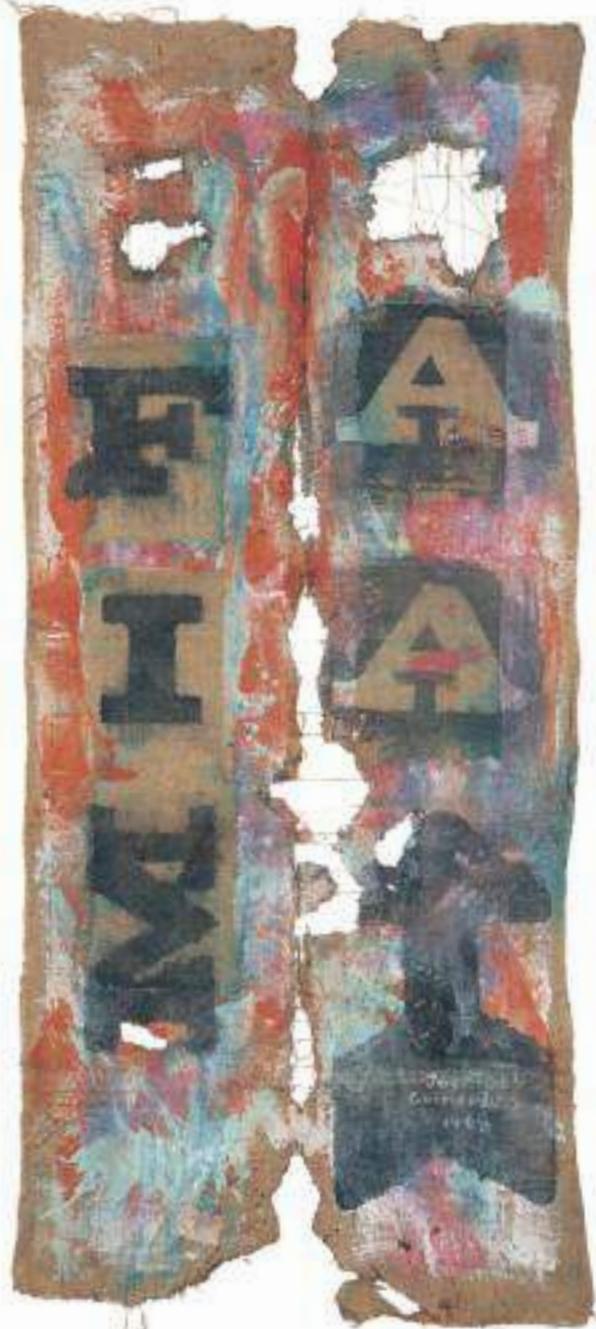
20

**A colecção de
Arte Pré-Colombiana**

56

A colecção de Arte Chinesa

84



*José de
Guimarães*
Fim, 1968
Serapilheira
pintada
252 × 110 cm

O roteiro que se publica por ocasião da inauguração do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), reúne um sintético conjunto de peças provenientes das colecções que José de Guimarães vem constituindo ao longo de várias décadas e cuja importância material e simbólica conferem um estatuto de grande singularidade ao espólio agora reunido. As colecções de arte tribal africana, de arte arqueológica chinesa (jades, bronzes e terracotas) e de arte pré-colombiana do México, Peru, Guatemala e Costa Rica (terracotas, têxteis e metais), correspondem ao mapa mental, ao atlas que o artista foi desenhando enquanto estrutura para a sua pesquisa artística e humanista.

Uma filigrana de relações mais ou menos visíveis a olho nu resulta da reunião destas peças e traduz preocupações, obsessões, um imaginário cuja natureza é ser poroso, mestiço, canibalista – José de Guimarães estabeleceu como programa ingerir e deixar-se transformar pelos poderes mágicos dos objectos que possui e com os quais convive diariamente. O estudo dessa teia de relações e consequente criação de significados começa com a inauguração da exposição *Para Além da História*, a ser empreendida como uma das tarefas centrais levadas a cabo no âmbito do CIAJG, em Guimarães, terra natal do artista, uma estrutura que vai albergar estas colecções em diálogo com obras do artista, objectos do património popular e religioso português e trabalhos de outros artistas contemporâneos.

De facto, o *modus operandi* de José de Guimarães é singular não tanto por se corporizar, desde logo, numa recollecção de objectos e artefactos – a figura do artista coleccionador é, no contexto da aproximação à cultura do “outro”, recorrente –, antes pela forma como se constitui enquanto processo de assimilação de valores próprios às culturas que lhe interessam. Obsessiva, como a de qualquer coleccionador, conquanto sistemática, a prática de José de Guimarães como coleccionador é idiossincrática, sendo discerníveis as linhas de orientação que conduzem à escolha dos objectos. O tema da morte é predominante, desde logo pela omnipresença de peças funerárias, mas

igualmente pela natureza arqueológica das colecções – um amplo conjunto de objectos exumados que voltam ao mundo dos vivos. Há outros elementos presentes em grande número, a saber, a máscara, que convoca a questão do duplo, ou o animal, que remete para uma condição de alteridade, para uma ordem cognitiva paralela. Mas também legível e constante é o gosto por objectos de uso quotidiano que remetem para uma linguagem *naïve*, brutalista ou vernacular de matriz popular que, não raras vezes, os aproxima de objectos do folclore português. A estas linhas de leitura não são estranhos, por um lado e num primeiro momento, o contexto cultural em que José de Guimarães cresceu, numa cidade de Guimarães fecunda em rituais populares simbolicamente pregnantes, mas igualmente e numa segunda fase do seu crescimento, quando já adolescente teve a sua iniciação à prática da arqueologia, por assim dizer o primeiro passo para aceder a uma dimensão mágico-ritualista da produção artística.

Os objectos que José de Guimarães reúne têm a particularidade de assimilar as duas dimensões: é justamente no ponto de intersecção das dimensões estética e não-estética que tem incidido a atenção de José de Guimarães coleccionador. A escolha dos objectos é ditada em primeira instância pela intensidade formal e simbólica do objecto – a sua presença, energia e qualidade de mistério –, prevalecendo sobre uma preocupação de abrangência ou de incidência, tantas vezes associadas a montagens das mais variadas colecções. Assim, parece-me decisivo olhar para a obra de José de Guimarães como um todo, sem separar a sua actividade enquanto coleccionador e seu trabalho artístico propriamente dito. Dir-se-ia que são uma e a mesma coisa. O primeiro olhar que conduz à escolha é o olhar codificado do artista que captura a presa pelos seus atributos, pela energia que lhe pode aportar.

Já referimos, em texto anterior, a dimensão articulativa, por um lado, e geneticamente mestiça do método de José de Guimarães. “O gesto do coleccionador pressupõe, desde logo, para além de uma escolha, uma preocupação

de montagem, a articulação de uma linguagem. É essa a tónica do trabalho e do pensamento de José de Guimarães, colocar os objectos e as imagens que vai descobrindo, recolhendo e recontextualizando, numa espécie de território de encontro, de entreposto, de plataforma antropofagista, para retomar Oswald de Andrade e o seu conceito fundador da cultura brasileira, tão cara a José de Guimarães.”¹

José de Guimarães colecciona para compreender o outro (a qualidade de ser) e os outros – aquilo que é diverso, que tem herança e hábitos radicalmente diferentes dos seus. O artista refere-se ao seu projecto como um projecto espiritual, como uma viagem (individual) em forma de círculo em que se cumpre uma espécie de (eterno) retorno à condição mesma da origem (colectiva). De certa forma, essa viagem é um exercício espiritual, no sentido lato do termo, um reiterado ritual, uma maneira de proceder, uma renovada e sempre exigente descoberta, a descoberta de si através do outro.

O CIAJG é uma estrutura dedicada à arte contemporânea e às relações que esta tece com artes de outras épocas e diferentes culturas e disciplinas. Partindo de uma concepção da arte como espaço de experiência e de liberdade, não submissa à categorização da história, da forma ou do estilo, terá um particular interesse em questões que se tornaram importantes conceitos operativos na arte contemporânea e no mundo actual, tais como: energia vs. forma, concepção circular vs. linear do tempo, arqueologia do saber, nomadismo, migração – de formas, motivos, ideias, pessoas, bens –, memória individual e colectiva, hospitalidade, comunidade, troca, miscigenação, antropofagia cultural, utopia, entre outras. Em suma, o CIAJG funcionará como um Atlas, aproximando e articulando objectos, imagens e ideias de culturas de lugares muito distantes entre si.

NUNO FARIA

¹ Nuno Faria, *Diferença e repetição no trabalho de José de Guimarães: Sobre Negreiros e Guaranis*, in: *Negreiros e Guaranis*, Lisboa, Athena, pp. 13-15.

José de Guimarães

O universo de peças de José de Guimarães reunido no acervo do CIAJG é extenso, plural e cobre um arco temporal de quase meio século. Integra obras em suportes tão heteróclitos quanto desenho, pintura, escultura, objectos, caixas, peças de luz, relicários e tecidos, estabelecendo uma síntese perfeita das modulações que marcam uma obra tão ampla, aberta às influências de três culturas tão complexas quanto diversas.

Reuniram-se núcleos de peças que, de certa forma, ecoam os conceitos, temáticas e áreas de interesse do CIAJG, que não só ajudam a balizar o percurso do artista como dialogam com os objectos das colecções que José de Guimarães reuniu ao longo de cinco décadas, num processo de troca e apropriação inspirado no modelo da antropofagia cultural.

De facto, o *modus operandi* de José de Guimarães é particular na exacta medida em que o artista opera como um recolector para depois estabelecer as sínteses mais improváveis. Neste sentido, o percurso expositivo da exposição inaugural do CIAJG, *Para Além da História*, dividido em quatro grandes blocos – *A Origem*, *Emergência*, *Núcleo Mole* e *A Festa* – evoca esse singular sincretismo, estabelecendo constelações de objectos, de energias e de memórias cujos nexos são da ordem do visível mas também do invisível, material mas também espiritual.

Em suma, o artista contemporâneo que opera como um arqueólogo do(s) saber(es).

NUNO FARIA

da série **Alfabeto Africano**

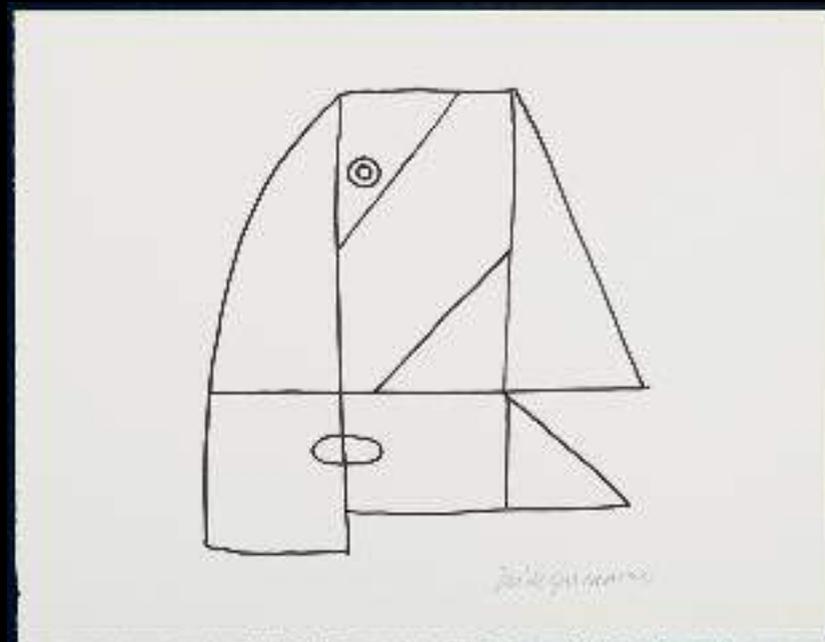
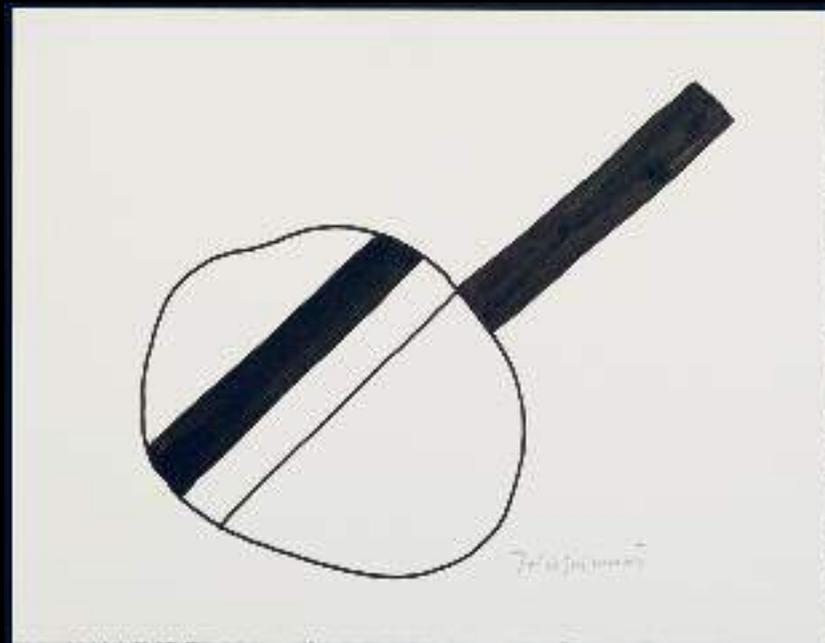
1970-1974

tinta-da-china sobre papel sholler stern

25 × 32,5 cm

O período angolano operou uma transmutação radical no pensamento e linguagem de José de Guimarães, sendo disso o testemunho mais palpável o *Alfabeto Africano*, realizado entre 1970 e 1974, que é, em síntese, a aquisição de uma nova linguagem influenciada pelo pensamento ideográfico, próprio da cultura tribal africana. O Alfabeto é a aprendizagem de uma língua baseada numa riqueza cosmogónica, numa reinvenção permanente do mito fundador e não reificada ou mediada pela palavra. Dizer, comunicar com (o) outro, implica uma negociação com a complexidade e a diversidade radical da natureza, uma capacidade transformista e animista, o uso da imaginação e a convocação das dinâmicas criadoras fundadoras.

