

Floral

Cerámica popular de Nisa

por

Margarida Ribeiro



PUBLICADO EN LA «REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES»
TOMO XVII, 1961, CUADERNO 4.º

REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES

E. P. R. — Ror — V. An.

MADRID
C. BERMEJO, IMPRESOR
J. García Morato, 122.-Tel. 233-06-19

1961

745/749

BIBLIOTECA MUNICIPAL
 - NISA -
 Coleção 1829
 Est. n.º
 Pret. n.º

COTA 745/345/800
 NUCLEO F. Leça
 REGISTO 00115
 BIBLIOTECA MUNICIPAL
 DE NISA

Junta Municipal de Nisa, oferta em
15/7/62

Cerâmica popular de Nisa

CONTRIBUIÇÃO ETNOGRÁFICA¹

Sentindo já saudades dos velhos artesãos que vão desaparecendo esmagados pela invasão de produtos comercializados, que a maquinaria põe ao alcance de todos os povos; agradecida pela honra e pela dignidade que o *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* acaba de me conferir através do meu ilustre e caríssimo amigo Doutor Vicente Garcia de Diego, resolvi falar-vos de artesanato, trazendo-vos o tema da cerâmica mais bela do meu distrito. E, trouxe-vos este motivo, para vos ter, por uns momentos, junto do povo a que pertence, mostrando-vos, não pelo mérito, mas pela intimidade familiar, o meu profundo reconhecimento pela honra imerecida que o digno *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* desejou conferir-me.

Muito obrigada, pois, por tão elevada dignidade, que me permite trazer aqui algo do meu povo. Peço a Deus que a franqueza de coração seja capaz de preencher as lacunas que o talento não pode suprir.

Sabei que, lá na minha terra, quando alguém bate à porta, ninguém pergunta quem está. Diz-se logo:

—«Entre quem é!»

Entra-se logo na grande cozinha alentejana, e ficam todos a conversar, à lareira.

Entremos, pois, na oficina do oleiro Manuel Maria Sales, lá para os fundos da casa, e fiquemos também a conversar.

* * *

O ensaio que tenho a honra de vos apresentar é, talvez, um pouco árido. Melhor caberia noutra lugar e não aqui, nesta ocasião em que me rodeia uma assembléia tão distinta e erudita. Todavia, eu desejava falar-vos do meu povo. Para o conseguir, tinha de trazer algo daquilo

¹ Conferência promovida pelo *Centro de Estudios de Etnología Peninsular* e pela *Asociación Española de Etnología y Folklore*, pronunciada na tarde de 30 de Outubro de 1961, no Instituto Nacional de Estudios Jurídicos de Madrid.

que é próprio produz e o rodêia e que, por fazer parte do seu mundo, fala de si mesmo, dos seus desejos e anseios.

O estudo da obtenção das formas desta cerâmica e respectiva técnica de elaboração foi realizado na própria olaria, por diversas vezes, e ali obtive as fotografias, que acompanham este trabalho.

A reprodução dos motivos ornamentais foi executada pelo actual desenhador do Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos. Foi obtida por meio de decalque, para que fosse respeitado o traçado original dos desenhos, feitos sobre papel grosseiro, pela mulher do oleiro, a qual solicitei esta colaboração, para maior pureza, tendo-se assinalado, a negro, as zonas que aparecem totalmente pedradas na cerâmica.

Apresento também o esquema, em projecção horizontal, de sete peças que adiante descreverei. Por considerar desnecessário para o fim em vista, não o fiz acompanhar de uma escala.

Fiz referência a certas técnicas de decoração e a alguns motivos ornamentais, unicamente com o fim de assinalar a sua existência e não para dar vigor a uma hipótese de origem e sua via provável de assimilação cultural, sempre tão difícil de provar.

Empreguei alguns termos regionais, por verificar ser indispensável essa anotação da linguagem e juntei ao ensaio a bibliografia consultada para estudo.

* * *

Nisa é uma vila fortificada do distrito de Portalegre, sendo a área do seu concelho a mais nortenha do distrito.

Situa-se entre o Rio Tejo e o Sever, que a separa de Espanha. Por ela passa a Ribeira de Nisa, que se lança no Tejo, existindo ainda, no seu alfoz, algumas nascentes importantes, entre as quais se salientam as da Galiana.

A área do concelho está geologicamente integrada no complexo xisto-grosso das Beiras, oferecendo aos artesãos da olaria um barro de fraca plasticidades e que racha facilmente.

O tema da cerâmica de Nisa foi afluído já por diversas vezes, mas não estudado convenientemente. A esta cerâmica aludiu Carlos Ribeiro, Rocha Peixoto e, ultimamente, no mais completo e moderno trabalho sobre artesanato — *A Arte Popular em Portugal* — que está sendo publicado com a colaboração de especialistas portugueses sob a esclarecida orientação de Fernando de Castro Pires de Lima, referiu-se Luís Cha-



Fig. 1. Acto de atirar com o barro à parede. À direita: barreira e crivos de passar o barro.



Fig. 2. Modelação na roda. À esquerda: Chaminé destinada ao fogo, durante o inverno, para manter a pasta em boa seião. À direita: Aroquina, sobre a qual se vê o barranhão e duas pélias destinadas à modelação de dois potes.



Fig. 3. Acto de alisar com a aplanata.



Fig. 4. Acto de alisar com a cana.

ves (ob. cit., fasc. 19, 20 e 21), num estudo de conjunto sobre cerâmica popular.

Familiarizada com a cerâmica de Nisa, parece-me, contudo, haver necessidade de uma análise pormenorizada da matéria, de modo a salientar até que ponto o oleiro nicense pôde suprir as deficiências do material, criando um tipo de cerâmica muito curioso, enriquecido com uma decoração abundante de motivos. E, agora que este mesmo artesanato está decaído e se está adulterando de dia para dia, não só pela desactualização em face do progresso, tendente para a unificação cultural dos povos, mas, ainda, pelo esgotamento e má qualidade das margas e sedimentos, considero uma perda lamentável deixar na omissão os segredos técnicos desta cerâmica e a significação espiritual dos motivos empregados na decoração das peças.

O oleiro Manuel Maria Sales, de 39 anos de idade e que é, quanto a mim, o mais hábil e tradicionalista oleiro de Nisa, continua o seu labor tal qual lhe foi ensinado em criança. Exerce o mister dentro de uma pequena e humilde oficina, que é uma dependência da sua própria habitação. Sua mulher, Maria José Carita, de 37 anos, tem a seu cargo a decoração, ensinando e dirigindo as raparigas, que ali prestam cooperação assalariada, ou fazem aprendizagem, pois a oficina é também uma escola.

Este tipo de cerâmica, apesar da má qualidade do barro e da dificuldade, cada vez maior, de o obter, é resultado de uma evolução de técnica muito apurada.

Emprega-se a *roda de pé*, já evoluída, montada num eixo vertical, cuja origem mais primitiva, em Portugal, remonta à Época do Ferro.

A modelação é inteiramente manual. Apenas no *afisar* da superfície exterior das peças se utiliza um pequeno rectângulo de pano regional de lã (*surrebeca*), denominado *aflanata*, e um pedaço de cana bravia afiçoado em forma de trapézio, com cerca de 15 cm. de comprimento máximo e cuja superfície convexa actua sobre o barro, num movimento de rotação dado pela roda, enquanto os dedos do artesão permanecem encaixados na superfície côncava, no lado do menor comprimento.

O barro é decantado e purificado por meio de lavagem, coamento e sedimentação, como se fazia no período do florescimento romano português, para obtenção de vasos delicados de terra *sigillata*.

Segundo os métodos assimilados nessa época, comunitárias indústrias tornadas tradicionais e ainda vivas em Portugal, a cozedura é feita num forno de lenha de abóbada caiótica e lastre crivado, ou pro-



Fig. 6. Acto de *tingir* com auxílio da *aflanata*.



Fig. 7. Triturando o quartzo depois de *cozido*.



Fig. 8. *Pedrando* as peças.



Fig. 9. A gama de formas da cerâmica regional.

vido de suspensão para a louça, provido ainda de uma caldeira inferior para o fogo, com processo de ventilação vertical.

De técnica evolvida, esta cerâmica mantém, contudo, uma tradição milenária, conservando a mulher associada à sua elaboração. E, tendo sido, no período Neolítico, uma tarefa exclusivamente de mulheres, são ainda elas e alguns utensílios femininos, que intervêm no seu acabamento e decoração.

E, pois, com uma linha, que o oleiro corta a peça do soco de pasta; é com uma agulha de coser roupa, que as raparigas desenhavam, directamente na pasta crua, sem auxílio de moldes, segundo o seu gosto e capricho, os motivos ornamentais da sua olaria, tal como faziam as mulheres neolíticas, com um estilete porventura de osso. E ainda com um dedal, que se imprime, como elemento decorativo, o sinal daquele instrumento feminino, e é também com um pequeno retalho de pano (*splanata*), que o oleiro faz o retoque da modelação e a mulher dá o banho vermelho à peça.

Na composição da pasta entram três espécies de barro: o barro branco, o preto e o vermelho.

Muito difíceis de obter, nas condições ideais, num terreno de constituição geológica de natureza xistosa, as margas de Nisa são geralmente de cor parda, ou cinzento-negro, sendo constituídas também por sedimentos de origem mecânica misturados com partículas clásticas e detriticas. Apresentam ainda uma certa consolidação e fendem com a muito baixa ou alta temperatura. A argila vermelha é rara em camadas espessas, encontrando-se alguns pequenos depósitos a grande profundidade, corada pelo óxido de ferro.

O chamado barro branco é procurado agora a cerca de 12 km. da vila, no lugar designado por *Estibas*; o preto encontra-se à distância de 3, no lugar de *Maria Dias*; e o vermelho apunha-se nos contrafortes da *Serra de S. Miguel*, junto de Nisa-a-Velha.

A *pedra branca* empregada na decoração é um quartzo que se encontra em fiões intercalados nas camadas argilosas da Serra da S. Miguel.

Segundo as amostras colhidas para estudo, as informações que oficialmente obtive nos Serviços Geológicos de Portugal são as seguintes:

Barro branco: *Argila fracamente arenosa, branca, com alguns laivos vermelhos, de consistência gomosa, da Idade Terciária.*

Barro vermelho: *Argila silteosa fracamente arenosa, muito ferruginosa, de cor acentuadamente vermelha, da Idade Terciária.*

Barro preto: *Silte argiloso de cor parda, micro-sacular, fracamente*

denso, resultante de depósito de inundação da Ribeira de Nisa, da Idade Quaternária.

Pedra branca: *Rocha pneumatolítica. Quartzo leitoso, filiforme, intercalado nos xistos das Beiras.*

A pasta é lotada da seguinte maneira, com o fim de atenuar a gomosidade do primeiro elemento e fornecer plasticidade ao segundo, que a não possui: — para duas partes de barro branco, uma de barro preto.

As três partes são transformadas numa pasta semi-líquida, sendo depois passada por um crivo de arame, para lhe retirar as areias e uniformizar a mistura, que se lança dentro de um tanque rectangular existente na oficina, denominado *barreiro*. Terminada a operação de contentamento, junta-se-lhe mais água, dá-se-lhe volta e deixa-se *assentar* a pasta durante uns três dias. Passado este tempo, retira-se a água, que ficou à superfície e na qual se encontram em suspensão os detritos contidos no barro e *amassa-se* a pasta dentro do mesmo barreiro, não sendo raro fazê-lo com os pés, como em Portalegre. Deixa-se ali permanecer cerca de três dias mais, conforme a temperatura ambiente, com o fim de *enrugar*.

Perdida a demasiada humidade, *arrenta-se o barro à parede*, aos bocados, para perder mais humidade, deixando-o ficar ali colado durante uma ou duas horas, segundo a temperatura do dia e a qualidade da parede determinarem, pois se esta for de tijolo, como no presente caso, visto ser o tipo de parede preferido nas olarias, mais rapidamente absorve a humidade contida na pasta.

Desta operação nasceu uma expressão vocabular muito conhecida e de frequente emprego no Alto-Alentejo, geralmente aplicada com sentido incisivo e irónico:

— *Aventar*, ou *atirar com o barro à parede*.

Tal expressão equivale a *experimentar*, *preparar-se* alguém para qualquer cometimento lucrativo, ou para obter qualquer benefício.

Obtida, pois, a *seção* do barro, retiram-se da parede os *bonecos*, como são chamadas as porções de pasta ali coladas, e atiram-se para cima da *atoquina* que é a mesa onde a pasta é *sovada* (bem amassada) e *empilada*, isto é, reduzida a *filas*, ou pedaços cilíndricos, que correspondem à quantidade de pasta necessária para cada peça.

Já na roda, o oleiro vai puxando para si as *filas* de pasta para efectuar a modelação das peças, tendo junto de si um *barranhão* (recipiente de barro), para molhar as mãos em água, conservando-as limpas do

² *Atoquina*, na linguagem falada e escrita do povo.

barro pegajoso e aptas para o trabalho. Junto de si tem, ainda, um pequeno fogo, durante o rigor do Inverno, para a pasta se conservar plástica e não estriar com o demasiado frio. Estes cuidados são devidos ao facto de ser empregado um barro grosseiro e impuro, em cuja mistura entra uma percentagem de sedimentos fluviais.

Logo que a peça está modelada, procede-se ao acabamento, *alisando-a* com a *aplanta*² e com a *cana*.

O acto de *alisar* é complementar da modelação tendo por fim aperfeiçoar, obter uma superfície uniforme, destituída de saliências, ou pequenas covas.

Enquanto que o movimento suave de *alisar* com a *aplantada* fornece também humidade, a *cana* apenas alisa retocando e uniformizando a superfície da peça, sendo esta operação feita com destreza técnica, com auxílio de um movimento da roda.

Terminada esta operação, corta-se a peça do soco com um pedaço de linha de carro n.º 14, ou levanta-se somente com as mãos, quando se trata de uma peça grande, e vai para o *curvugo*, ao sol, preparando-se dessa forma para receber o acabamento: as asas e as bicas.

Feito o cabamento das asas e bicas, volta para o *curvugo*, no exterior, para a peça ficar preparada para receber o *banho* de barro vermelho, que é, neste caso, um banho de beleza que dá à peça de cor parda um tom corado agradável.

Préviamente seleccionado, o barro vermelho é dissolvido em água e cuidadosamente passado por uma peneira de seda. A dissolução é feita por cálculo, tendo em vista obter uma tinta fina, ligeiramente compacta.

A tarefa de *tingir* é entregue a uma operária, sendo feita no exterior, quando o tempo o permite, com auxílio da *aplantada*.

Depois de *tingida*, a peça fica a enxugar, no interior da oficina, durante o tempo que assegure a absorção e adesão da *tinta*. Absorvida esta, antes da superfície da peça se encontrar totalmente seca, procede-se ao polimento.

² *Aplanta*, na linguagem falada e escrita do povo. Por característica fonética regional os vocábulos *atoquina* e *aplantada* podem ter sido formados por prótese (*toquina* e *plantada*). São casos paralelos os vocábulos *agarrata* e *aceita*, usados na região. Fr. Viterbo e Mornais (*Glaciário*, Lisboa 1798, e *Dic. de Mornais*, 4.ª ed., Lisboa 1881), não registam os presentes vocábulos. Em Miranda do Corvo, a mesa sobre a qual o oleiro dispõe as peças e conserva o recipiente para molhar as mãos é designada *atoquina*, segundo registou Manuel Monteiro (*A loja de Miranda do Corvo*, n.º «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908, p. 432).

Este polimento que foi, na terra *sigillata* antiga, de uma notável beleza de tonalidade e verniz só comparável ao lacre, conseguida com o adionamento do hórax, é aqui, apenas, uma forma de técnica destinada a uniformizar a camada, fazendo-a aderir à pasta para dar cor ao feio e toco barro da base, evitando que, na sua superfície, durante a cozedura, se formem *bolhas*, que prejudicariam a beleza e a perfeição da peça.

O *lustro* é puxado pelas operárias, não com uma pedra, como se faz em Estremoz, mais sim com as mãos molhadas, em virtude da qualidade absorvente do barro, por meio de fricção repetida, como fazem os artífices de Bisalhães (Mondrões), na primeira fase de acabamento da sua louça negra *gogada* (ilustrada com auxílio de uma pedra).

Seguidamente, a cerâmica nisenense é *riscada* com uma agulha de coser roupa, segundo o gosto da operária, instruída, desde menina, na tarefa decorativa da olaria da sua terra. Acabado o desenho incisivo de agulha e dedal, a peça é *pedrada*, tendo o cuidado de se introduzir na pasta a extremidade angular do quartzo, ficando para o exterior a superfície plana da maior faceta do fragmento, carregando-o com a unha do polegar, para o fixar bem.

Pedrar um vaso é, de todo o labor desta cerâmica, a tarefa mais delicada e paciente e aquela que lhe imprime um verdadeiro cunho artístico. É a tarefa de transformar uma peça tosca, numa pequena maravilha. A sua delicadeza e perfeição técnica verifica-se passando a mão sobre a superfície pedrada do vaso, sem conseguir encontrar maiores saliências, ou falta de uniformidade. Mais uma vez, a mulher de Nisa põe em evidência a sua arte decorativa, revelada já na confeção dos tradicionais *alinhavados* e *coberturas*⁴: cujo estudo tive a honra de apresentar numa sessão de estudos da Sociedade de Geografia de Lisboa, na sua Secção de Etnografia, em Junho deste ano.

A pedra empregada na decoração é, como disse, um quartzo leitoso, que se recolhe na Serra de S. Miguel. Sofre também uma operação preliminar fundamental, que tem por fim, por meio da fundição a que é submetido, tomar um aspecto mais branco e oferecer menos resistência na redução a pequenos fragmentos. É tratado da seguinte forma:

Cozido no forno, com lenha grossa, a alta temperatura, o quartzo é, depois de arrefecido, esmigalhado com auxílio de um *casalho* (seixo

⁴ Coberturas de pano de lã, geralmente preto ou roxo-escuro, totalmente bordados a cores, à mão; empregando motivos tradicionais comuns à olaria. O vocábulo *coberturas* é vivo na Ilha Terceira, sendo aplicado com igual sentido.

de quartze). Os fragmentos são joiçados para *apuramento*, seleccionando-se dois tamanhos empregados na ornamentação.

Esta tarefa de *esmigalhar* o quartzo e *apurar a pedra*, como se deve dizer em boa linguagem técnica regional, é ainda uma tarefa feminina. Pedrada toda a decoração, segundo o desenho elaborado na pasta, executa-se o reticulado de alguns motivos, sem continuidade de traçado, para que o conjunto lembre a existência de vários planos independentes.

Neste ornamento incisivo de origem primitiva, feito improvisadamente, também a mulher põe em evidência o seu talento.

Terminado este trabalho, deixa-se a peça, durante alguns dias, no interior da oficina, em local sombrio, a fim de perder a *verdura*, isto é, a fim de adquirir certa consistência, à temperatura ambiente, que lhe permita suportar a cozadura, sem abrir fendas.

Falei da má qualidade do barro, sob o ponto de vista da sua impureza e fraca plasticidade. É necessário salientar agora que, da operação bem temperada da secagem, depende o sucesso da cozadura, embora nesta operação, apesar dos cuidados, muitas peças fiquem destruídas, em virtude da constituição geológica da pasta.