Da aprendizagem da arte africana, na sua forma primitiva, ritualística e iniciática, o artista tomou aquele que é o vocabulário, a base de todo o seu trabalho, cuja gramática, operando por articulação de fragmentos recorrentes em possibilidades combinatórias, remete para a linguagem ideográfica própria de uma cultura de matriz oral que opera por transmissão e troca directa, objectual e metafórica. Os ideogramas, a utilização do símbolo, a forma clara, traduzida normalmente em negativo por via do uso da silhueta tornaram-se, mais do que uma importante forma de reconhecimento, a possibilidade de superação de uma visão dialéctica e retórica do mundo.





Instalação do Museu de Luanda, 1968

A instalação no Museu de Luanda, realizada em 1968, numa altura em que o artista se encontrava em Angola incorporado no exército português no contexto da guerra colonial, marca um momento muito importante no percurso de José de Guimarães e resulta das dinâmicas relacionais entretanto desenvolvidas com a cena artística e intelectual de Luanda.

Realizada com meios precários, é um exemplo de engenho ao nível das soluções expositivas: painéis apostos à parede circular do espaço do museu forrados a juta, iluminação autoportante, desmultiplicação do espaço expositivo entre parede e espaço, diversidade de suportes e materiais.

De facto, a instalação baseia-se num princípio de diferença e repetição, para citar o tão influente conceito de Gilles Deleuze (no exacto ano da edição da seminal tese do filósofo francês), a partir da transferência da imagem de elementos diversos e por vezes repetidos (fragmentos de corpo, algarismos, signos) sobre diversas superfícies (tecido, papel, madeira) e de uma ideia de modularidade que explora mecanismos de combinação, justaposição e sobreposição de objectos (em caixas de transporte, por exemplo, que se viriam a tornar um elemento recorrente e distintivo do vocabulário do artista, e de outros contentores, como uma cabine telefónica).

A instalação é elaborada sobre conceitos como nomadismo, transferência, reciclagem, circulação e circularidade.

1º de Maio (de I a IV), 1976

Serigrafia

76 × 57 cm ¹

66 × 51 cm ^{2; 3; 4}

O acaso é, desde o surrealismo, uma das forças motrizes do exercício da arte, enquanto forma de perscrutar os insondáveis desígnios da vida. Nesse sentido, o experimentalismo constituiu-se, no exercício do fazer artístico, como uma ferramenta particularmente privilegiada de acesso às forças do inconsciente por forma a libertar o corpo do controlo do intelecto e as pulsões eróticas do comando do superego. O trabalho de José de Guimarães incorpora, desde o início, uma dimensão erótica evidente, que corre em paralelo com uma declarada abertura à eclosão do inesperado, do imponderável, daquilo que é incontrolável.

Realizadas no eufórico período pós-revolução, as ditas serigrafias políticas, evocando o 1º de Maio ou a luta anti-fascista, constituem um ponto de chegada e de síntese no vocabulário de José de Guimarães.

A serigrafia, enquanto processo de apropriação e de síntese, foi estruturante na formação artística do artista, particularmente porque se constituiu como um campo onde realidades distintas se podem encontrar e resolver, onde elementos encontrados podem ser reutilizados. Para além de conjugar, numa lógica tripartida, elementos do recém criado *Alfabeto Africano* com imagens de partes erógenas ou de corpos femininos nus, as serigrafias integram um fragmento de cartaz rasgado, naturalmente evocativo do exaltado e exaltante período pós-revolucionário, remetendo igualmente para o movimento europeu “affichiste”, cuja prática de rasgar cartazes urbanos e de os colocar noutra contexto apelava ao acaso como potência construtiva e subversiva da forma.

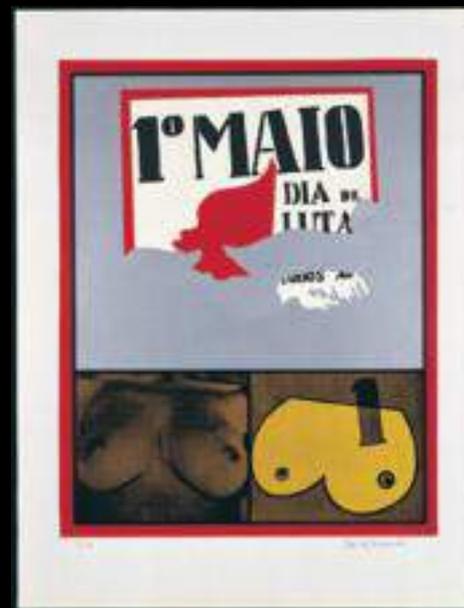
Curioso e revelador é que a forma que surge deste gesto subversivo de arrancar o cartaz à parede se assemelhe a uma cabeça de mulher africana, com os lábios exageradamente proeminentes e a cabeça encimada de um turbante, que se tornaria muitos anos mais tarde uma imagem de marca do trabalho de José de Guimarães. Como diz o adágio, “o acaso faz bem as coisas”.



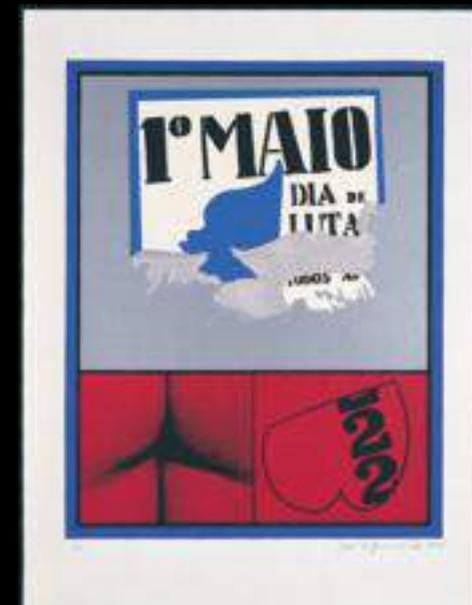
1



2



3

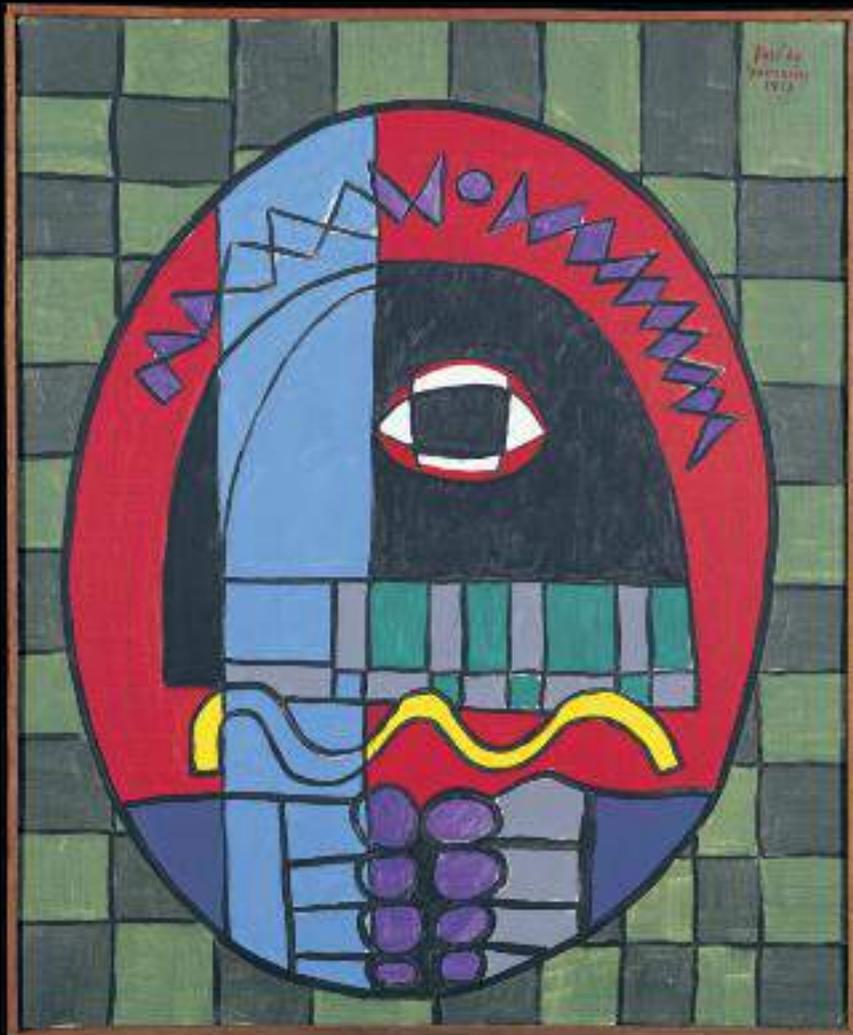


4

da Série das Máscaras, 1973

Acrílico sobre tela

74 × 60,5 cm



A máscara é propriamente o símbolo deste território liminar, poroso, impuro, onde se (re)constrói a identidade cultural de José de Guimarães. Surgindo no imaginário do artista durante a sua estada em Angola, entre meados de 1960 e princípios de 1970, a máscara convoca e representa os espíritos dos antepassados, combinando não raras vezes motivos humanos e animais numa tentativa de unir o homem ao seu ambiente natural. A máscara torna-se um motivo recorrente no trabalho de José de Guimarães, obsessivamente revisitado, a preto e branco ou a cor, desenhando à vista ou em imaginação, como se o acto de fazer fosse um ritual de possessão ou de transformação – o exercício sempre reiterado de fazer-se passar por outro para se reencontrar consigo próprio.

Nesta série de pinturas, realizadas no princípio da década de 1970, numa altura em que desenvolvia o seu *Alfabeto Africano*, o artista cruza duas realidades distantes e aparentemente desconexas, como são a tradição da pintura europeia, com especial incidência na declinação de um imaginário parente da nova figuração, do primitivismo ou da art brut, com a aprendizagem da linguagem da arte popular africana, construindo o espaço da tela em torno da (des)construção da ideia de rosto e de uma experimentação constante ao nível das múltiplas possibilidades de combinação de cores, formas, signos e símbolos.

Favela, 2010

Caixa, madeira, pintura

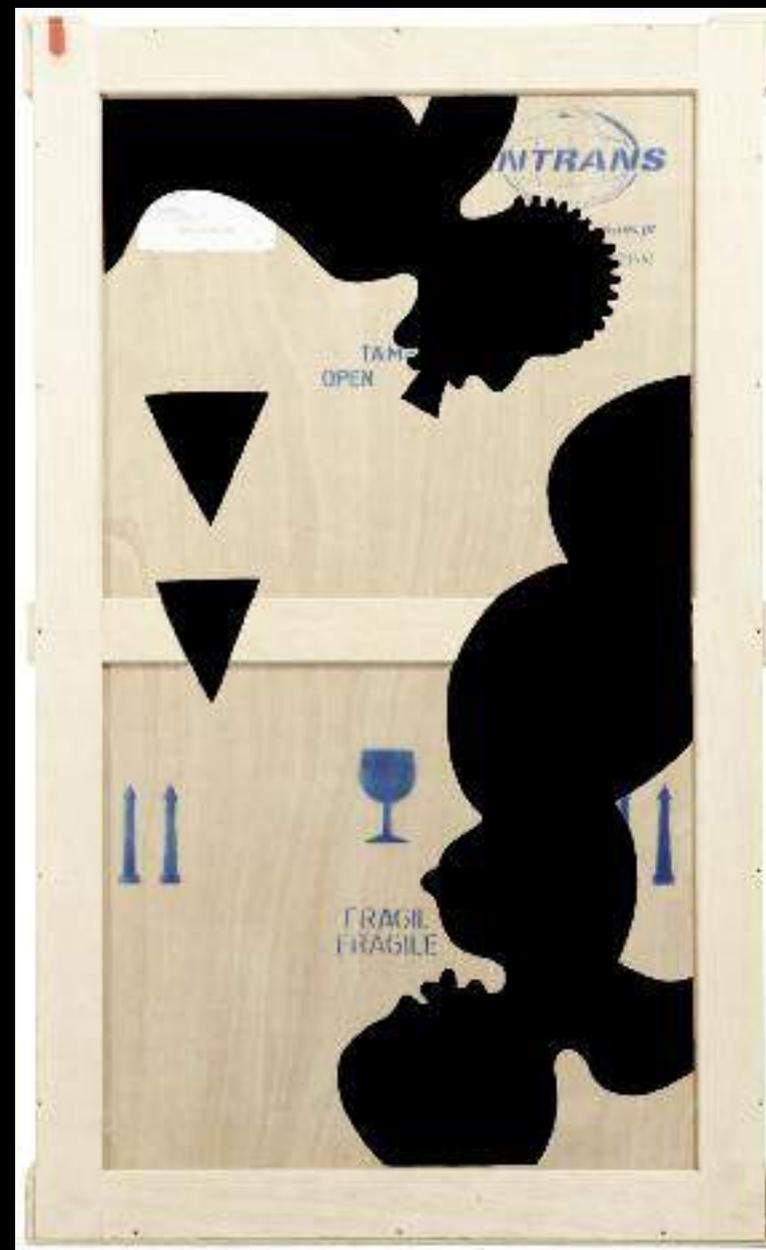
186 × 110 × 45 cm

A caixa é um elemento central no trabalho de José de Guimarães, sendo-lhe consignado, simultaneamente, o estatuto ambíguo e instável de contendor ou de suporte – de objectos, de imagens, etc. – e de símbolo, que reenvia para a ideia de viagem, tema e dispositivo omnipresente na estratégia discursiva do artista.

A viagem entendida num sentido lato – enquanto exercício físico mas também exercício espiritual – aparece aqui simbolizada pela caixa para transportar obras de arte, num processo metareflexivo e de auto-ironia.

O nomadismo, a circulação de conceitos, a troca, a antropofagia cultural são temas que vêm sendo obsessivamente revisitados por José de Guimarães. De que forma se deslocam as ideias e as formas, as influências? Como se fixam e se transformam, ganhando novos usos ou configurações?

Nesta caixa, que transportava já consigo as marcas de uma existência prévia, José de Guimarães sobrepõe o desenho duplamente em negativo de duas silhuetas recortadas (aparentemente africanas) que se revelam a partir do fundo pintado a negro, evocando, mais uma vez, processos de transferência próprios de práticas de estampagem ou gravura, modos de propagação ou de contaminação, definidores de um mundo multicultural em perpétua mestiçagem. Ou como a forma se torna num fantasma de si mesma.



A colecção de Arte Africana

São cerca de 2000 os itens que integram a colecção de África de José de Guimarães, começada em 1967 em Luanda, após uma visita ao Museu de Angola que o assombrou para sempre.

Apesar do convívio diário com estes objectos na sua casa – atelier, e do conhecimento acumulado, persegue-o o desassossego do primeiro olhar.

Provavelmente por causa do impacto original, e por considerar que ainda são pouco conhecidas em Portugal as produções plásticas de África¹ – a não ser nas formas pervertidas do mercado do artesanato global – o artista fez deslocar parte da Colecção para o CIAJG.

O número de artefactos coleccionado ao longo de mais de quatro décadas poderia fazer pensar numa pulsão colecionista. Mas não, a colecção cresce a par da vida: ida para Paris, visitas aos museus de todo o mundo e uma densa bibliografia como parte da pesquisa que sistematicamente empreende sobre os espécimes que recolhe. O prazer da recepção dos objectos de África de matriz emotiva projectou-o, quase em simultâneo, para uma substancial contemplação intelectual; trata-se de objectos que não se deixam captar apenas pelo olhar, e que indelevelmente contagiam a sua produção e a percepção sobre a constância do labor artístico.

Genericamente, a Colecção tem origem numa pequena parcela do continente africano, entre-os-rios Niger e Zaire, cobrindo o ecossistema da floresta tropical do golfo da Guiné – interrompida no Togo e Benim – e que prossegue pelos Camarões, Gabão, Congo – Brazaville e o Norte do Congo Kinshasa. Trata-se grosso modo da África Ocidental e Central habitada por populações agrícolas da floresta tropical e da savana arbórea, autores da mais celebrada arte africana. A relação destes dois ecossistemas com a quantidade e diversidade escultórica que a Colecção magnificamente mostra, impõe-se. Tanto mais que, para além da grande escultura de carácter religioso e de celebração do poder político, as sociedades tribais dispersas na floresta húmida bem como os complexos reinos da savana – Benim,

¹ Em Portugal, a primeira exposição de escultura africana aconteceu em 1985 no Museu de Etnologia. Oliveira, Ernesto (1985) *Escultura Africana em Portugal*, IICT/ Museu de Etnologia, Lisboa.

Yoruba, Danhomè, Ashanti, Fon, Kongo ou Kuba – desenvolveram um trabalho escrupuloso em torno das abundantes matérias primas locais – madeiras, fibras vegetais, metais, terras e pedras. Neste contexto, qualquer objecto tem um carácter único e, regra geral, é de uso individual incluindo as alfaias agrícolas, de cozinha, caça ou guerra [que a Colecção não contempla], fabricado pelo próprio ou encomendado a um profissional.

Há nisto como que uma espécie de obsessão em trabalhar a matéria-prima que a natureza incontida da floresta tropical exsuda, em contraste com a sobriedade da cultura material dos povos nómadas e semi-nómadas da savana sudanesa, e dos pastores da África Oriental e Austral, com raríssimas obras escultóricas.

Na África Ocidental e Central, a quase omnipresença quer na estatuária quer nas máscaras de animais ou de seres híbridos – homens -macacos, homens -pássaros, homens -leopardos, etc., ou de figuras humanas que representam ancestrais, ou seja, entidades abstractas mas nunca uma pessoa em particular, evidencia um pensamento que se estrutura com base no princípio da interdependência entre as categorias da “floresta” que compreende os animais selvagens, os mortos, os ancestrais ou os rios, e a “humanidade” que integra toda a aldeia, as terras agrícolas, os animais domésticos ou os caminhos.

EGLANTINA MONTEIRO

Escultura

Senufo – Costa do Marfim

Madeira

235 × 100 × 90 cm

No passado, muitas das sociedades secretas dos homens Poro, na região do Senufo, possuíam uma grande escultura de um pássaro, mantida na floresta sagrada e usada nos rituais de iniciação, correspondendo ao último grau. A base oca do pássaro permitia que fosse transportado nas cabeças dos iniciados. Alguns exemplares, como é o caso deste, têm buracos nas asas para, com umas cordas, poderem fazer balançar o pássaro, cuja identificação permanece incerta. A grande curvatura do bico sugere uma espécie carnívora, mas não existe unanimidade entre os informadores Senufo que o identificam com o corvo, o abutre, a águia ou o bufo.

O significado do pássaro torna-se mais claro através dos dois outros nomes que lhe são dados: *kasingele*, “o primeiro antepassado”, o ancestral fundador da floresta e da criação dos humanos, e *poro-pianong*, que significa literalmente “a mãe da criança Poro”. Ambos os termos evocam o valor de liderança e autoridade dos anciãos que orientam as cerimónias iniciáticas.

Bibliografia: Garrard, T. F. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, p. 457.





Fetiche

Fang – Gabão

**Madeira, cabaça, crânios de macacos,
conchas, chifres, tecidos, cabelo, metal**

60 × 36 × 33 cm

Este objecto pertence à categoria dos fetiches, um termo que deriva da palavra portuguesa feitiço. Perseguidos pelos administradores coloniais e missionários, são objectos que inspiram medo também àqueles que recorrem aos seus serviços. Como é bem visível neste exemplar antropomórfico, o fetiche é um contentor de substâncias muito diversas associados à morte: crânios de macaco, barro geralmente do cemitério, *cauris* – as conchas brancas, outrora moeda para a troca de mercadorias, agora para trocas com o invisível – cornos, unhas e pele de animais da floresta, fibras vegetais etc. A ideia base do objecto-fetiché é a de ser um recipiente de forças direccionadas para um objectivo muito preciso, e que está na base de um sofrimento. Para o efeito, o objecto é integrado num programa ritual que envolve o oficiante, o consulente, muitos outros objectos, danças, bebidas, orações e alimentos. Apesar de reprimidos também pelo moderno senso comum continuam a ser muito populares, incluindo nos espaços urbanos.

Bibliografia: Wyatt, MacGaffey *et al.* (1993), *Astonishment and Power, The Eyes of Understanding: Congo Minkisi / The Art of Renee Stout*. Washington, National Museum of African Art.

Fetiches Nkisi *nkondo*

Kongo, Congo

**Madeira, pregos, lamelas de ferro,
penas, fibras vegetais e resinas**

38 × 63 × 36 cm

Estas figuras são uma espécie de declaração de princípios éticos e morais sobre a caça aos malfeitores desconhecidos ou por revelar e, nesse sentido, alude à relação activa entre mundo das causas invisíveis e os seus efeitos visíveis.

As mais conhecidas peças Kongo *minikisi* pertencem à categoria *nkondi*, que significa “caçador”. Usa-se na identificação e caça aos malfeitores dissimulados – ladrões, responsáveis pela doença ou morte de alguém, através de meios obscuros. Os contentores *nkondi* são normalmente figuras de madeira ao qual se juntam várias substâncias colocadas em orifícios estrategicamente colocados na cabeça, barriga, entre as pernas, costas ou outras partes da figura, e seladas por uma resina. As práticas rituais que activam os *nkisi* compreendem libações, pregos e lâminas que permanecem cravadas na figura. Com o passar do tempo, as marcas acumuladas pelo *nkisi* evidenciam os sucessos, aumentando também a sua dimensão plástica e capacidade de inspirar medo.

Bibliografia: MacGaffey, William *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 246.





Relicários *byeri*

Kota – Nigéria

Madeira e latão

83,5 × 32 × 12 cm ¹

78 × 30 × 12 cm ²

60 × 30 × 8 cm ³

60 × 24 × 10 cm ⁴

Directamente associados ao culto dominante dos ancestrais, os Kota e os MaHngwe, que habitam as densas florestas do nordeste do Gabão, colocam as ossadas dos fundadores clânicos num cesto encimado por uma escultura em madeira decorada com finas camadas de latão ou cobre. O templo encontra-se no interior da aldeia.

Bibliografia: Picton, John in Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel. pp. 316-317.

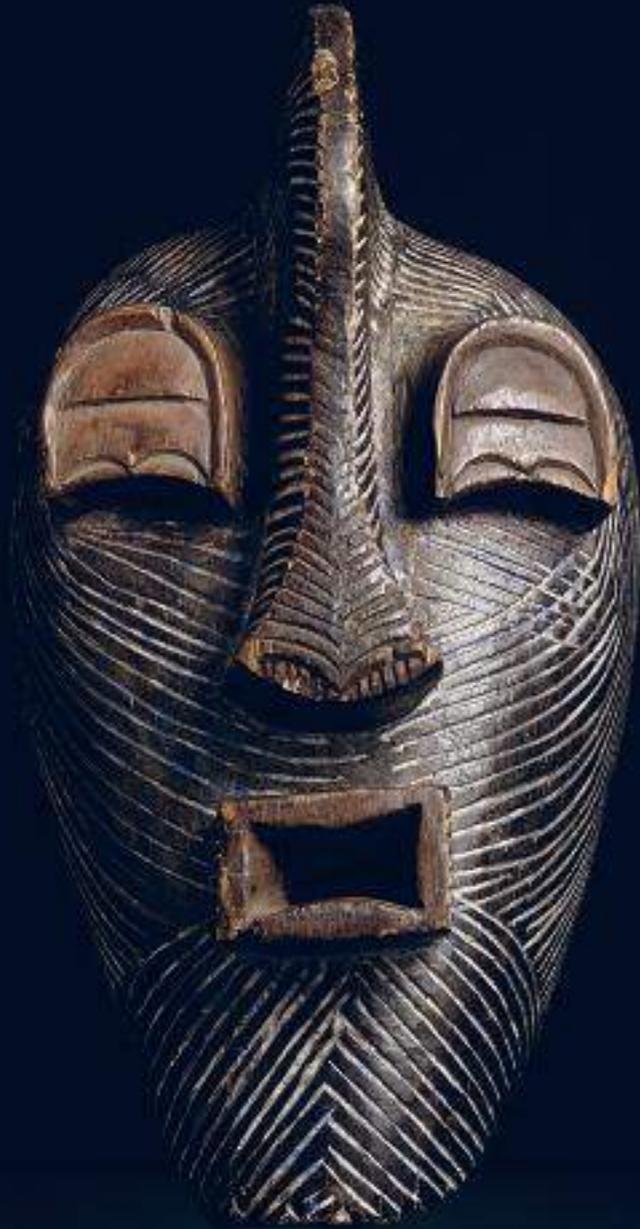
Máscara *kananga*
Dogon – Mali
Madeira e pigmentos
92 × 54 × 18 cm

Conhecem-se mais de 70 máscaras Dogon, antropomórficas ou zoomórficas, feitas de madeira ou fibras vegetais. São fabricadas pelos membros da sociedade *awa*, e exibidas em homenagem aos mortos *dama*. As máscaras *kananga* evocam um pássaro *kommolo tebu*, e são as máscaras mais correntes. Têm origem num caçador legendário que, depois de ter morto um pássaro deste género, tomou-o por modelo para fazer a primeira máscara *kananga*. As cores da parte superior da máscara – intercepções quadrangulares pretas sobre fundo branco – são inspiradas naquele pássaro.

As danças com estas máscaras são muito espectaculares, não só pelo tamanho, mas porque são sempre em grande número. Num ritual que se realiza de cinco em cinco anos em homenagem aos mortos, é preciso exibir pelo menos 400 máscaras. Nas suas coreografias os dançarinos reproduzem os gestos do deus criador *amma*, no momento da criação do mundo. Hoje em dia, já são também um importante produto turístico.

Bibliografia: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage – Masques d'Afrique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 50.





Máscara masculina *kifwebe*

Songye – Congo

Madeira e pigmentos

42 × 23 × 19 cm

As máscaras *kifwebe* fazem parte de uma sociedade com o mesmo nome, e gozam de um grande prestígio junto dos Songye orientais. Fazem parte desta sociedade os “escultores-mágicos” cujo saber lhes permite manipular as forças espirituais e divinas. Estas máscaras, usadas com um fato tecido em ráfia e uma longa barba igualmente em ráfia, estão presentes em muitas cerimónias, e desempenham sempre o papel de polícias ao serviço do poder. As pequenas ranhuras que cobrem a superfície da máscara, o nariz triangular e proeminente ou a boca de arestas vivas cuja abertura convoca o javali deitado são elementos que as individualizam, enquanto a crista identifica-a como masculina. Associadas a diferentes animais da floresta – leão, zebra, crocodilo ou porco-espinho –, as cores e os movimentos dos mascarados tratam de exprimir alguns traços do carácter destes e uma grande variedade de estados emotivos.