A cozadura não é, como se depreende, uma tarefa simples. Consta de dois actos, verificando-se a prática de uma técnica evoluída, que engloba um tratamento complementar, que não existiu senão a partir de uma época mais tardia, em relação à descoberta da cerâmica.

As estações neolíticas portuguesas são abundantes de cerâmica queimada e manchada de negro, denunciando o emprego rudimentar de um forno muito simples no qual as peças estavam em contacto directo com o fogo. Na época do Bronze, muita louça negra pela cozadura é ainda abundante. Só na Época do Ferro a cerâmica aparece com o vermelho característico das argilas manchadas pelo óxido de ferro.

Empregam-se, actualmente, em vários pontos do País, fornos primitivos cavados no solo, como já havia assinalado Rocha Peixoto, no princípio deste Século (*Sobre a existência da primitiva roda de oleiro*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908, p. 76).

Nas estações lusitano-romanas aparecem fornos de tipo diferente, adaptados à espécie de cerâmica, sendo vulgares aqueles que eram providos de suportes para colocar a louça, laborando à alta temperatura.

Na linguagem técnica regional de Nisa, os dois actos da cozadura são designados por *desqueito* e *lavar a louça*.

No *desqueito* opera-se da seguinte forma:

Durante uma hora, deita-se lenha grossa na caldeira para que a louça emborcada, em cima, receba o calor necessário para cozer sem

rachar. Nesta operação obtém-se alta temperatura, inferior, contudo, à temperatura necessária para *cozer a pedra*. É produzida por fogo de chama baixa, que projecta e aglomera, no interior do forno, em contacto com as peças, grande quantidade de fumo espesso, que as torna negras.

No acto complementar de *lavar a louça*, que é importantíssimo sob o ponto de vista técnico, deita-se no reservatório do fogo certa quantidade de esteva e de outros arbustos ramosos, que produzem chama alta, de modo que penetre no forno, sem provocar aumento de temperatura, para a louça não estalar. Esta operação deve ser rápida, mantendo a chama viva e alta, de modo que envolva e preserve do fumo todas as peças, *lavando-as* do negro produzido pela cozadura, pois é a chama que, segundo verifiquei e me foi explicado pelo artesão, *come* o negro produzido pelo fumo.

Terminado este trabalho, a louça fica a arrefecer no próprio forno, sendo dali retirada ao cabo de dois, ou três dias.

É preciso salientar que o barro de Nisa não é *propositadamente* mal cozido. Este barro não suporta as altas temperaturas empregadas, por exemplo, na cozadura da louça do Redondo.

Sob o aspecto das formas, esta cerâmica apresenta uma tipologia evoluída das formas arcaicas nacionais, proporcionada pelo emprego do engenho giratório da roda, com excepção de duas formas, o moirigue e a garrafa, que teriam sofrido uma influência cultural exterior, como se infere.

O pote e o asado obtêm-se por simples compressão da pasta, junto da base, o que permite, no movimento da roda, obter a subida e alargamento do bojo, dando à peça uma forma ovóide. Esta peça completa-se por meio de uma compressão interna, feita com a mão esquerda, enquanto à direita ampara esse movimento, no exterior do vaso. Colocado depois as duas mãos na parte superior do bojo, firmando os polegares, une-se a pasta e demarca-se o bocal.

O pote e o asado teriam evoluído do vaso de grandes dimensões, que apareceu na Época do Bronze e é já profuso na Época do Ferro, como pode verificar-se no Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos, comparando-os com os exemplares ali expostos (Armário 59, n.º 13.796 - Almoester; Armário 60, n.º 5.101 - Santarém; e Armário 61, n.º 11.195 - Faro).

O pote e o asado possuem, pois, uma forma evoluída, mas básica e elemental.

A independência manual conquistada com a descoberta da roda de pé, auxiliada pela força centripeta, exercida a certa velocidade da roda, permitiu a evolução das formas, por si. E a prática levaria o artesão à descoberta de novas formas, amparadas pelo florescimento do artesanato e verificadas na cerâmica popular de algumas regiões portuguesas.

De resto, a forma ovóide, nitidamente demarcada, pode confirmar-se nos vasos e asados dos espólios dos povoados pré-romanos de Santa Oláia, cujas gravuras se acham contidas numa valiosa contribuição arqueológica de Ricardo Severo e Fonseca Cardoso (*Estações Pré-Romanas da Idade do Ferro*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908), e pode notar-se como existente já num vaso tardio de Nauhém (Hesse), da época de La Tène III (ANTÓNIO BELTRÁN MARTINEZ, *Arqueología Clásica*, Madrid, p. 86, fig. 39, n.º 38).

A bilha deve ter evoluído de outra forma arcaica, pelo mesmo processo básico de modelação, acima descrito. Os nossos espólios arqueológicos, do Neolítico à Época do Ferro, apresentam, com certa profusão, formas atarracadas, ou mais desenvolvidas e esbeltas, bojudas, providas de asas, gargalo e base bem demarcada, como se observa na bilha nicense.

Esta apresenta, contudo, uma asa estilizada, que pode considerar-se um produto de evolução, baseado num motivo castrejo de ornato.

O cordão em relevo, que constitui a asa da bilha, appareceu, como motivo ornamental, na cerâmica de Castro Sabroso e da Citânia de Briteiros, vendo-se ainda insculpido numa pedra avulsa de granito, proveniente da Cidade de Paderne (Melgaço), a qual se encontra no Museu Etnológico, e cujo cordão circunda o fio conhecido tetrácedo lusitano, que foi uma estilização do Sol.

A pucarinha identifica-se imediatamente com uma forma primitiva tornada tradicional e que apenas sofreu o afeiçoamento técnico da roda.

No espólio da *Orca dos Juncos*, expostos no citado Museu (Arquário 53, n.º 9.490 e n.º 9.500), encontram-se alguns exemplares destas pucarinhas que, não só no tamanho, mas ainda na configuração, lembram a forma actual de Nisa.

Sobre o cantil pronunciou-se Luís Chaves, na sua erudita lição exposta na obra atrás referida (fase. 19, p. 185), afirmando que esta peça teve uma origem asiática.

Apenas acrescento, com a devida vénia, que esta forma está intimamente ligada à vida das populações rurais peninsulares, primitivas e da actualidade.

Encontra-se presente no espólio do Castro da Azougada (Moura), ficando esta informação a dever-se à gentileza do Sr. Professor Heleno, ilustre Director do Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos, que para tal me concedeu a licença indispensável, pois os materiais recolhidos neste Castro estão a ser estudados por este distinto e erudito arqueólogo.

Identificado, pois, no Alentejo, na Época do Ferro, o cantil faz parte integrante, ainda hoje, da equipagem do pastor e do carreiro daquela provincia, proporcionando a este último desdesentear-se nas grandes travessias despovoadas e secas.

Na Época do Ferro é já profusa a forma do prato circular, podendo considerar-se, sem grande violência, alguns exemplares, como pertencendo a um tipo *raso*.

O prato de parede, produzido em Nisa, é, pois, uma forma antiga. Nos materiais do Castro da Azougada, acima referido, encontram-se exemplares desta última configuração, constituindo, algumas formas ali representadas, uma gama tradicional alentejana, também comum no povo de Nisa.

Mas voltemos ao cantil.

Na região alto-alentejana, este objecto é designado por *barril*. Com esta designação conhecem-se duas formas: o *cantil* propriamente dito, e o *barril de carro*.

Esta última é uma forma adaptada do cantil, partindo do pote, ou da bilha, isto é, do movimento básico da modelação com a roda de pé. Difere no fecho superior do bojo, pois é provida de bocal estreito e duas asas. Tem largo uso, entre os carreiros, que o usam metido numa ceira, numa alcofa de esparto, dentro de um cesto de palha, ou ainda suspenso, por uma das asas, dos dentes de uma forquilha, para não se quebrar.

Uma outra forma designada, na região de Portalegre, por *barril*, *barril de mama*, ou *de duas bicas*, é o *moringue*, assim nomeado em Nisa.

Luís Chaves, no seu valioso estudo já referido (ob. cit., fasc. 19, p. 186), cita Ramalho Ortigão, que atribui ao *moringue* uma proveniência peruana, ou mexicana.

Salvaguardando a opinião com certa e inteligente reserva, o ilustre etnógrafo apenas regista a afirmação.

Até que ponto o engenho da roda montada permitiu ao artefice lusitano aperfeiçoar a sua técnica, é fácil de verificar. Contudo, já não é possível esclarecer até que ponto, ele mesmo, nessas circunstâncias, teria chegado a obter outras formas, como produto da sua própria evolução no manejo da roda.

A troca de valores culturais e consequentes influências é matéria comprovada. Sabemos que, no Peru, se verificou a existência de várias culturas asiáticas. Todavia, não quero deixar de sugerir que me parece mais provável atribuir ao moringue uma remota origem europeia, ou porventura púnica.

A forma do gargalo, ou bocal, do cantil e do barril de barro, observa-se já em certos vasos egípcios agrupados por Déchelette como correspondentes à última fase Micénica (*Manuel D'Archéologie Pré-historique, Celtique et Gallo-Romaine*, Paris 1924, vol. II, p. 60 e 388), cronologicamente integrada na Idade do Bronze da Grécia.

Nesta época é extraordinário o número de formas de cerâmica. É na época do Bronze IV do centro europeu, que aparece um curioso objecto nas estações do médio Reno, da Alemanha do Sul e na região das palafitas. É o *biberon* de barro.

No Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos, existe uma colecção destes pequenos vasos encontrados nas estações romanas do Alentejo e do Algarve.

O crudito e inesquecível Mestre, que deu o seu nome àquele Museu, inclinou-se a considerá-los autênticos *biberons*, contrariamente à opinião expressa pelo Professor Behenberger, de Koenigsberg, que os classificou como uma curiosidade da indústria púnica imitando um odre (*O Archeólogo Português*, Lisboa 1914, vol. XIX, p. 4, nota). Actualmente, é matéria esclarecida, que os referidos objectos são autênticos *biberons*.

Um desses objectos, encontrados em Lagos (Algarve), tem nitidamente demarcado o bocal, destinado à introdução do líquido, como o cantil e o moringue de Nisa, associado a um outro bocal em forma de bico, como se vê em peças semelhantes de outras regiões portuguesas, como por exemplo no moringue estilizado de Bisalhães.

A designação antiga de *barril de mama*, dada pelo povo; a própria configuração do mamilo expressa na forma, como se observa também nas espécies esguias de Estremoz, de Cáceres e de outras regiões espanholas, lembrou-me que, esse pequeno objecto, com esses dois bocais associados, introduzido em território peninsular, deveria ter exercido

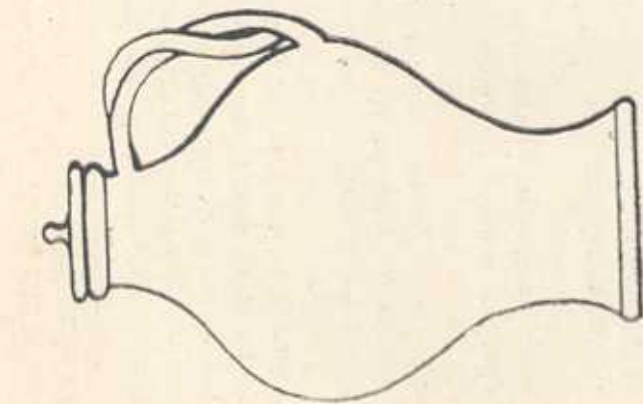


Fig. 10. Bilha antiga de asa estilizada.

Fig. 13. Moringue. (*Barril de mama*, ou *de ázuar ôcar*: Peça evoluída de uma forma básica, por adaptação de bocais e asa, por provável influência cultural externa. Esta forma é também comum em Espanha).

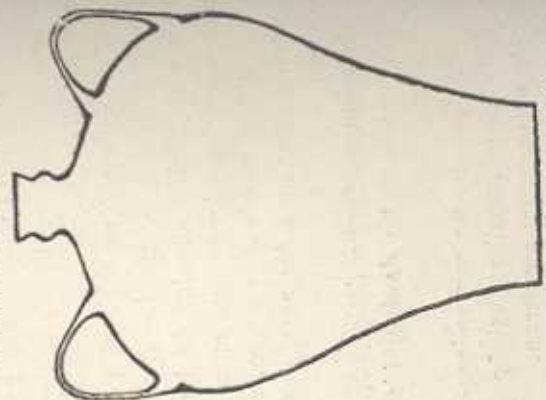


Fig. 12. Barril de barro.

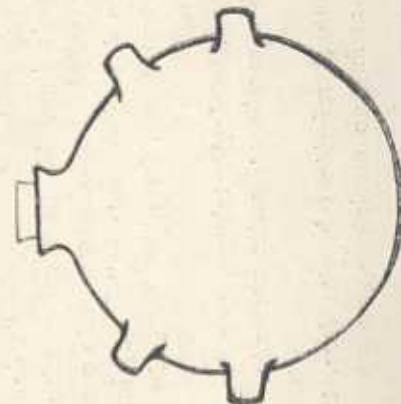


Fig. 11. Cantil. Tipologia castreja alentejana, com as mesmas pequenas asas para meter a corda para suspensão do ombro.

muito perfecitas, restando como unicamente típica a peça em forma de peixe, pois não a conheço em qualquer outra região do País.

O porco figura na cerâmica negra de Bisalhães (Trás-os-Montes), aparecendo também, como o galo, na cerâmica pintada de Barcelos (Galégoz, Santa Maria e S. Martinho), não apenas como formas decorativas de intenção tradicional, mas como recipientes: — o porco ligado ao totemismo lusitano e o galo ligado, porventura, ao culto de Esculápio, pela propagação de certas práticas de medicina caseira, ou, mais

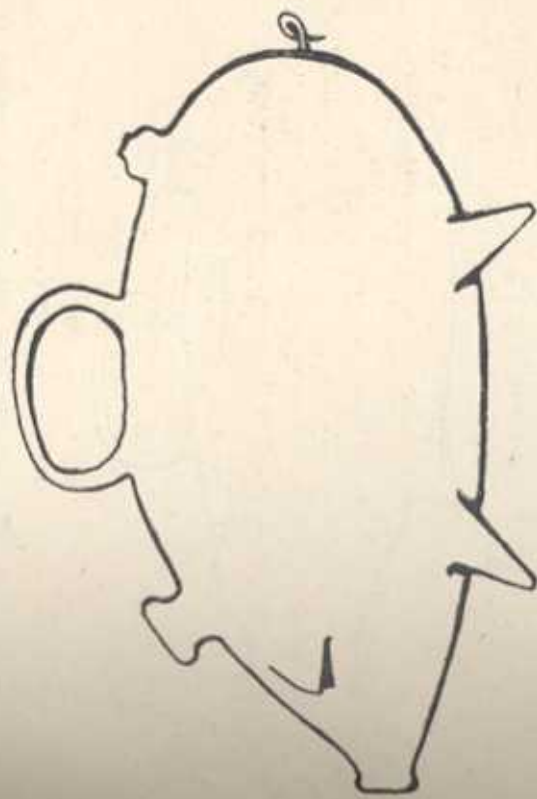


Fig. 14. Moringue estilizado em forma de porco, apresentando as seguintes dimensões máximas: 30 x 22 x 15 cm.

provavelmente, representado como símbolo de Cristo, como se verificou na cerâmica visigótica descoberta por Estácio da Veiga, na Quinta de Marim (Olhão), e conforme foi esculpido nos monumentos sepulcrais da Idade-Média Portuguesa.

O galo aparece ainda no fundo dos pratos de cerâmica pintada alentejana, nos bordados regionais de Castelo Branco e Nisa, na tecelagem artística de Mondrões (Trás-os-Montes), nos motivos *rifados* das barras das cobertas e dos atalhados de linho, ou estopa.

Na Espanha, acha-se estilizado na cerâmica ibérica da região castelhana, como pode observar-se na decoração de um vaso de Arcóbriga (Pazo Bosch Gimpera, *El Problema de la Cerámica Ibérica*, Madrid 1915, p. 36, fig. 19), encontrando-se também adaptado a recipiente

certa influência na cultura indígena, tendo resultado, nas formas afins de hoje, como uma espécie de enxerto aposto numa peça destinada a transportar um líquido.

Esse bico, ou mamilo, seja-me permitido chamar-lhe assim, era usado já, no Egipto, em certos vasos de formas alongadas e esbeltas.

Uma *table d'offrandes*, que existe no Museu Etnológico, na Sala Egípcia, tem insculpido dois vasos do mesmo estilo, um dos quais está provido de bocal e de uma pequena bica semelhante à do *biberon*, não me repugnando aceitar a presença de tal vaso junto de um morto.

Esta peça arqueológica foi referida por Leite de Vasconcellos (*Religiões da Lusitânia*, Lisboa 1913, vol. III, p. 617, fig. 311-a).

Na mesma sala do citado Museu, existe um outro exemplar de *table d'offrandes*, de menores dimensões, que tem dois vasos com as mesmas características dos primeiros, o que nos documenta também sobre a provável adaptação de uma das formas.

Talvez de origem púnica, segundo opinam alguns autores, o *biberon* entrou em Portugal, contudo, como prova a arqueologia, por influência romana.

Destinados aos doentes e às crianças, a utilidade de tal objecto tornaria rápida a sua divulgação. Entrando pelo sul de Portugal, numa época em que a peça era já conhecida por vários povos, a sugestão que apresentei, baseada numa simples nomenclatura popular, que pode equivaler, contudo, a uma intenção antiga ligada ao uso da peça; baseada, ainda, na configuração alongada dos vasos egípcios, num dos quais se observa a provável adaptação de um para confirmar ser menos esporádica a forma alongada do moringue de Nisa e a de Estremoz, não me parece constituir uma violência, pois avistada a forma, o artefacto indígena imprimir-lhe-ia o seu personalismo, tal como o deixou impresso noutros sectores do artesanato, a despeito das influências culturais exercidas, durante séculos, no território português.

O moringue, apreciado, pois, sob o aspecto dos dois bocais associados, pode ser uma supervivência do primitivo *biberon*, adaptado a uma forma evoluída, que tem por fim transportar um líquido, permitindo consumi-lo sem desperdício.

A forma nisenense, como o seu congénere de Estremoz, é, como pode verificar-se, uma adaptação da forma básica da bilha.

Em Nisa, o moringue aparece ainda estilizado em forma de peixe, de porco e de galo. Tais formas adaptadas a recipientes para condução de líquidos, são

na cerâmica moderna de Villafranca de los Barros (Badajoz) e de Baza (Granada).

O peixe, pelo qual os povos neolíticos do território nacional tiveram certa veneração, como se infere, figura como símbolo faunístico e industrial nas moedas de Salacia e Myrtilis, aparecendo ainda esculpido numa *cupa* de Alcáçovas, ligado ao culto dos mortos.

Muito representado, com grande beleza, nos mosaicos da Lusitânia Portuguesa, o peixe aparece na cerâmica moderna de Barcelos e de outras regiões, como motivo ornamental, possivelmente ligado à gastronomia.