Bibliografia: de Husch, Luc *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 281.

Máscara

Kru / Grebo

Costa do Marfim

Madeira e pigmentos

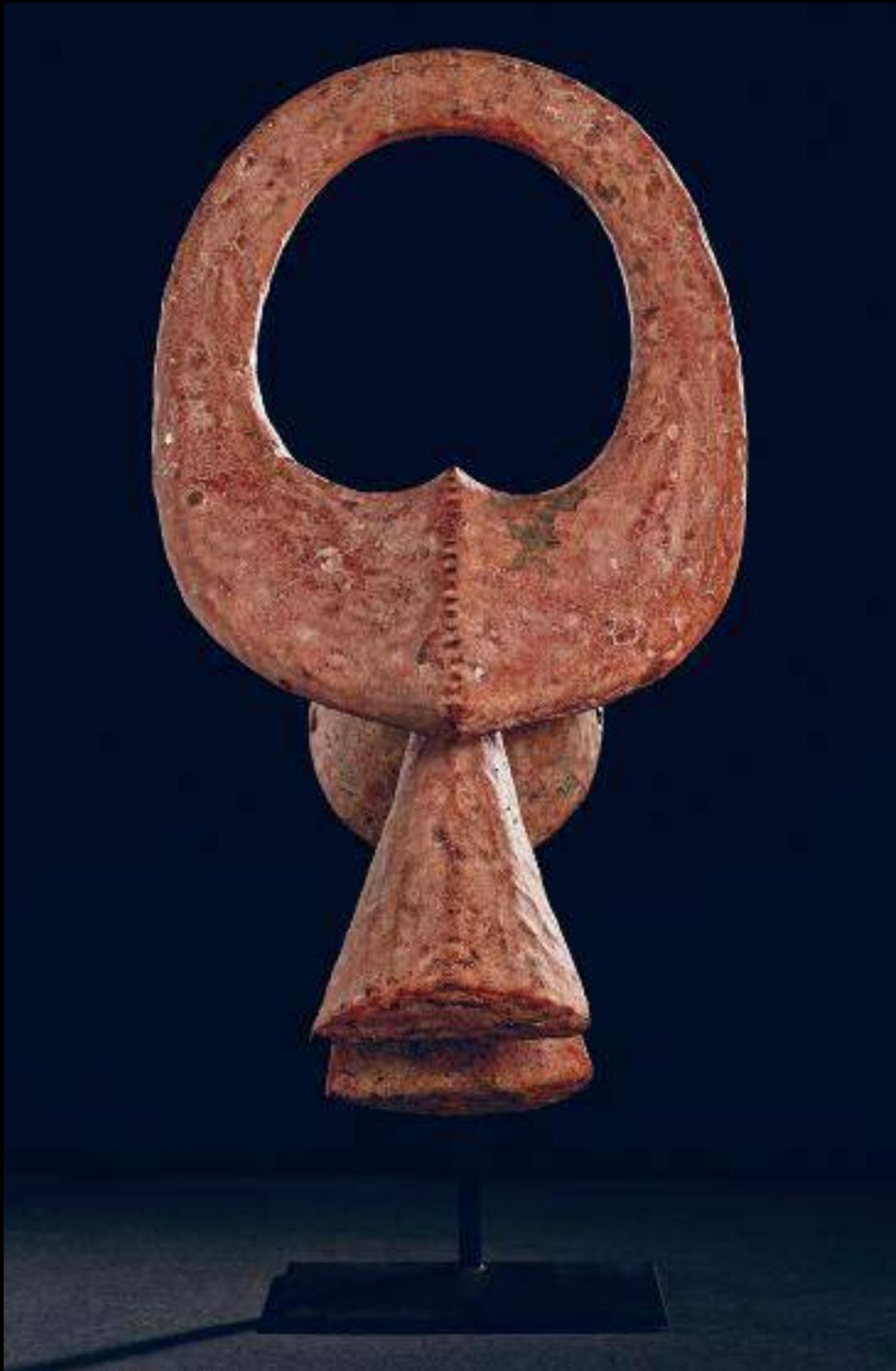
38 × 20 × 34 cm

Atribuídas geralmente aos Grebo (um termo geral que cobre os Kru, pequena população da costa oeste da Costa do Marfim, e os seus vizinhos do este da Libéria), estas máscaras com duas filas de olhos tubulares são objectos raros, assim como também é rara a informação sobre elas. A sua característica única e poderosa é o número exagerado de olhos cilíndricos ao longo do plano da cara. A expressão “quatro olhos”, muito corrente na vasta região da África Ocidental, fazendo referência à capacidade do “feiticeiro” poder ver e entrar no reino das forças invisíveis, parece ter inspirado o escultor na multiplicação das formas oculares.

Usadas verticalmente as máscaras Kru eram colocadas debaixo de um enorme chapéu, que consistia numa estrutura de fibra vegetal em forma de arco, coberta por tecidos, aparada por uma rígida franja de folhas de palmeira e por longas e ondulantes penas, causando efeitos impressionantes.

Bibliografia: M.A. in Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 465; Vogel, Susan (1990), *Close up – lessons in the art of seeing African sculpture*, Nova Iorque, The Center for African Art, pp. 63-66.





Máscara
Kantana / Mama
Nigéria
Madeira e pigmentos
46 × 26,5 × 18 cm

Os Kantana, anteriormente conhecidos por Mama, habitam no norte da Nigéria, onde os búfalos selvagens vagueiam pelo mato. A presença dos cornos em grande parte das máscaras-chapéus, usadas nas festas agrícolas, convoca aqueles animais.

Em vez de ser colocada verticalmente sobre a cara, o dançarino assenta a máscara no cimo da cabeça para ser percebida horizontalmente – na forma como a maior parte das pessoas imaginam e representam os animais – apoiando-se em duas bengalas que fazem a vez das patas dianteiras do animal. A dança inclui movimentos extremamente energéticos e ameaçadores, contidos por cordas que a assistência maneja, e por ritmos de canções e batuque.

Bibliografia: Adams, M. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique - Nova Iorque, Prestel, p. 362.

Máscaras

Bijagós – Guiné-Bissau

Madeira, pigmentos, cordas

45,5 × 40,5 × 37 cm ¹

49 × 39 × 28 cm ²

61 × 38 × 31 cm ³

36 × 45 × 27 cm ⁴

Entre os Bijagós, as virtudes marciais são cultivadas durante um longo processo de aprendizagem organizado por classes de idade, que convoca o conhecimento acerca dos comportamentos, capacidades e virtudes dos mais poderosos animais da terra e do mar. Enquanto os rapazes mais novos usam máscaras de bezerros e peixes, os mais velhos, mas ainda não iniciados, usam as de touro, tubarão ou espadarte. Qualquer uma das danças destas máscaras é imprevisível e violenta de acordo com o carácter do animal e a sua natureza incontrolável.

A corda que atravessa as narinas de alguns destes exemplares, indica que o iniciado é como um touro amarrado, que pertence à classe que antecede a iniciação, ou seja, é um ser cuja força só então irá começar a ser trabalhada.

Bibliografia: Gallois Duquett, Françoise, *in* F. Roberts, Allen, (1995), *Animals in African Art - from the familiar to the marvellous*, Nova Iorque, Prestel, Museum for African Art, pag. 112





Máscara *okuyi*
Puno – Gabão
Madeira e pigmentos
42 × 29 × 31 cm

Esta máscara é uma variante das “máscaras brancas de Ogooué” que se distribuem por uma vasta zona do Gabão até à fronteira com o Congo e ao grupo Kota no interior oriental do país. Chamadas *okuyi* ou *mukwi* aparecem em todas as festas para diversão da população. Aparentemente, outrora tiveram uma dimensão ritual associada aos ancestrais e às celebrações fúnebres. Vestidos com panos, fibras vegetais ou pele de animais, os mascarados movem-se em cima de umas andas emitindo lancinantes gritos que fazem lembrar os mais temíveis animais da floresta. Assustam, afastam e divertem toda a gente.

Bibliografia: Hahner-Herzog, Iris (1997), *L'Autre Visage - Masques d'Afrique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 186.

Cabeça de rainha
Reino do Benim, Nigéria
Bronze
58 × 19 × 26 cm

Situado no sul da Nigéria, o Reino do Benim fundado no século XIII era uma das maiores potências da África Ocidental pré-colonial. A arte da corte do Benim caracteriza-se pela representação dos dignitários com as suas insígnias e posições hieráticas. A idade de ouro deste reino foi o século XVI, que corresponde um período de expansão territorial e ao apogeu desta arte, que beneficiava da importação de grandes quantidades do bronze através do comércio com os europeus. Esta relação está particularmente documentada nos bronzes e marfins, matérias nobres e preciosas reservadas às artes da corte.

O estatuto da rainha mãe foi criado no início do século XVI pelo rei Esigie, em homenagem à sua mãe Ídia, entendida conselheira política, passando desde então a integrar os altares dos ancestrais. Durante as festividades de sucessão do rei, o herdeiro mandava fazer uma cabeça em bronze do seu antecessor.

Bibliografia: Plankensteiner, Barbara (2008) *Bénin - Cinq siècles d'art royal*, Musée Quai Branly, Paris, p. 2; Bem-Amos, Paula (1979) *L'Art du Bénin*, Hong Kong, Rive Gauche Productions.





Escultura

Igbo – Nigéria

Madeira, fibras vegetais, pigmentos

149 × 29 × 25 cm

As crenças e práticas religiosas dos povos da língua Igbo identificam uma constelação de divindades tutelares conhecidas como *alusi* ou *agbara* – mensageiros do grande deus *Chukwu* – acessíveis aos desejos, sacrifícios e oferendas dos homens. Estas entidades invisíveis incluem lugares, princípios e pessoas: terra, rios, lugares proeminentes da paisagem, mercados (e os dias em que se realizam), guerra, ancestrais – fundadores e heróis legendários. Genericamente, os cultos aos seres tutelares propiciam um conjunto de práticas que contribuem para a saúde, prosperidade, produção agrícola e manutenção do moral elevado, ordem social e ecológica. Cada grande culto tem um oficiante e seus assistentes que, semanalmente, realizam rituais onde oferecem com regularidade sacrifícios de sangue, e supervisionam também os festivais anuais em honra dos deuses. As figuras de madeira maciça que os representam variam entre os 45 cm e 180 cm de altura, e são esculpidas de uma forma convencional, estática e simétrica. Existem em variantes regionais, e em determinadas áreas agrupam-se em templos mais ou menos elaborados situados no centro das aldeias, adjacentes a mercados e terreiros de dança. Estes templos podem ser de grande dimensão e profusamente ornamentados. À semelhança destes, os deuses menores aparecem também agrupados em aglomerações domésticas. Não havendo informação específica, não é possível determinar as entidades representadas em cada figura, já que as centenas de figuras conhecidas referem a tipos genéricos faltando-lhes os atributos específicos. São invariavelmente escultores homens que as criam, e mulheres que as pintam com pigmentos vermelho, laranja e branco, cujos padrões são semelhantes aos das pessoas, afirmando a beleza pessoal e um status social pleno. A altura das esculturas da Coleção – entre 1 m e 1,80 m – são das entidades principais.

Bibliografia: Cole, H. M. *in* Phillips, Tom *ed.* (1995), *Africa: The art of a continent*, Munique – Nova Iorque, Prestel, p. 386.

***Boli*, altar portátil**

Bamana (Bambara) – Mali

**Madeira, incrustações de terras,
bebidas e sangue sacrificial**

55 × 23 × 53 cm

Usados pelos Bamana nas associações secretas, os *boliw* preservam quantidades enormes de energia (*nyama*) que os sacerdotes e os mais antigos membros manipulam para ajudar a remediar algum mal ou socorrer uma necessidade. Muitos destes altares têm a forma de um hipopótamo ou de uma vaca, outros de uma figura humana. Contudo, por vezes é impossível identificar o que quer que seja; uma intencional incompreensibilidade associada ao princípio de que as coisas mais poderosas são opacas às pessoas em geral, e acessíveis apenas aos iniciados. A ambiguidade sombria destas formas, e a ausência do seu entendimento afasta os não iniciados do poder invasivo e terrivelmente persuasivo de *nyama*.

Bibliografia: Brett-Smith, Sarah (1994), *The making of Bamana sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 24.





Escultura
Nok – Nigéria
Terracota
108 × 40 × 17 cm

Uma das primeiras sociedades da Idade do Ferro na África Ocidental foi a de Nok, que ocupava as encostas oeste e sul do planalto de Jos – norte da Nigéria. As numerosas cabeças e esculturas de terracota foram encontradas acidentalmente aquando da exploração de uma mina de estanho em 1928. Sabe-se muito pouco sob a cultura Nok. Provavelmente associadas a cerimónias funerárias, culto a antepassados ou outras práticas religiosas, parecem estar associadas às elites de uma sociedade altamente estratificada.

Bibliografia: Dias, Jill (1992) *África* – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Lisboa. Fagg, William; Picton, John (1978) *The Potter's Art in Africa*, Londres, Museum of Mankind.

Recipiente

Mambila – Nigéria e Camarões

Terracota

46 × 24 × 32 cm

Os Mambila vivem a sul do maciço de Adamaoua de um e de outro lado da fronteira dos Camarões e da Nigéria.

As produções plásticas dos Mambila têm características muito específicas. Máscaras, esculturas e também estas terracotas, apresentam rostos ou focinhos côncavos e excepcionalmente expressivos. Não se sabe ao certo as circunstâncias em que estes contentores eram usados e o que poderiam conter. No entanto, as máscaras Mambila de madeira são habitualmente pintadas com um pó de madeira vermelho, importado das florestas do Ocidente. Sabe-se também que as máscaras *kiavia*, cujas circunstâncias de uso também pouco se conhece, em tempos teriam sido feitas também em terracota.

Bibliografia: Vogel, Susan (1990) *Close up – lessons in the art of seeing African sculpture*, Nova Iorque, The Center for African Art, p.161.





1



2



3



4

Esculturas

Bura – Nigéria e Camarões

Terracota

37 × 33 (Ø base) cm ¹

47 × 12 (Ø base) cm ²

57 × 11 (Ø base) cm ³

88 × 24 (Ø base) cm ⁴

As descobertas recentes de esculturas em terracota, primeiro da cultura Nok, depois Djenne, e em 1997 da cultura Bura, na margem esquerda do rio Níger, na Nigéria, identificadas e reconhecidas como tendo existido há mais de 2.000 anos, vem alterar definitivamente as ideias divulgadas durante o período colonial sobre África e os seus habitantes.

Como acontece com as demais terracotas, estas eram oferendas funerárias, e foram encontradas enterradas, com as aberturas viradas para baixo e cheias com os pertences dos falecidos, dentes e alguns ossos principais.

A colecção de Arte Pré-Colombiana

A arte das culturas pré-colombianas é uma admirável mostra da multiplicidade e riqueza de paisagens e gentes com as quais depararam os primeiros espanhóis que aportaram naquelas terras em finais do século XV.

Desde as Antilhas, à chamada “Área Intermédia” (Costa Rica, Panamá, etc.), passando pela Área Andina, a Região Amazónica, os desertos costeiros do Peru e do Chile... uma imensa variedade bioambiental foi conquistada – muito antes da chegada dos erradamente denominados “descobridores” da América – pelos povos que a começaram a povoar desde pelo menos 15.000 anos antes da nossa era.

A necessidade de expressar a visão de si mesmo e do mundo que o rodeia, as suas crenças e temores, que caracteriza o homem, fez com que estes povos explorassem, desde os primeiros momentos do seu desenvolvimento, as possibilidades que ofereciam as diferentes matérias-primas que os rodeavam.

Pedra, madeira, cerâmica, fibras vegetais e animais, conchas marinhas, metais e minerais em breve se tornaram suporte de imagens geométricas ou curvilíneas, abstractas ou realistas, do homem e do seu meio, do elemento humano e do sobrenatural, numa colagem única de beleza e complexidade.

No vasto domínio da arte pré-colombiana encontram também expressão o primitivo e o sofisticado, tanto na técnica como na estética. Assim, a sofisticação dos tecidos andinos era alcançada com meios técnicos surpreendentemente simples, enquanto a elaborada estatuária mixteca ou asteca oferece uma imagem que evoca na nossa mente a ancestralidade e a simplicidade: o primitivo.

A Colecção de Arte Pré-Colombiana do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG) reúne cerca de 300 peças, através das quais podemos percorrer mais de dois mil anos e dezenas de milhares de quilómetros quadrados de história e cultura, e descobrir o primitivo e o sofisticado das culturas americanas pré-hispânicas.

Mais além do seu carácter documental ou histórico, esta colecção oferece-nos uma composição completa do universo, ou dos “universos”, tal como foram contemplados ou imaginados pelos antigos americanos. Vemos, por exemplo, a morte muito presente entre os vivos na escultura mixteca ou asteca, já mencionada pela sua imagem do primitivo. Uma divindade ou herói mítico como foi Naymlap, que deu origem ao povo lambayecano, apresenta-se-nos distante e hierático. Trata-se de uma figura antropomorfa, com atributos de ave, numa peça de beleza e sobriedade singulares, muito diferente da plasticidade e colorido da arte nasca, com as suas imagens abstractas e os seus seres sagrados, de longos apêndices serpentiformes.

Em grande medida, a arte americana pré-hispânica foi uma arte para a morte mais do que para a vida. A maior parte dos objectos foram encontrados em túmulos, onde fizeram parte dos espólios funerários de indivíduos poderosos. Muitos deles nunca foram usados e podemos supor, de facto, que foram fabricados *ex profeso* para acompanhar a pessoa à qual foram associados no momento da sua morte. Podemos portanto pensar que a sua beleza não foi criada para ser admirada pelos olhos de outros – pelo menos não de uma maioria –, mas antes que o belo, o valioso de cada uma destas obras, para quem as fabricou ou usou, foi a sua própria criação.

O processo de elaboração, desde a concepção intelectual de cada peça até à realização do último detalhe, deve ter sido em si mesmo um ritual: um ritual muitas vezes social, já que sabemos que podiam estar envolvidos na manufactura de um só objecto mais do que apenas um artesão, e um processo para o qual fluíam ideias ancestrais sobre o simbolismo das matérias usadas, e em que se imprimia um carácter especial a um exemplar concreto através de um traço não evidente à primeira vista ou legível para qualquer espectador.

Nesta perspectiva, a Colecção de Arte Pré-colombiana do CIAJG permite-nos reflectir sobre as formas muito diversas sob as quais estas oferendas mortuárias

podem ter sido concebidas e elaboradas, e sobre os diferentes métodos para trabalhar matérias-primas semelhantes (o barro, os metais...) em diferentes épocas e culturas americanas. Podemos portanto apreciar a beleza que os nossos olhos – a nossa cultura, a nossa educação – admiram, e simultaneamente investigar sobre o método, o símbolo, o pormenor que, aos olhos do artesão e dos seus pares, conferiram valor artístico a um determinado objecto.

Desperta a nossa atenção a existência de certos “espaços comuns” na arte pré-colombiana, tal como os vemos através desta Colecção: a importância da morte, como acima mencionámos; o papel preponderante da cerâmica, muito numerosa e abundante em todas as áreas e em todas as culturas – além do mais, por razões de conservação –, e do metal, que foi outro dos grandes tesouros destes povos; a importância do felino, que vemos em peças Nicoya, da Costa Rica, moche, do Peru, da serpente, etc. E no centro de tudo isto, o homem, estreitamente relacionado com as divindades, a quem frequentemente confere os seus atributos antropomorfos para as aproximar do seu mundo.

Podemos, assim, conhecer, imaginar, conjecturar sobre esses homens e mulheres que nos fizeram chegar as suas mensagens muitos séculos depois, mensagens que sintetiza e oferece em todo o seu esplendor a Colecção de Arte Pré-colombiana, de que aqui se apresenta uma magnífica selecção.

MARÍA JESÚS JIMÉNEZ DÍAZ

Estatueta de mulher

Nayarit (México)

500 a.C. – 500 d.C.

Terracota

38 × 26 × 10 cm

Esta bela effgie cerâmica é um exemplo típico das manifestações Nayarit, um estilo que se desenvolveu na zona ocidental do México, abrangendo as duas eras históricas.

Trata-se da imagem de uma mulher, vestida com uma saia decorada com motivos de cor branca. A parte superior da figura está descoberta, deixando ver os seios, e exibe um toucado circular sobre a cabeça, além de pulseiras, brincos nas orelhas e um adorno nasal. Carrega numa das mãos um copo, numa atitude que confere à representação um certo dinamismo.

O intenso tom vermelho-alaranjado da pasta é característico da produção cerâmica desta cultura, que conhecemos especialmente por estas representações antropomorfas, mas também pela representação idênticamente realista de certas espécies animais.





Vasilha trípode
Nicoya (Costa Rica)
800 – 1200 d.C.
Terracota
37,5 × 30 cm

As vasilhas trípodes de estilo Nicoya, como esta, contam-se entre as mais belas da Área Cultural Intermédia.

Os desenhos a negro surgem sobre um fundo creme, em técnica de pintura em negativo, com pormenores a vermelho, complementando-se com a decoração escultórica, que, como no presente caso, é habitualmente felina, mostrando uma cabeça com fauces abertas e orelhas pontiagudas.

Estas vasilhas de corpo globular e boca larga e recta eram destinadas a fins rituais e talvez tenham contido líquidos ou qualquer outra oferenda de carácter sagrado.

Os vasos trípodes de corpo globular e boca larga surgem também noutras tradições oleiras, por exemplo, da Nicarágua, do Panamá e mesmo de algumas zonas do México: talvez demonstrem os contactos que, em diferentes épocas, se produziram entre etnias destes locais distantes.

Escultura de macaco

Asteca (?)

1200 – 1518 d.C.

Pedra

29 × 9 × 16,5 cm

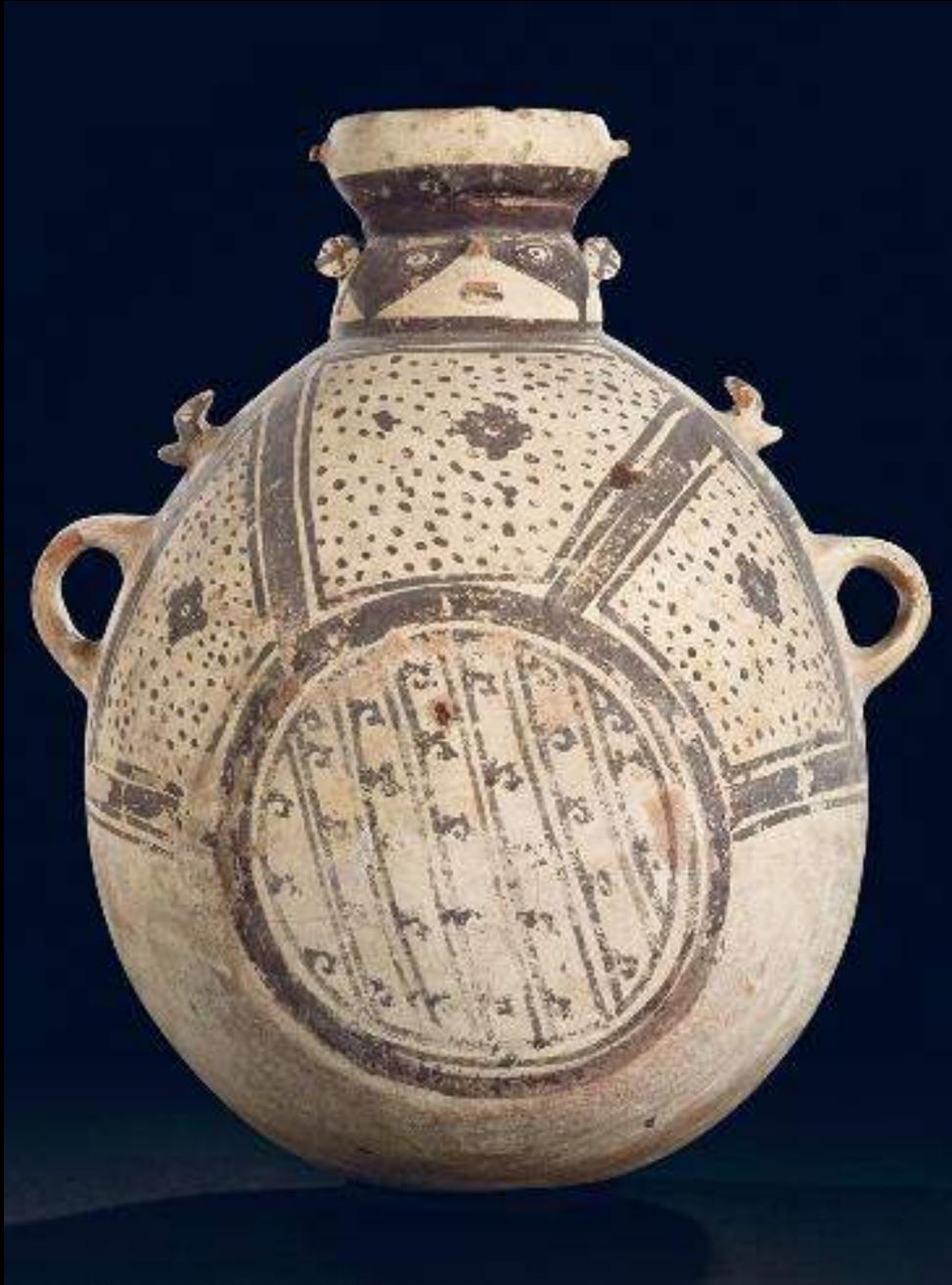
A temática da morte converteu-se entre os astecas, ou mexicas, numa imagem “de Estado”, surgindo o seu principal emblema, a caveira, em muitos suportes artísticos: códices, decoração arquitectónica ou, como neste caso, escultura em pedra.

Os Astecas fundaram um grande império, cuja capital, México-Tenochtitlan, foi uma das urbes mais importantes da América pré-colombiana. Subjacente à actual capital mexicana, esta cidade pré-hispânica contava com um grande número de templos e espaços sagrados. Um deles, conhecido como o “Templo das Caveiras”, apresenta uma grande quantidade destes elementos, como uma espécie de decoração arquitectónica, pondo a nu a importância da morte e da divindade a ela associada dentro do aparelho estatal mexica.

Tal como acontece na peça mixteca reproduzida, a morte é aqui encarnada por uma imagem cadavérica que se exprime através da caveira e de um corpo esquelético ou talvez descarnado.

Esta escultura pode ter feito parte de algum conjunto arquitectónico de grande protagonismo religioso e ritual.





Vasilha globular
Estilo Chancay (Peru)
1000 – 1450 d.C.
Terracota
38 × 31 × 24 cm

Este belo exemplar de vasilha globular Chancay, com asas laterais, apresenta traços de antropomorfização no rosto ou “cara gargalo” de uma personagem que exhibe pintura facial e adornos nas orelhas, sinais da sua importância e estatuto.