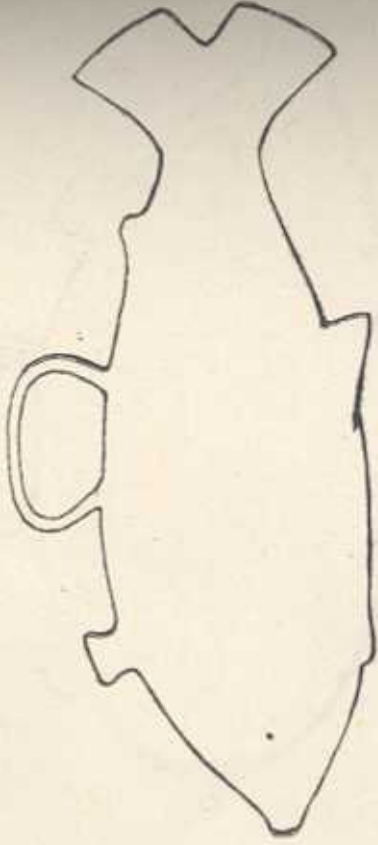


Fig. 15. Mosaic estilizado em forma de peixe, com as seguintes dimensões máximas: 38 x 19 x 10 cm.

Foi utilizado, contudo, na decoração da cerâmica clássica. Aparece num vaso de Creta, de forma esférica e provido de duas asas e bocal estreito, agrupado por Dechelette na Época do Bronze. Aparece também em dois vasos de Berlim, ligado à figura de Andrômeda, no momento em que é salva por Pégaso (DAREMBERG, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris 1906, 381ème, p. 405, fig. 5.585).

Pode admirar-se também nas gravuras, que representam o fresco de Filacopi e num prato de exéquias, do estilo ático, representando Dionísio na barca.

Contudo, se os artistas gregos o representaram, o peixe vê-se, também, como motivo naturalista, antes da época cristã, nas pinturas de Pompeia, na cerâmica clássica italiana e, mais tardiamente, na cerâmica ibérica do nível hispano-romano (ALEJANDRO RAMOS FOLGOS, *La Dama de Elche. Datos para su cronología*, in «Crónica del III Con-

gresso Arqueológico del Sudeste Español», Murcia 1947, p. 153, lám. XXVI).

Contudo, como recipiente modelado em barro, parece-me ser uma forma típica regional.

Tal prática de modelar, ou adaptar a recipientes, certas formas simbólicas ligadas a cultos primitivos, era já usada na cerâmica egípcia da cultura de Kermah (vaso com cabeça de vitelo), referida por António Beltrán Martínez (*Arqueología Clásica*, Madrid, p. 132, fig. 72, n.º 16)

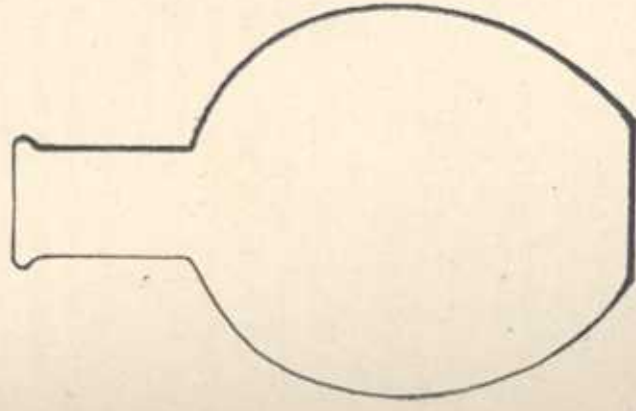


Fig. 16. Forma esquemática da garrafa.

e na cerâmica do Antigo e do Novo Império Hitita, como se demonstra pelo sapato, cuja representação perdurou até aos tempos tardios, tendo certa repercursão cultural, e pela existência de vasos em forma de leão (Ob. cit., pp. 253 e 257, figs. 141 e 142).

Um animal de barro pintado aparece também na cerâmica de Festos, atribuído ao período Minóico III.

Em Espanha, é hoje muito vulgar a representação de um tóteme cel-tibérico, adaptado a recipiente, por força da tradição, na cerâmica popular. É o Touro de Cuenca.

As referidas estilizações do Moringue de Nisa, feitas actualmente por curiosidade, são muito procuradas pelas crianças, na ocasião das

feiras, especialmente na de Santo Isidro. Estas formás não me parecem, contudo, apócrifas, embora se devam, presentemente, á destreza manual do oleiro Manuel Maria Sales, que é o único artesão que as produz. Algumas pessoas antigas informaram-me que deixaram de ser produzidas pela procura de formas utilitárias, então em moda e de maior rendimento económico, não querendo os oleiros perder tempo com peças difíceis de obter, em virtude da qualidade da pasta e da pouca vantagem para o seu negócio.

Uma peça quase desaparecida actualmente, é a *garrafa de mesa*, de bojo esférico e gargalo mais ou menos alongado, usada para água. Esta forma obtém-se pela compressão da pasta, na extremidade superior do bojo, com introdução de um dos dedos na abertura do bojal, num movimento rápido da roda.

A forma era já conhecido no Neolítico do sul da Alemanha, segundo se infere de um desenho apresentado por António Beltrán Martínez, na sua *Arqueologia Clásica* (p. 64, fig. 23, n.º 12).

Aparece, no território nacional, nos espólios do nível lusitano-romano, encontrando-se representada nas baixelas votivas de barro muito fino.

A razão pela qual o artesanato de Nisa abandonou a execução desta forma, deve-se ao facto de, na cozedura, em virtude da má qualidade da pasta, quase todos os exemplares apparecerem fendidos na base do colo, inutilizando todo o trabalho.

Contudo, de todas as formas referidas, o pote é, sem dúvida, a forma mais típica. Além do fim utilitário a que se destina, reveste-se, também, de um cunho vincadamente decorativo. O seu uso é antiquíssimo. Está ligado á vida tradicional do lar, fazendo parte da *cantareira* do povo nicense. Apresenta duas formas muito populares, conhecidas por *pote* ou *asado de pucarinha*, e *pote*, ou *asado de barrete de S. Pedro*, sendo a tampa destes últimos, como se deduz, inspirada no *barrete* (mitra) do santo.

* * *

Sob o aspecto da ornamentação, o oleiro de Nisa soube criar um tipo decorativo muito artístico. E, digo *criar*, porque não vejo qualquer paralelismo, ou semelhança de técnica, entre o *pedrar* das peças e a adição de fragmentos de espato á pasta negra, antes da defloração, como faziam os homens (sic) neolíticos de Liceia, como afirmou o illustre geólogo Carlos Ribeiro, citado, neste passo, por Rocha

f

peixoto (*As Olarias do Prado*, in «Portugália», tomo I, Porto 1899-1903, p. 231).

Ricardo Severo e Fonseca Cardoso fazem referência, no seu já citado estudo sobre os espólios dos povoados de Santa Olaia, a uma arte ceramista de pasta grosseira misturada com espato calcáreo ou com grãos de quartzo, existente no Vale do Mondego, desde o Neolítico.

Tal prática revela-nos, contudo, uma técnica destinada a auxiliar a modelação, nos seus primeiros passos de evolução, paralela ao adionamento de fibras vegetais, cuja existência se provou na análise dos fragmentos de alguns espólios primitivos do nosso território.

O pedrado de Nisa parece-me ser, não um produto de evolução, mas uma supervivência.

O nosso Neolítico apresenta já uma cerâmica desenvolvida com um desenho de intenção artística, a qual se acha representada pela cerâmica das grutas de Palmela.

Uma arte ceramista poderia ter surgido e evoluído, entre outras populações neolíticas, tendo em consideração o aparecimento, numa anta de Nisa, de um crânio dolicocefalo evoluído, que elevou a quatro o número de grupos étnicos do Neolítico Português (J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Religiões da Lusitânia*, Lisboa 1897, vol. I, p. 64).

Com a devida vénia, nesta contestação, pretendo salientar apenas que, o *pedrado* da cerâmica nicense, tendo presente uma arte ceramista já evoluída e a actividade romana desenvolvida na área do concelho e da própria vila, confirmada pela existencia de uma ponte, de uma estrada que passa em Amieira e ainda de um caminho que liga Nisa-Avelha á ponte referida; confirmada pelas ruínas e restos arqueológicos noticiados por Leite de Vasconcellos (*O Archeólogo Português*, Lisboa 1933, vol. XXIX, p. 177); provada ainda pelos mimismas, fragmentos de fibulas, o *phallus* de bronze e a grande variedade de materiais de cerâmica cuja reunião se deve á carinhosa e persistente dedicação do Doutor Tello Gonçalves e do Doutor Faísio Basso, e cujo estudo será uma valiosa contribuição para a arqueologia regional; confirmada pela actividade romana desenvolvida nas áreas vizinhas, como o provam as ruínas de Aramenha e a ponte e os Mosaicos de Marvão; tendo em consideração essa actividade romana, o *pedrado* desta cerâmica, dizia, na sua técnica de fundição do quartzo, como outrora se procedia para facilidade de preparação das tesselas e ainda para realce da respectiva cor; na sua técnica de enterramento na pasta mole com o fim de preencher determinadas superficies, mediante um desenho previamente elaborado; na sua técnica de apuramento e obtenção dos fragmentos de

Sendo, como disse, motivos tradicionais, empregam-se, contudo, com certa liberdade artística, sob o aspecto decorativo.