No resto do corpo, a decoração a preto sobre fundo branco é característica da cerâmica deste estilo, apresentando desenhos típicos, como as ondas em diagonal ou o pontilhado. O losango quadripartido, também chamado “cruz chakana”, é muito característico da arte pré-colombiana e tornar-se-á especialmente importante durante o Império Inca (1400 – 1532 d.C.).

Durante o período anterior à formação do Império Inca (Período Intermédio Tardio, 1000 – 1450 d.C.), desenvolveram-se na costa central toda uma série de manifestações artísticas, englobadas sob a designação de “estilo Chancay”, e entre as quais se destacam a cerâmica branca de decoração negra, como o belo exemplar aqui reproduzido, as pequenas figuras chamadas “cuchimilcos” e uma grande abundância de têxteis. Em todas elas reaparece o mesmo padrão decorativo de pequenas figuras, que se repetem em fileiras diagonais ou horizontais.

Todos estes objectos faziam parte de espólios funerários que traduziam a importância que o defunto tinha tido em vida, dentro da sua comunidade. Esta prática foi comum a todas as culturas andinas ao longo do Período Pré-hispânico e sobreviveu mesmo após a chegada dos espanhóis, criando-se um complexo sincretismo religioso entre as novas crenças cristãs e os antigos ritos andinos.

Vasilha globular
Estilo Chancay (Peru)
1000 – 1450 d.C.
Terracota
27,5 × 20 cm

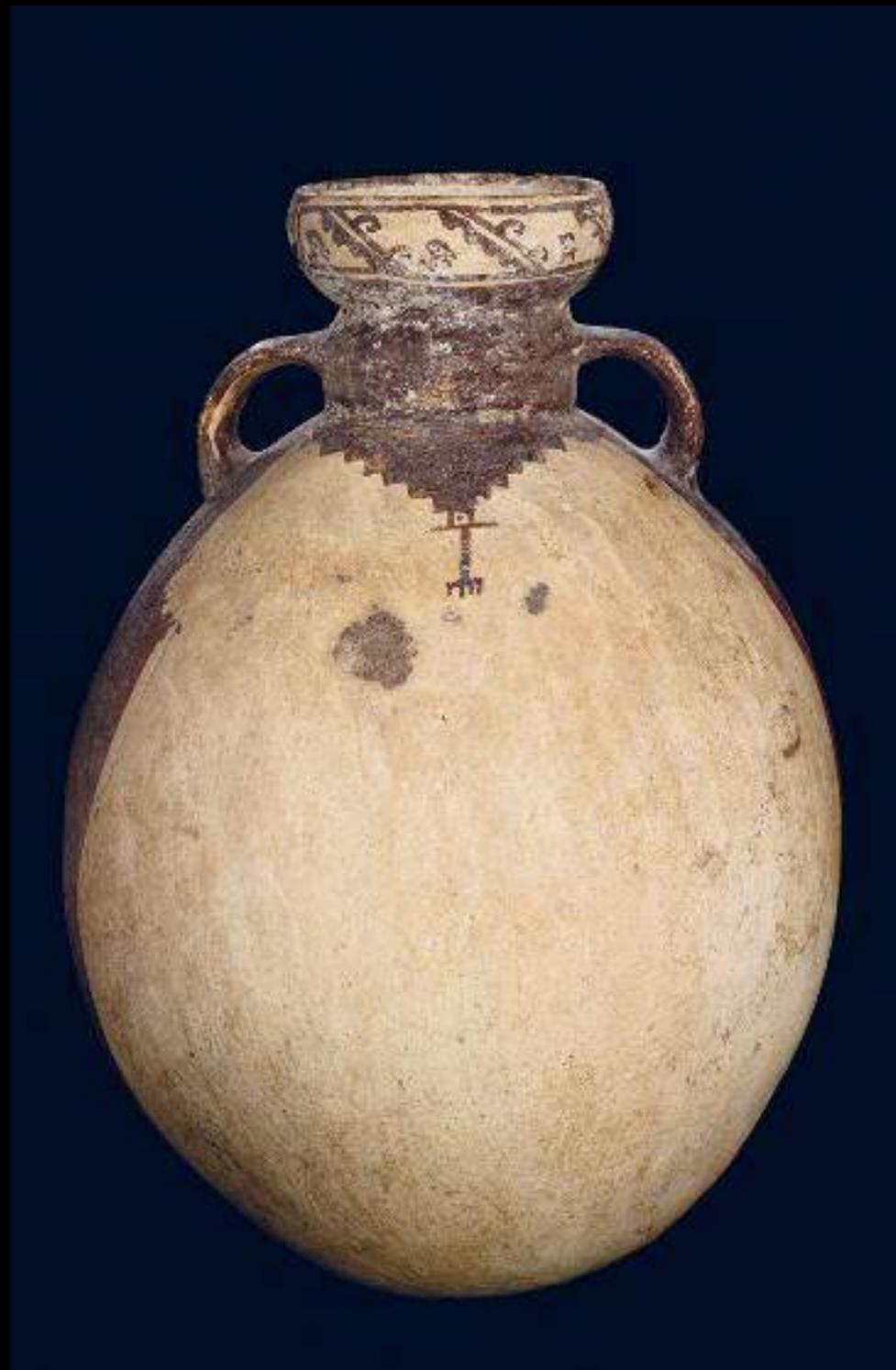
Este tipo de vasilhas globulares de pasta branca com decoração negra são características do estilo Chancay, que se desenvolveu nos vales centrais da costa peruana durante o chamado Período Intermédio Tardio (1000 – 1450 d.C.).

Faziam parte dos espólios funerários, juntamente com pequenas figuras, também em cerâmica (habitualmente chamadas “cuchimilcos”), um grande número de têxteis e outros objectos, todos eles reproduzindo a mesma iconografia.

Entre os mais importantes motivos iconográficos deste estilo encontram-se precisamente as aves e as ondas esquemáticas, em fileiras diagonais, que decoram a boca semiesférica da vasilha.

Trata-se de imagens esquemáticas de aves marinhas, de pequena dimensão, que remetem para a estreita relação que estes povos tinham com as áreas costeiras em que habitavam.

A alternância rítmica dos diferentes motivos decorativos (como vemos neste caso) é uma característica própria da arte andina deste período: a repetição regular de figuras idênticas de tamanho reduzido (além das já mencionadas aves, encontramos também peixes, felinos ou símios, para citar apenas os casos mais comuns) surge também noutros estilos contemporâneos, por exemplo Chimú ou Chíncha.



Garrafa-assobio
Estilo Vicus (Peru)
200 a.C. – 500 d.C.
Terracota
13 × 8,5 × 26,5 cm



A cultura Vicus desenvolveu um estilo cerâmico característico, de que esta garrafa-assobio é um belo exemplo.

A personagem representada tem traços faciais característicos (grande nariz, olhos de grão de café, boca incisa) e o corpo estendido para trás, com a asa-ponte correndo ao longo das costas. Exibe decoração com pintura branca, que encontramos também noutros exemplares deste estilo.

Os especialistas reconheceram uma evolução estilística dentro da produção cerâmica desta cultura, distinguindo entre os Períodos Inicial, Médio e Tardio, particularmente em função dos seus motivos decorativos. Também assinalaram a existência de quatro tipos de personagens antropomorfos, que configuram muitas das vasilhas, dependendo da forma de certos traços faciais. Tudo isto aponta para uma sociedade desenvolvida, cuja produção cerâmica estava organizada e era levada a cabo por diversas oficinas de olaria.

Os povos Vicus habitaram os vales da costa do extremo norte peruano, no que é actualmente a região de Piura. Durante as épocas mais tardias do seu desenvolvimento tiveram contacto com grupos Gallinazo e Moche, recebendo influências de ambos, que se tornaram patentes na cerâmica e na metalurgia.

A interacção dos diferentes povos costeiros entre si e com os seus vizinhos serranos foi uma constante ao longo do passado andino e desempenhou um papel fundamental nas dinâmicas culturais que deram forma à pré-história desta região.

Escultura em pedra

Mixteca (México)

1200 – 1518 d.C.

Pedra

27 × 16 × 14 cm

A dualidade entre a vida e a morte que esta peça parece querer exprimir está presente em muitas culturas do México pré-hispânico, tornando-se especialmente presente nas culturas tardias, imediatamente anteriores à chegada dos espanhóis.

A morte, que habitualmente é expressa através de caveiras e corpos descarnados, como neste caso, está além do mais pintada de vermelho, acentuando o contraste entre as duas metades.

Não restam dúvidas sobre a função ritual desta imagem, que deve ter desempenhado um importante papel no contexto religioso para o qual foi concebida e realizada.

Ainda hoje a morte permanece uma referência cultural do México, e o chamado Dia dos Mortos (1 de Novembro) é uma festividade em que a nota dominante é o sincretismo religioso entre as tradições pré-colombianas, como a desta peça, e o contributo cristão.



Urnas com tampa
Tamalameque (Colômbia)

0 – 1000 d.C.

Cerâmica

65 × 38 × 35 cm

103 × 30 × 330 cm



A morte detinha um lugar central nas crenças dos povos pré-hispânicos americanos e em torno dela foi criada toda uma série de complexos rituais, com a sua parafernália própria e cultura material, que reflectem uma grande variabilidade ao longo do tempo e nas diferentes áreas culturais.

As urnas funerárias ilustram a prática dos enterramentos secundários, em que o indivíduo é incinerado e os seus restos depositados nestes recipientes.

A dignidade e a importância social do defunto manifestam-se na efigie, como no caso aqui mostrado, um facto que põe em evidência a ideia de que aquilo que a pessoa foi em vida transcende para lá do momento da sua morte.

Tecido

Costa Centro-Norte (Peru)

700 – 1000 d.C. (?)

30 × 31,5 cm

Esta peça têxtil fragmentária é uma boa amostra da complexidade ideológica e da intensidade dos movimentos de povoações e de ideias que tiveram lugar em finais do período que conhecemos como Horizonte Médio ou Huari.

Durante estes séculos foi produzida uma grande quantidade de materiais, especialmente têxteis, de procedência nortenha, que se encontram em locais da costa central, como o grande santuário de Pachacámac, nos arredores da actual cidade de Lima. Para além disso, foram produzidos nestes vales da costa central peruana imitações locais de tecidos que reproduzem a iconografia das produções do norte.

É o caso deste exemplar aqui patente, em que encontramos uma série de temas iconográficos, como o chamado “Animal Lunar”, numa versão tardia e provavelmente reinterpretada, ou a personagem com toucado de meia-lua ou de dois penachos laterais, característicos da tradição nortenha, mas representados num estilo mais semelhante ao das produções locais dos vales limítrofes do Rio Rímac, ou ainda mais a sul.

Característica deste fenómeno é também a tipologia desta composição, que consiste numa série de peças rectangulares tecidas “em série”, para serem depois utilizadas de forma individual como aplicações decorativas em artigos como camisas.

Este tipo de tecidos, com os mesmos desenhos e elaboração muito semelhante, foram encontrados particularmente em enclaves cerimoniais como Pacatnamú, no nortenho vale de Jequetepeque, e o já mencionado Pachacámac, argumentando em favor da existência de rotas de peregrinação entre ambos os santuários.



Tecido**Costa Central / Sul (Peru)****1000 – 1470 d.C.****29 × 71 cm**

O clima árido da costa andina permitiu que chegasse até aos nossos dias uma quantidade relativamente importante de tecidos, que nos permitiram fazer uma reconstrução da arte têxtil dos últimos cinco mil anos.

Não é por isso surpreendente depararmos hoje com exemplares – como o aqui documentado – que conservam uma grande parte do que deve ter sido o seu colorido original. Neste caso específico, a gama cromática utilizada, especialmente a combinação do vermelho, do amarelo e de uma tonalidade particular de azul, remete-nos para o estilo Ica, que se desenvolveu sobretudo no vale homónimo e nos seus arredores aproximadamente entre os anos 1000 e 1470 d.C.

Por outro lado, o principal padrão decorativo, denominado *interlocking* e que consiste em figuras esquemáticas de serpentes de bordos serrilhados que se entrelaçam entre si, é mais frequente na área central da costa. Esta peça parece portanto reunir traços dos estilos têxteis desenvolvidos em ambas as regiões – costa central e costa sul – ao longo do chamado Período Intermédio Tardio (1000 – 1470 d.C.).

O tecido foi fabricado com urdiduras de algodão e tramas de fibra de camélídeo, elemento mais comum nos tecidos da costa central e norte deste período.

A orientação horizontal da decoração poderia indicar que se trata de um fragmento de uma peça feminina, provavelmente um xaile ou *Uiclla*, já que numerosos estudos demonstraram a associação entre os eixos de horizontalidade e a mulher no mundo andino pré-hispânico. Destaque-se que esta associação ainda se mantém actualmente em comunidades tradicionais da serra andina.

Tecido

Costa ou Serra Sul (Peru)

0 – 600 d.C. (?)

13 × 85 cm

Os tecidos foram sem dúvida o mais importante meio de expressão da arte andina pré-colombiana. Através dos seus desenhos, cores, técnicas, formas, etc., revelam a complexa visão do mundo das comunidades pré-hispânicas.

Este belo fragmento de tecido em forma de faixa apresenta um jogo cromático em que a alternância das três cores principais, o vermelho, o amarelo e o ocre, aplicados no fundo e nos motivos decorativos, criam ritmo no padrão, um recurso amplamente utilizado pelas tecedeiras pré-colombianas.