A decoração com motivos naturalistas da flora, aparecido, segundo Déchelette, na Idade do Bronze, no estilo de *Palais*; muito usada na cerâmica grega e na cerâmica de La Tène I e II, justamente caracterizada pela simetria e pelo emprego de elementos curvilíneos, aparece também na cerâmica ibérica com um desenho elegantíssimo associado à estilização da folhagem (ANTÓNIO BELTRÁN, *Breves notas sobre la*

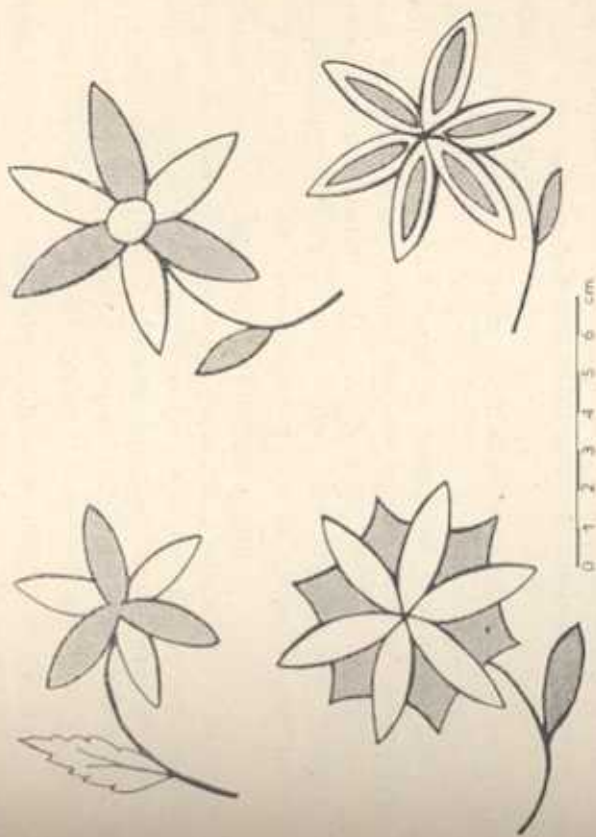


Fig. 17. Representação da *estrela* por sobreposição de planos, associada ao núm. 3, por alternância e por repetição.

Cerâmica Ibérica pintada del Museo de Cartagena, in «Crónica del III Congreso Arqueológico del Sudeste Español», Murcia 1957).

Na cerâmica de Nisa, inspirados na flora local, esses motivos incluem também espécies zoomórficas estilizadas, um símbolo astral e outros de carácter mágico.

Podemos agrupar esses motivos ornamentais da seguinte forma, desprezando uma cronologia cultural, que não era possível respeitar na interpretação: —motivos zoomórficos, vegetais e mágicos.

Na primeira classificação fica incluída a *cobra* e a *aranha*. A cobra aparece estilizada de duas formas, sendo empregada com

quartzo, pode constituir uma aplicação derivada, ou uma supervivência da arte musiva² difundida na Lusitânia, nos Séculos III e IV.

Incrustações tornadas brancas foram usadas na cerâmica negra do Egípto. Pode ver-se tal labor numa escudela de barro polido como produto da cultura de Amrah e num vaso de bojo esférico da cultura de Kermah (ANTÓNIO BELTRÁN MARTINEZ, *Arqueología Clásica*, p. 130, fig. 71, n.º 9, e p. 131, fig. 72, n.º 15).

Na cerâmica Campaniense de alguns espólios portugueses observa-se também a ornamentação lavrada a branco.

Decorada com pequeníssimas peças avulsas de bronze, aparece a cerâmica arcaica de Numância, como pode verificar-se no Museu Numantino de Sória.

Em Portugal, era viva, ainda no princípio deste Século, a aplicação de palhetas de moscovite, depois de uma forma já evoluída do tratamento da mica, nos relevos da decoração geométrica e incisa da cerâmica do Bairro de Santa Cruz da Pedra de Guimarães (Rocina Peixoto, *Uma ornamentação cerâmica actual de carácter arcaico*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908), sendo vulgar, na cerâmica actual de Estremoz e de algumas povoações da província de Badajoz, a incrustação avulsa de pequenas pedras brancas.

Contudo, parece-me que o pedrado de Nisa é, como se verifica pela sua técnica e pela superfície a preencher, em cada motivo, uma supervivência da arte musiva.

Com manifesta preferência pela estilização de círculos, semicírculos e formas rodadas, muito frequentes, na forma geométrica pura, na actual cerâmica de Barcelos, de Mafra, de Alfaiões e até na cerâmica negra de Bisalhães, a decoração da cerâmica de Nisa, apresentando um substrato cultural indígena e a plicação de motivos tradicionais, constitui, contudo, pela delicada estilização, uma decoração típica, única no País.

De um desenho superior, os motivos ornamentais, obtidos de uma construção geométrica arcaica, encontram-se dispostos, na louça pura e antiga, saliente, em simetria bi-lateral, constituindo, cada elemento, um motivo de inspiração, que leva a operária e aplicá-lo, segundo o espaço a decorar e o tamanho da peça, por repetição, alternância, ou por sobreposição de planos.

² A palavra *musiva* não se encontra referida no Dic. da Academia, nem no Dic. de Frei Gil. Adoptei a forma escrita com *n*, derivando-a de *musivum*.

sentido de longa vida. Não é, contudo, um motivo original, aparecendo antes como uma curiosa supervivência.

Primitivamente ligada ao culto mítico, de origem pérsica, propagado no orbe romano no tempo dos Flávios, no Séc. I, difundido depois na Lusitânia, este culto deixou, em Mérida, alguns vestígios importantes de grande valor arqueológico.

A situação geográfica de Nisa, muito chegada à capital lusitana, parece ajudar a hipótese de uma assimilação.

Contudo, também em Portugal, a serpente apareceu figurada e insculpida, concluindo-se ter sido objecto de um culto.

Em Santiago do Cacém, appareceu, numa sepultura, um bracelete de bronze com a configuração de duas serpentes unidas em ósculo. Em Arês (Quinta da Torre), appareceu também, numa sepultura, uma serpente de chumbo, tendo Estácio da Veiga encontrado, em Ferragudo (Portimão), uma de bronze (J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Religiões da Lusitânia*, Lisboa 1913, vol. III, pp. 501 e 519).

Muito vulgar nos castros nortenhos e da Galiza, a serpente appareceu insculpida como tóteme de vários clãs que, por essa afinidade, se consideravam parentes.

A acreditar num desenho que me foi apresentado, reproduzido na página 27 de uma *Monografia* da autoria de José F. de Figueiredo, editada em 1956, no qual se figurava o desaparecido pelourinho de Nisa, este possuía, na pedra de granito, que rematava a coluna, uma serpente insculpida.

Tal facto collocar-nos-ia em presença do tóteme do clã, figurado, ainda hoje, na cerâmica regional, constituindo um elemento ornamental da cultura indígena.

E não era esporádica, esta pedra, como material de aproveitamento, nem como insculptura primitiva. Um negativo da mão direita encontra-se gravado numa pedra, aplicada hoje no pavimento da capela de Santo Isidro (Nisa-a-Velha).

Frei Manuel do Cenáculo attribuiu, à ligação de duas serpentes unidas em ósculo, a representação simbólica da Eternidade, prometida também por Mithras, considerando, aquelle símbolo, um vinculo sem principio nem fim.

Tal símbolo apparece na decoração das cachearas alto-alentejanas e desta cerâmica, numa estilização simples e subordinada à magia do n.º 3, como veremos.

A representação da cobra foi também muito usada na decoração de Alarcos e de outras peças devidas ao engenho pastoril da região de Al-

cobaça, ainda muito viva no principio deste Século (M. VIEIRA DA NAVEIDADE, *Alcobaça Etnographica. I As rocas da minha terra*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908).

Geralmente ligada a figuras mitológicas, a cobra foi muito representada na cerâmica grega com o fim de exercer uma reparação moral, como pode notar-se num famoso vaso de belo estilo da colecção Coghill. Foi associada também ao culto romano da Saúde. O verso de algumas moedas de ouro de Hadrianus representam a deusa alimentando uma serpente, enrolada à volta de um altar.

A estilização da cobra associada à magia do n.º 3, na cerâmica de



Fig. 18. Motivos ornamentais. a) cobra e aranhas; b) aranhas, como interpretação mágica do n.º 3; c) aranha; d) esfécadora com o n.º 3; e) estilização da cobra, em ósculo, associada à representação do n.º 3; f) campânula sinistral; g) bétula de sibiria; h) ventura; i) folha de trevo com representação do n.º 3.

Nisa, é designada, pelos antigos, por *cobras torcidas*, ou *torcidos sem fim*.

A representação da aranha deve ter uma intenção supersticiosa. Corre, ainda hoje, em Portalegre, Nisa, Castelo de Vide e Marvão, que, quando chove, se *cáem araniços na cabeça, aê sinal de dinheiro*.

Aqui se verifica, associada a uma ideia de água contida num recipiente de uso doméstico, um voto de fortuna para o lar.

Nos motivos naturalistas da flora, há a considerar a representação floral e a representação de frutos, ambas associadas ao reticulado primitivo, vulgar na cerâmica neolítica, na cerâmica do Bronze e na cas. treja. São representações rodadas que, embora estilizadas, conservam um substrato cultural, porventura céltico, pois conhece-se a simpatia de que gozavam as anilhas e os pendentes rodados, na época de La Tène, comprovada nos espólios arqueológicos da Gália e da Suíça.