Estes motivos, de carácter geométrico, parecem relacionar-se com a área meridional dos Andes peruanos, assemelhando-se a padrões dos estilos Sihuas ou Nasca, localizados, respectivamente, nas regiões da actual Arequipa e de Nazca. Por outro lado, está fabricado exclusivamente com fios de fibra de camelídeo, uma particularidade que caracteriza os tecidos das terras serranas, mas que não é raro no estilo Nasca.

A intensa interacção que existiu entre as comunidades andinas de diferentes bioambientes (costa, serra, selva montanhosa e selva baixa) ao longo de toda a pré-história da região – e que se mantém nos nossos dias –, conferiu ao panorama cultural uma enorme complexidade e riqueza, que se reflecte nos tecidos como em poucos outros meios artísticos.



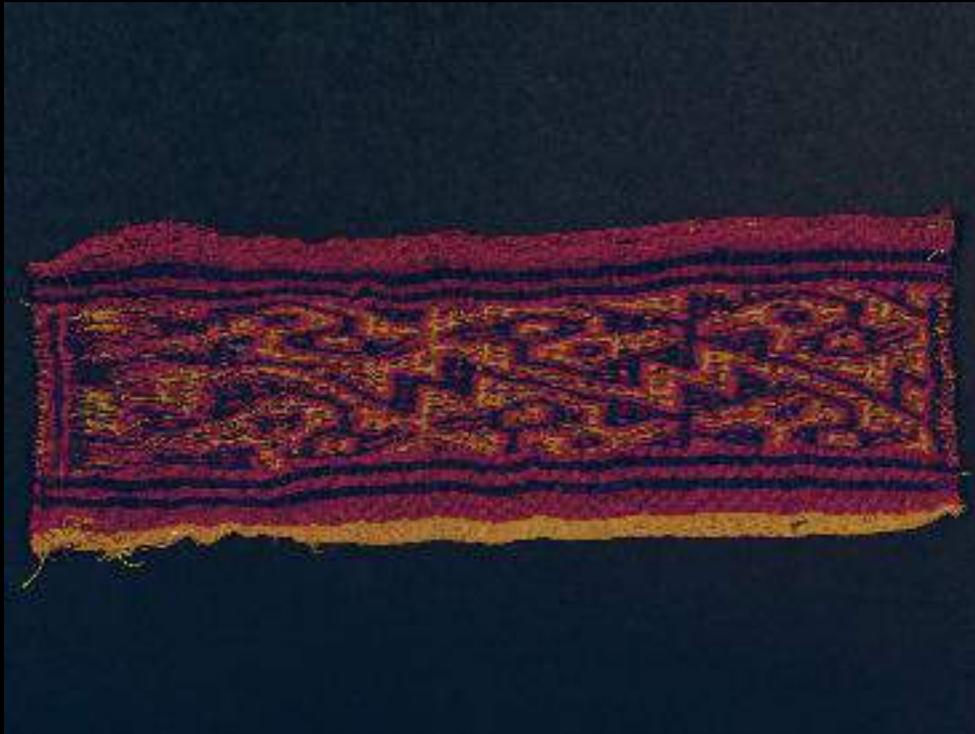
Tecido**Inca – Extremo Sul (Peru)****1450 – 1532 d.C.****12,5 × 35,5 cm**

Esta singular banda têxtil é uma excelente amostra dos cânones estéticos que o Império Inca espalhou por todo o seu vasto território, e que as diferentes regiões reproduziram adaptando-o às suas tradições.

A combinação de vermelho e amarelo foi paradigmática neste Império com origem no Altiplano andino, apresentando-se além do mais em combinações que transmitem a ideia de oposição e complementaridade, um conceito fundamental durante o Império Inca. Este conceito, na realidade parte integrante do pensamento andino desde os seus primeiros desenvolvimentos culturais, foi tomado pelos Incas e “divulgado” de forma explícita e sistemática em todas as regiões que dominavam.

Neste exemplar, tecido com fios de camélideo utilizando a técnica de tramas e urdiduras descontínuas, aplicou-se a oposição cromática em eixos diagonais para expressar esta ideia e simultaneamente criar um ritmo na composição decorativa.

Peças com as mesmas técnicas, matérias e combinação cromática foram documentadas em contextos do extremo sul do que é hoje o Peru (áreas de Arequipa-Moquegua), demonstrando a existência de um forte controlo político sobre a região, que se manifestava numa produção artística organizada e controlada também, que seguia os cânones estéticos ditados a partir da capital, Cuzco.



A colecção de Arte Chinesa

A colecção de arte chinesa reunida pelo artista José de Guimarães ao longo de várias décadas representa um dos períodos mais significativos da história cultural e artística da China, desde a formação da civilização chinesa durante o Neolítico (c. 10.000 – c. 2000 a.C.) até à unificação do império durante as dinastias Qin (221 – 206 a.C.) e Han (206 a.C. – 220).

Na sua essência, a colecção de jades, bronzes e terracotas constitui uma aproximação a um imaginário que reflecte as estruturas matriciais do pensamento ético e estético da civilização chinesa. A natureza ritual, cerimonial, sacrificial e transcendental dos objectos é o elemento catalisador para a escolha dos materiais, para o aperfeiçoamento técnico na execução das formas e para a sofisticação artística que reflecte a importância dos objectos no contexto do sagrado e da autoridade política.

Um dos aspectos fundamentais inerentes ao carácter funerário e ritual dos objectos é o contexto da sua utilização. A consumação do acto ritual, através da cerimónia ou do sacrifício de animais e de humanos para comunicar e prestar culto aos espíritos ancestrais, atribui propriedades sobrenaturais aos objectos. A natureza prática e utilitária dos objectos transmuta-se para além da sua matéria e da sua dimensão mundana. Apesar de, pela sua morfologia, se tratar de instrumentos e de utensílios fundamentais às práticas rituais, o princípio espectacular, participativo e colectivo das celebrações demonstram que, na realidade, os objectos foram também concebidos para ser expostos e contemplados, um dos aspectos fundamentais inerentes à obra de arte.

As propriedades materiais dos objectos de jade, de bronze e de cerâmica são apreciadas pelas suas características físicas associadas à integridade, à resistência e à durabilidade dos objectos, mas também por um conjunto de valores simbólicos e mitológicos que lhe são atribuídos pelo homem em concordância com o contexto cultural do tempo. No imaginário das civilizações ancestrais o jade, bem como outros materiais líticos de extraordinária beleza natural, é extraído do curso dos

rios ou do útero das montanhas, representando em si manifestações sobrenaturais que determinam a vida dos homens. As ligas metálicas que compõem o bronze (cobre, estanho e chumbo) são igualmente extraídas da terra, espaço de nascimento e morte, de origem e destino. As cerâmicas e as terracotas são moldadas a partir da união do barro e da água, que está na origem de diversos mitos da criação não só na mitologia chinesa como também no contexto dos mitos das civilizações da América Pré-Colombiana. Não obstante a imutável natureza dos materiais, os valores simbólicos e mitológicos dos objectos variam em concordância com o ambiente cultural, religioso e político predominante em diferentes épocas. São as instâncias do percurso da história, das intercessões culturais e da construção de saberes que determinam os contextos de utilização dos objectos e as razões do seu valor simbólico e mitológico.

A diversidade tipológica dos objectos resulta de uma sistematização dos procedimentos rituais, de uma crescente complexidade do tecido espiritual e, naturalmente, de importantes mudanças que caracterizam o rumo da história. Neste contexto, os objectos podem ser agrupados em três categorias distintas: os objectos rituais, os objectos de ornamento e a parafernália funerária.

Os objectos rituais incluem os instrumentos xamânicos, os recipientes para oferendas e as armas utilizadas para o sacrifício de animais e humanos. Os recipientes de bronze para preparar, conservar e servir alimentos, água e vinho foram desenvolvidos em diversas tipologias tendo em consideração a sua função no contexto dos rituais, mas também o aparato visual do objecto que estabelece uma proximidade entre o proprietário e os espíritos ancestrais.

Os objectos de ornamento são os pendentives, pulseiras e elementos aplicados ao traje e ao armamento que permitem identificar e distinguir as elites da aristocracia e outras figuras importantes da sociedade, constituindo uma evidência da prosperidade e autoridade política.

A terceira tipologia de objectos refere-se à parafernália funerária que consiste em todos os objectos de carácter utilitário no contexto dos rituais e de uma vida além da morte. Entre estes objectos encontram-se os espelhos, os incensários, as lanternas, as representações de modelos do mundo real e os diversos conjuntos de serviçais que protegem o túmulo e mantêm a continuidade da vida cortesã dos ocupantes.

Por fim, um dos aspectos essenciais e mais interessantes dos objectos rituais e funerários é a representação iconográfica de animais míticos e de animais reais, uma característica comum aos objectos de jade, aos objectos de bronze e às terracotas funerárias. Na China Antiga, os animais reais desempenham um papel central na mediação entre o homem e o sagrado, seja no sentido lato, através dos sacrifícios e das oferendas, seja no sentido figurado, através de representações simbólicas, uma vez que existe uma concordância entre os animais sacrificados e os animais representados nos objectos rituais.

A representação de máscaras, associada a animais míticos ou a representações humanas, remete para uma ideia de alteridade ou, se se preferir, para uma fronteira identitária, do espaço e do tempo, que se dissipa e resulta numa coalescência entre universos distintos.

A singularidade da colecção de arte chinesa de José de Guimarães, que se distancia de um olhar focado nas relações culturais entre a Europa e a China, como é tradição do colecionismo em Portugal, caracteriza-se pela coerência de um critério de recolha que procura conhecer e dar a conhecer os princípios estruturais à formação da civilização chinesa, através de um conjunto de objectos de contexto ritual, funerário e cerimonial.

RUI OLIVEIRA LOPES

***Gu* 觚, recipiente para vinho**
Dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.)
Bronze
29,2 × 15,5 cm

Os recipientes para vinho de tipo *gu* (觚) estão entre os mais elegantes recipientes rituais encontrados em túmulos das elites. A taça é constituída por três secções, apresentando uma base em forma de vaso invertido sobre a qual assenta um anel com duas perfurações cruciformes. Do corpo intermédio da peça, que à semelhança da base é dividido por quatro protuberâncias verticais, ergue-se um copo em forma de trompeta. A decoração segue os modelos tradicionais do período final da dinastia Shang, com a representação de animais reais e imaginários sobre o habitual padrão de espirais em fundo. A representação da máscara *taotie* (饕餮), na parte inferior da taça, não é tão comum como a habitualmente encontrada em peças idênticas, embora se reconheçam os olhos, as sobrancelhas, os chifres em forma de serpente e as mandíbulas na parte inferior. Na banda, sobre o *taotie*, estão representados dragões *long* e elefantes com a tromba levantada. A parte exterior do copo está decorada com motivos em ogiva.

No interior da boca encontra-se uma inscrição com os caracteres *zi* 子, *jin* 今 e *ge* 戈 que muito provavelmente indicam o nome do seu proprietário.



***Gong* ou *Guang* 觥, recipiente
para vinho em forma de dragão
Dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.)
Dinastia dos Zhou Ocidentais
(1045 – 771 a.C.)
Bronze
20 × 22 cm**



Os *gong* (觥) são recipientes rituais em forma de jarro com rebordo assimétrico e goteira ascendente, cobertos por tampa em forma de cabeça de dragão. O jarro é constituído por uma base oval e um corpo ligeiramente maior, ao qual está apenas uma pega em forma de laço na extremidade oposta à goteira.

Ambos os lados do corpo da peça, em toda a sua superfície, estão decorados com máscaras *taotie* (饕餮) sobre fundo de espirais. A pega, na extremidade junto ao rebordo, tem a forma de cabeça de carneiro. A tampa, amplamente decorada, tem a forma de uma cabeça de dragão tridimensional na parte que assenta sobre a goteira e, na parte oposta, a representação em alto-relevo da cabeça de um animal, que aparenta ser um tigre. No centro da tampa uma protuberância longitudinal determina a representação simétrica do *taotie*. Uma interessante característica é a língua angular que se estende para além da sua superfície, eventualmente utilizada para levantar ligeiramente de modo a verter o vinho.

Lanterna em forma de pato

Dinastia dos Zhou Orientais, Período

dos Estados Combatentes (475 – 221 a.C.)

Dinastia dos Han Ocidentais (202 a.C. – 23)

Bronze com embutidos de jade

37 × 38,5 cm

As lanternas de bronze surgem no contexto funerário de uma forma sistemática a partir da dinastia Han, desempenhando um papel funcional de iluminação do espaço. As características formais dos diversos elementos que compõem as lanternas demonstram uma preocupação dos artistas chineses num equilíbrio entre a decoração, a beleza visual destes objectos e o seu carácter funcional e tecnológico. As lanternas são normalmente constituídas por um depósito com água no interior, uma campânula com uma pequena pega que permite rodar e controlar a direcção da luz, um tubo que liga a campânula ao depósito para permitir a condução do fumo para se dissolver na água e um pequeno prato onde era colocado o óleo para queimar. Desta forma, para além de controlar a intensidade e direcção da luz, o depósito com água absorvia o fumo e as cinzas que caíam do prato.



**Bi 璧****Cultura Liangzhu (3200 – 2200 a.C.)****Jade****29,3 cm****19,2 cm**

Os discos de jade de tipo *bi* (璧) são dos mais intrigantes e singulares objectos de jade do Neolítico, produzidos profusamente pela cultura Liangzhu e muito apreciados e reproduzidos posteriormente ao longo das dinastias Shang, Zhou e Han. Durante o Neolítico, estes objectos em forma de disco e com uma perfuração circular ao centro, eram dispostos nos túmulos de acordo com os diferentes tamanhos. Os discos maiores eram colocados na zona da cabeça (junto à nuca e sobre o rosto), debaixo do corpo, sobre o peito e o estômago e junto às articulações dos joelhos, enquanto que os discos mais pequenos eram dispostos em volta do corpo. Desconhece-se o significado e função que estes objectos comportavam durante o Neolítico, sabendo-se apenas que desempenhavam um papel importante nos rituais sagrados e nas práticas funerárias.