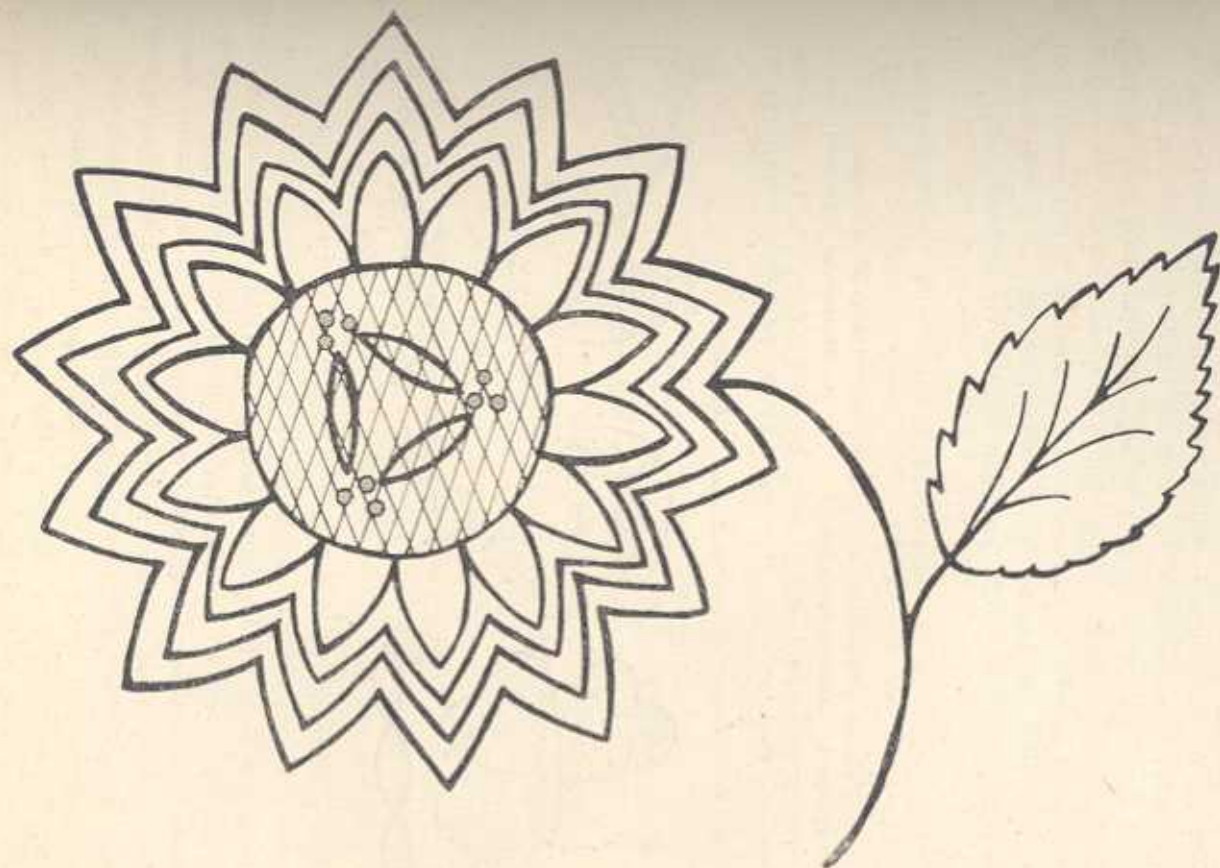


Fig. 19. Estilização floral do girassol, associada ao reticulado primitivo e à imposição simbólica do N.º 3.

Nisa, com os seus dólmenes espalhados na área do concelho e os seus castros romanizados de Nisa-a-Velha e de Montalvão (*O Arqueólogo Português*, Lisboa 1895, vol. I, p. 191; *ibidem*, 1933, vol. XXIX, p. 181 e p. 184), deve conservar velhas tradições que, obliteradas hoje, são contudo descobertas pela etnografia.

Na decoração desta cerâmica faz-se, pois, a representação da rosa (*rosa dos corações*, *rosa dos dedos*, e *rosa traçada*); do mal-me-quer; da campainha; do cravo e do girassol.

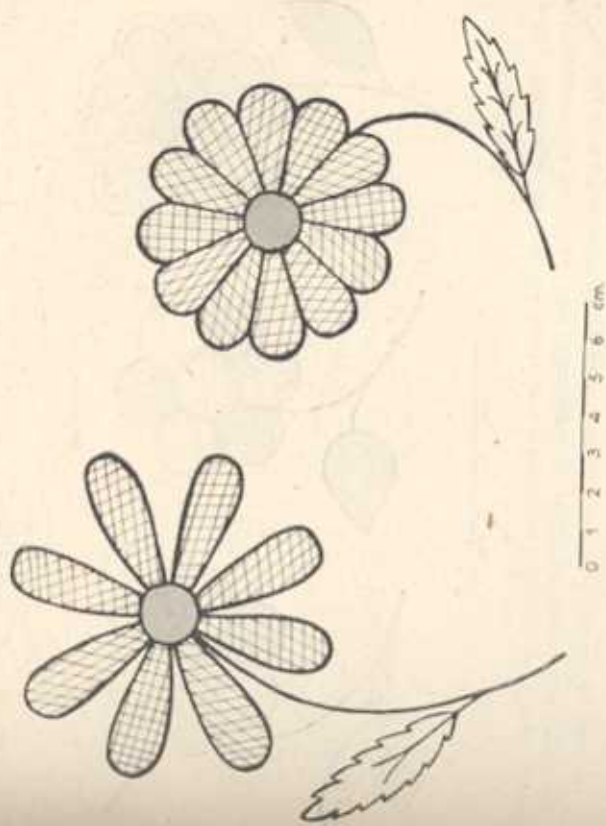


Fig. 20. Estilização floral do mal-me-quer (unido e despegado)

Na representação de frutos, aparece a pinha, o cacho de uvas, a bolota, a azeitona e a espiga de trigo.

A pinha é um motivo original, pois não conheço a sua representação em qualquer outra cerâmica popular portuguesa, nem a arqueologia me fornece elementos de paralelismo.

O cacho aparece na Lusitânia Portuguesa como emblema báquico, sendo exemplo disso, uma lucerna do Séc. I, encontrada no Algarve (Balsa) e uma árula funerária da mesma estação. Aparece também nas lucernas cristãs de Tróia (Setúbal), sendo hoje considerado um símbolo característico, como se sabe.

A folha, ou *farra*, foi um motivo naturalista muito representado em alguns mosaicos do período lusitano-romano.

Tinham os Lusitanos o culto das árvores. Um cipo funerário existente no Museu de Bragança tem insculpidos pequenos ramos, encontrando-se a sua representação associada ao culto dos mortos. Entre esses ramos, vê-se a bolota⁴, muito aplicada também na cerâmica de Estremoz.

A mesma classe simbólica, tornada tradicional e intimamente ligada ao culto das árvores, deve pertencer a representação do ramo de oliveira, como símbolo de paz, entre os Lusitanos, como referiu Appiano, segundo elucidou Leite de Vasconcellos (*Religiões da Lusitânia*, Lis-

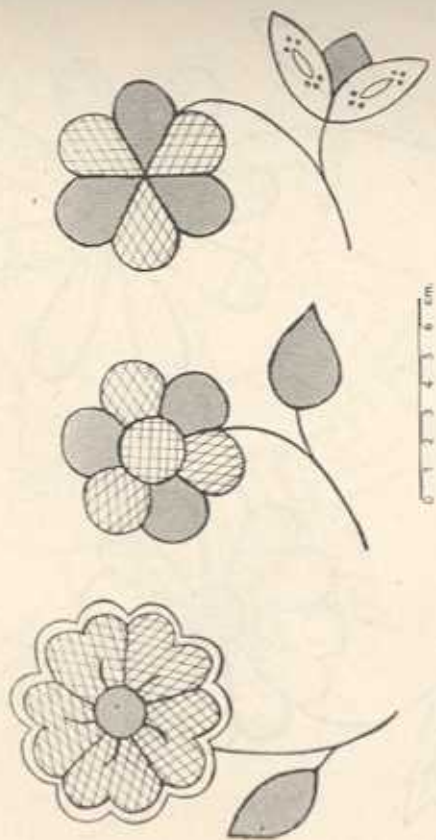


Fig. 21. Estilização da rosa. Da direita para a esquerda: *rosa dos corações*, com repetição do reticulado; *rosa dos dedos*, com alternância do reticulado com o pedrado; e *rosa trípada*, com alternância, aparecendo associada com a estilização da *ventura*.

boa 1913, vol. III, p. 611). E, ao mesmo tipo de símbolos religiosos, pertence a espiga, como pode verificar-se nas moedas lusitanas de Myrtis e de outras povoações importantes da época, sendo, actualmente, como o cacho, um símbolo eucarístico.

Apenas uma representação astral figura nesta cerâmica, aparecendo de quatro formas diferentes. É a estrela de seis raios, estilizada em forma de flor.

Colhida da civilização micénica pelo contacto com os Lígures, que emigraram para o noroeste hispânico, na Época do Bronze, segundo afirma Martins Sarmento (*A arte Micénica no Noroeste de Hispanha*, des- in «Portugália», tomo I, Porto 1899-1903), foi largamente insculpada, des-

de a Época do Ferro, em emblemas castrejos, cipos, aras e estrelas micénicas. Representada na cerâmica dos Castros de Sabroso e de Britelros, e na ourivesaria arcaica, como pode ver-se nos torques e outros objectos de ouro encontrados em Lebução (Trás-os-Montes), a estrela de seis raios, simples, inscrita num círculo, ou cavada no centro, como é também esquematicamente figurada na cerâmica de Nisa, está radicada na tradição popular portuguesa.