Normalmente, os discos *bi* do Neolítico não apresentam qualquer tipo de ornamentação na superfície para além do distinto motivo da máscara ou cara de animal característico dos objectos de jade da cultura Liangzhu. A representação deste motivo, com olhos protuberantes em relevo, desenhados por um conjunto de círculos concêntricos ou de forma oval, demonstra semelhanças com o *Zhulong* (豬龍). Outro motivo ornamental encontrado nos discos *bi* da cultura Liangzhu é a representação de homem, com diadema de penas, montado num animal.

Cong 琮

Neolítico

Jade

33 × 10,1 cm

Os *cong* são prismas de jade com uma perfuração circular, frequentemente encontrados nos túmulos da cultura Liangzhu, dispostos a toda a volta do corpo do morto juntamente com discos *bi* de pequenas dimensões. Pensa-se que estes objectos, tal como os discos *bi*, estariam associados à classe governativa enquanto símbolo do poder político e, eventualmente, espiritual. Os vértices eram frequentemente ornamentados com máscara *taotie* (饕餮) ou simplesmente com recortes horizontais ao longo do objecto, demonstrando um conhecimento avançado nas técnicas de recorte, perfuração e desbaste da superfície do jade.





Pendente

Cultura Liangzhu (3200 – 2200 a.C.)

Jade

20,5 × 17,1 cm

Os pendants de jade, executados em forma de animais ou simplesmente com formas geométricas e representações antropomórficas em alto-relevo, faziam parte de um conjunto de objectos ornamentais utilizados por membros da elite ou por xamãs durante os rituais sagrados e as práticas funerárias. Os adornos de jade desempenhavam um papel fundamental na distinção de determinados elementos da sociedade e na comunicação com os espíritos ancestrais.

Ornamentos de máscara funerária

Dinastia dos Zhou Ocidentais (1045 – 771 a.C.)

Jade

Dimensões várias

Durante o Período dos Estados Combatentes acreditava-se que o jade possuía propriedades mágicas que preservavam o corpo da decomposição, o que levava à prática de engolir pequenas pedras de jade como forma de prolongar a vida. Por outro lado, ao nível das práticas funerárias, as figuras de elite eram enterradas com máscaras constituídas por pequenas peças de jade, que formavam um rosto humano.





Estatueta de uma assistente
Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)
Terracota pintada
40,5 × 12 × 9 cm

Apesar de terem um papel marginal numa estrutura social profundamente patrilinear, a representação de mulheres nos túmulos demonstra a sua importância em diversos contextos. Tanto na pintura mural como na escultura de terracota, as mulheres são frequentemente representadas de pé, com vestidos de mangas compridas e com as mãos juntas sobre o ventre, demonstrando a sua disponibilidade para servir as necessidades das mulheres da elite aristocrática ou da família real. Normalmente, estas figuras eram colocadas nos túmulos em grupos relativamente numerosos à semelhança do que acontecia durante a vida real.

A representação de *mingqi* 冥器 na forma de figuras humanas nos túmulos da dinastia Han é relativamente diversa do ponto de vista iconográfico. No entanto, estas esculturas representam sempre figuras dos estratos sociais mais baixos, normalmente associados aos serviços prestados nas casas senhoriais ou na corte imperial, sejam criados, cozinheiros, tratadores de animais, músicos, bailarinas e outras figuras relacionadas com o entretenimento e bem-estar da elite.

A simplicidade das esculturas, quer ao nível do traje, quer pela posição aprumada e pronta das figuras ou pela ausência de atributos iconográficos, são elementos indicativos dos criados pessoais que normalmente acompanhavam as elites aristocráticas ou o séquito imperial.

Estatueta de cavalo
Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)
Terracota pintada
44 × 45 × 18 cm

Em meados do séc. II a.C., o imperador Wu (r. 140 – 87 a.C.) da dinastia Han demonstrou um grande interesse pelo Ocidente, ordenando campanhas de exploração com vista ao estabelecimento de alianças militares que garantissem a hegemonia territorial do império, especialmente junto às fronteiras ameaçadas no norte da China pelos nómadas Xiongnu. Logo nos primeiros anos do reinado do imperador Wu, o general Zhang Qian foi incumbido de procurar firmar aliança com os Yuezhi da Ásia Central. Estas explorações ao Ocidente levaram-no a Fergana com o objectivo de adquirir cavalos, uma vez que estes eram maiores, mais fortes e mais rápidos que os cavalos nativos da China, cujas características eram fundamentais às exigências do campo de batalha.

Desde a dinastia Shang (1600 – 1045 a.C.) o cavalo representa um símbolo de prestígio, de força militar, mas também desempenha um papel essencial nos rituais sagrados. Os túmulos reais da última capital dos Shang incluíam sacrifícios colectivos de cavalos sepultados com todos os ornamentos, selas e arreios, ou junto às carroças que puxavam e aos carroceiros que as conduziam.

Durante a dinastia Han o cavalo foi determinante no sucesso de campanhas militares e na expansão do território e também nas cerimónias de aparato, nas quais os cavaleiros executavam demonstrações de perícia montados a cavalo, disparando flechas e transpondo obstáculos.

O imperador Wu considerava os cavalos não apenas como uma vantagem na estratégia militar e como um elemento fundamental do ponto de vista da demonstração do poder, mas sobretudo apreciava-os pelas suas propriedades místicas, acreditando que o Cavalo Celestial (*Tian ma* 天马) poderia torná-lo num imortal, transportando-o até às Montanhas Kunlun onde habita Xi Wangmu, a Rainha Mãe do Ocidente. No contexto funerário o cavalo surge representado como símbolo da liberdade, de montada dos espíritos e de elemento axiológico entre a Humanidade e os Céus.



Bacia**Cultura Yangshao, Fase Majiayao (c. 4000 – 3500 a.C.)****Terracota****14 × 31 cm**

A Cultura Yangshao desenvolveu-se entre 5000 e 2800 a. C. nas Províncias de Gansu, Qinghai, Shaanxi e Henan. A cerâmica pintada é uma das principais características da Cultura Yangshao, podendo distinguir-se quatro fases distintas.

A Fase Banpo desenvolveu-se entre 5000 e 4000 a. C., em Xi'an, Província de Shaanxi. A cerâmica caracteriza-se pelo desenho de cabeças humanas com plumas e outros ornamentos na forma de peixe. A representação de peixes é outro dos elementos iconográficos característicos da cerâmica pintada da fase Banpo. A pintura de figuras humanas usando plumas e outros adereços poderá indicar a existência de rituais e de práticas xamânicas. Para além das figuras serem normalmente representadas com os olhos fechados, remetendo para a ideia de abandono do corpo e da viagem espiritual, a presença do motivo homem-animal representa o arquétipo do animal como um veículo de deslocação espiritual, exercendo um papel fundamental na comunicação com os espíritos ancestrais. Em algumas escavações arqueológicas as bacias de maiores dimensões e pintadas com estes motivos foram utilizadas como urna para sepultar crianças, atribuindo um significado ritual à ornamentação da cerâmica associado às práticas funerárias e à morte.

Entre 4000 e 3500 a Cultura Yangshao estendeu a sua área de influência a Oeste, para a Província de Gansu, e a Este, para a Província de Henan e na região de Zhengzhou, dando lugar, respectivamente às fases Majiayao e Miaodigou. A cerâmica pintada da fase Majiayao distingue-se da fase Banpo, quer pela maior diversidade das tipologias e dos formatos, quer pela ornamentação dos objectos. Entre a fase Banpo e a fase Majiayao a ornamentação da cerâmica pintada passa da figuração para a abstracção. O contraste da cor negra do pigmento sobre o fundo laranja-acastanhado da cerâmica demonstram uma tendência para a decoração integral do espaço, o que permite supor que a importância cerâmica se relaciona não só com o seu carácter utilitário e ritual, mas também com a ostentação e sofisticação dos objectos inerente ao estabelecimento de hierarquias sociais e a afirmação da autoridade política.



Estatueta de músico tocando *guguin* 古琴

Estatueta de músico tocando *xiao* 簫

Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.)

Terracota

58 × 45,5 × 26,5 cm

58 × 28,5 × 24,5 cm

Na sequência da tradição musical institucionalizada durante a dinastia Zhou através do desenvolvimento de instrumentos musicais fundamentais no contexto dos rituais, das cerimónias e do entretenimento palaciano, a música teve uma grande importância durante a dinastia Han, tanto a um nível político como cultural.

Após a unificação imperial da China verificou-se um significativo intercâmbio cultural e artístico colocando os Han em contacto permanente tanto com as outras etnias da China como com os povos da Ásia Central e do Mediterrâneo, ao longo da Rota da Seda. O imperador Wu da dinastia Han promoveu a instituição de música com o objectivo de recolher e organizar os diversos estilos de música popular característicos das várias regiões do vasto império, incluindo as áreas remotas a ocidente. A música surge, desta forma, associada à extensão da autoridade imperial sobre o território e as diversas realidades culturais da China, ao mesmo tempo que exerce uma função fundamental no contexto da representação de diferentes identidades, correspondendo ao gosto pelo exotismo que circulava ao longo da Rota da Seda.

A música, juntamente com a dança e a poesia, era uma das principais formas de entretenimento da aristocracia e da classe letrada da sociedade Han, sendo, por isso, amplamente representada na escultura funerária. Entre os diversos instrumentos musicais, o *guguin* 古琴, um instrumento de cordas da família das cítaras, e o *xiao* 簫, uma flauta vertical de bambu, são bastante representados na iconografia da escultura funerária em terracota. O *guguin* 古琴 era considerado o instrumento dos sábios pela associação ao filósofo Confúcio, sendo considerado como uma das quatro artes dos eruditos, juntamente com a pintura, a caligrafia e o *weiqi* 圍棋, um jogo de tabuleiro. O *xiao* 簫 é precisamente um dos instrumentos musicais característicos na música popular dos Qiang, uma das minorias étnicas da região noroeste da Província de Sichuan e que foi popularizado durante a dinastia Han, tornando-se num dos principais instrumentos que acompanham o *guguin* 古琴.





***Lokapala*, guardião funerário**

Dinastia Tang (618 – 907)

Terracota

126 × 51 × 24 cm

O Budismo exerceu uma profunda influência na China durante a dinastia Tang, sobretudo ao nível da arte e da literatura. A coexistência do Budismo, do Taoísmo e do Confucionismo como os “Três Ensinamentos” deu lugar a um sincretismo religioso e a uma confluência das artes visuais. O carácter profusamente visual e iconográfico do Budismo colocou uma ênfase nos esquemas de representação do sagrado e do panteão Taoista.

Lokapala é uma expressão em sânscrito que significa *guardião do mundo*, referindo-se aos *Quatro Reis Celestiais* responsáveis por proteger cada um dos quatro pontos cardeais contra os espíritos do mal. Os guardiães budistas equiparam-se aos Quatro Reis Celestiais do Taoísmo, *Si Da Tian Wang* 四大天王, normalmente representados nas portas ou à entrada dos templos, enquanto representações antropomórficas dos Quatro Símbolos da constelação chinesa.

As esculturas funerárias de cerâmica de *lokapalas* podem representar o guardião isoladamente ou sobre os espíritos do mal, com um pé sobre o baixo-ventre e o outro sobre a cabeça ou o ombro. Estas esculturas eram normalmente colocadas à entrada dos túmulos juntamente com um par de *zhenmushou*, um espírito representado na forma de uma criatura híbrida semelhante a um cão, com asas e uma pluma proeminente, que protegia os mortos dos espíritos do mal.

Os *lokapala* são representados com uma expressão facial aterradora e vestindo as armaduras de acordo com o estilo utilizado pelos militares da dinastia Tang. A representação de um pássaro sobre a cabeça poderá ser uma referência ao Pássaro Vermelho, um dos Quatro Símbolos da constelação chinesa e o Guardião do Sul.

Publicação

Guimarães 2012

Coordenação editorial

Nuno Faria

Produção executiva

Pedro Silva

Textos

Nuno Faria

Eglantina Monteiro

María Jesús Jiménez Díaz

Rui Oliveira Lopes

Atelier José de Guimarães

Maria Castel-Branco

Luís Castel-Branco Marques

Miguel Marques

Tradução

Miguel Moore

Cláudia Gonçalves (pp. 56-83)

Revisão

Miguel Moore

Fotografia

Vasco Célio / Stills

Atelier José de Guimarães

(capa e pp. 4, 12, 15, 16, 19)

Pós-produção fotográfica

Ricardo Nascimento e

Carlos Barreto / Stills

Desenho Gráfico

Atelier Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipos de letra

Figgins

Scotch

Impressão

Norprint

Tiragem

10000 cópias

ISBN

978-989-97607-9-0

Depósito legal

345603/12

Copyright imagens

José de Guimarães

Copyright textos

Os autores

Organização

FUNDAÇÃO CIDADE DE
GUIMARÃES

Apoio e financiamento

TURISMO DE
PORTUGALGOVERNO DE
PORTUGAL | SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

Parceiro Estratégico

Câmara Municipal de **Guimarães**

Parceiro

PORTO NORTE™

Mecenas associados

cardan | HOSPITAL PRIVADO
DE GUIMARÃES | CONTINENTE | M. & Costas

Parceiro Oficial