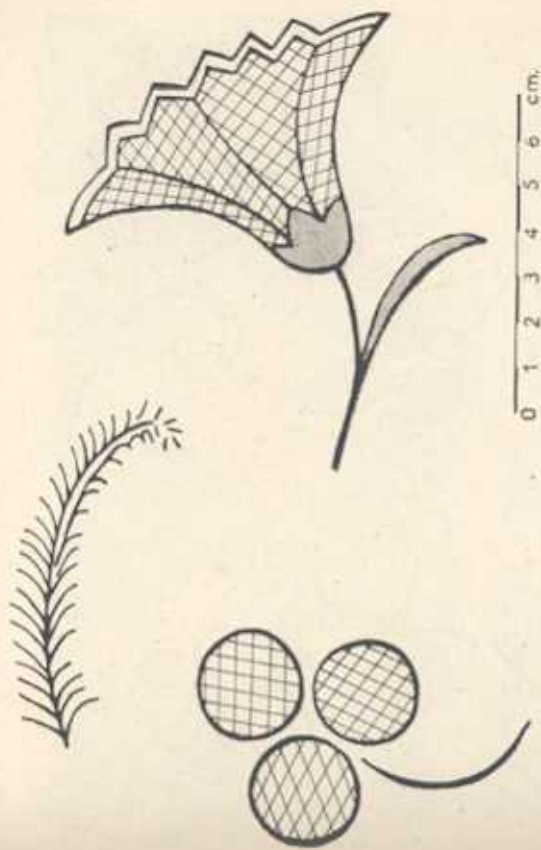


Fig. 22. Estilização do crasto, da espiga, que aparece pedrada, ou representada por simples desenho feito por incisão, e representação dos *dedais*, associados ao N.º 3.

Perdurando durante a romanização, como pode verificar-se em alguns monumentos sepulcrais referidos no *Corpus Inscriptionum Latinarum*, a estrela de seis raios chegou até aos nossos dias, encontrando-se esculpida em estrelas modernas, como pode ver-se no cemitério de Rubiães e do Cadaval, em alguns emblemas metálicos ligados à pastoria alentejana, nesta presente cerâmica e na decoração de cornas e caixas de madeira, devidas ao engenho pastoril alentejano.

Este motivo astral tem, no Alentejo, um largo emprego na arte regional, como pode verificar-se nas cornas, nas formas de bofos, nos trabalhos artísticos de madeira e de cortiça, expostos no Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos (Armários 5 e 18, situados à entrada).

A estrela de seis raios é também vulgar em Espanha, em monumentos congêneres aos acima referidos.

⁴ Bolota, na linguagem popular alentejana.

Como motivos mágicos ligados a superstições, aparece, em primeiro lugar, o n.º 3, representado, nesta cerâmica, por três pedrinhas isoladas, denominadas *areias*, e aparece o trevo, o coração, o dedal e a *ventura*.

A superstição do n.º 3 é porventura de origem céltica, encontrando-se profundamente arraigada na tradição popular. Déchelette identificou-a na série de três elementos usados nos pendentis dos torques encontrados a partir de La Tène I.



Fig. 23. Estilização da pinha, por repetição de motivos curvilíneos, e da folha do pinheiro, por meio de desenho esquemático incisivo, e representação do ramo de videira e de oliveira, associados ao N.º 3.

Representado por séries de três *areias*, na cercadura, ou por três pedrinhas isoladas, colocadas no exterior, ou no interior de alguns motivos, como se observa no girassol e na estilização da *ventura*, o n.º 3 pode ver-se ainda nas três folhas de trevo, nas três azeitonas, na representação dos dedais, no pedrado que demarca a cabeça de uma forma esquemática da cobra, como se observa no desenho da fig. 18. Aparece na estilização do ósculo da outra, na duplicação do número de bagos do cacho de uvas e, ainda, no emprego da alternância do reticulado com o pedrado.

Associado ao gesto mágico da figa e a certas práticas de medicina,

na aplicação do recitativo das fórmulas, o n.º 3 parece representar também o dógma da Trindade. Lá diz o povo:

— *Três é a conta que Deus fez.*

Segundo Leite de Vasconcellos, é dos povos Gauleses o emprego do trevo de quatro folhas como emblema de felicidade, sendo muito popular actualmente em França. Muito aceite no Alto-Alentejo, tal crença encontra-se figurada nesta cerâmica, aparecendo a folha de trevo como emblema propiciatório, associada à superstição do n.º 3 que, por in-



Fig. 24. Formas típicas do asado e do pote.

fluência, fez perder ao motivo o fôlio que lhe imprime a significação emblemática de felicidade.

É muito vulgar, nos trabalhos do campo, as raparigas guardarem, para si, as folhas de trevo bravo, compostas por quatro fôlios, como talismã de felicidade.

O coração é representado isolado, com uma intenção de pura magia simpática, ou em forma flor, unindo todos os corações da família. Aparece também na estilização cordiforme da folhagem de alguns motivos.

Este motivo ornamental tem, no território português do continente, uma tradição milenária, aparecendo reproduzido quase nos alvares da nossa arte dolménica.

Pequenos objectos cordiformes, providos de orifícios para suspensão, foram encontrados na Cova da Estria e na Anta de Montabrão (Belas). Aparece ainda delicadamente trabalhado numa ágata estriada, de cor acastanhada, provida de um orifício para suspensão. Tal pedinte, ou conta, foi classificada como produto da arte na Época do Ferro, encontrando-se exposta no Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos (Armário 9).

Actualmente, o coração é representado na joalheria, nos bordados regionais, na tecelagem artística, na decoração da cerâmica de Barcelos (simples e flamejante), e na decoração de móveis regionais, pintados, ou entalhados.

Em Espanha, o coração aparece também como motivo ornamental na cerâmica ibérica, encontrando-se figurado no já citado vaso de Arcóbriga.

Na Itália é também um motivo muito estimado, na arte popular, tendo sido usado, o pendente com esta forma, como insígnia, ou amuleto.

Os dedos, marcados na pasta por incisão e cujos círculos aparecem pedrados ou simplesmente com o reticulado primitivo, interpretados como *marca* da mulher, podem referir um sinal de pura fascinação feminina.

Terra de hercos, como declarou Frei José Gonçalves, na sua carta datada de Maio de 1758 (Padre Cardoso, *Dic. Geográfico*, vol. XXV, n.º 24, p. 141), provavelmente um coto, como se infere, os símbolos mágicos desta cerâmica não podem, por consequência, surpreender-nos.

Todavia, altamente significativo, denotando originalidade e um poder de engenho superior, é o símbolo de magia amorosa popularmente conhecido por *ventura*, e que é muito usado em todos os sectores do artesanato nicense.

A *ventura* é, pois, um emblema constituído por um bifólio de oliveira.

No Outono, quando os rapazes varejam as oliveiras e as raparigas apanham a azeitona: quando os ranchos abrem os panões de linagem para separar o precioso fruto das folhas caídas, eles e elas, tratam de guardar para si, com todo o entusiasmo, as peças bifoliadas que vão encontrando e que a árvore, por acaso da Natureza, produziu, algures, entre a folhagem.

É vulgar ouvir dizer:

— Já tenho quatro venturas!

— Dê! E eu tenho nove!

E as raparigas vão pedir a um rapaz para *quebrar a ventura*. Quer dizer, agarrando, cada um, por seu fólio, tentam separá-los com o sentido de, cada qual, obter, para si, a maior fracção provida com o pedicelo.

E quem a obtém o que faz?

Daria um beijo aquele que ficou com o pedaço menor, se os preceitos o permitissem.

Todavia, com esta prática, ficam as raparigas a saber quem as ama e verificam os rapazes quem os pretende, pois é nas ranchadas da azeitona, que se arranjam os namoros.

Contudo, ao serão, quando a rapariga comprometida vê chegar o seu rapaz, vai namorá-lo para o *canto do lume* (lareira). E, ali, meicuncobertos da luz e dos olhares da família, vão *quebrando* as suas *venturas*, intencionalmente reservadas par aquele momento mais íntimo e tranquilo.

Representada na cerâmica, a *ventura*, simbolizada por um bifólio de oliveira, é o emblema da união e da paz; é a doce presença do amor e da ternura dentro do lar tão acolhedor de Nisa.

Como conclusão, saliento que as formas tradicionais mantêm uma tipologia arcaica, sendo destinadas, com excepção do prato, que tem um fim exclusivamente decorativo, para comportar água.

Contrariamente à crença de que o barro utilizado é propositadamente mal cozido, para conservar a água sempre fresca, afirmo que, como aliás a prática esclarece, a constituição geológica da pasta é incapaz de suportar uma cozedura a alta temperatura, detiorando-se também em contacto com a água contida no próprio recipiente.

Tal facto verifica-se na fragilidade das peças usadas, que se abrem em pedaços ao menor choque, e na impossibilidade de produzir formas de grandes dimensões.

A *lareira*, como se chama no sul do distrito, nos concelhos de Avis e de Sousel, assim designada por corresponder à *lareira* de uma família retallar, num serão, um alqueire de azeitonas; ou a *lalla*, como se chama em Portalegre e no norte do distrito, são formas que, pelas dimensões e pelo fim a que se destinam, não podem ser modeladas com uma pasta de natureza geológica pobre e que se decompõe rapidamente em contacto com a água, com o sal e com os ácidos.

Sob o aspecto da ornamentação, concluo que, embora empregando um desenho evoluído e uma estilização de elevado cunho artístico, há

nos motivos da decoração um substrato cultural primitivo, porventura céltico, que a tradição guardou preciosamente.

Tal decoração revela uma espiritualidade cheia de beleza expressiva e delicada.

Se o homem de Nisa modelou a matéria destinando-a para um fim utilitário, a mulher foi a artista inspirada, que nela imprimiu toda a vasta cultura espiritual, sentimental e artística, herdada através das gerações:

O pedrado da cerâmica de Nisa conta-nos, pois, algo da sua história regional e do seu povo.

MARGARIDA RIBEIRO

Do Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia da Sociedade de Geografia de Lisboa, Membro de la Société d'Ethnographie Française.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARO RAMOS FOLGOS: *La Dama de Eliche. Datos para su cronología*, in «Crónica del III Congreso Arqueológico del Sudeste Español», Murcia 1947.
- ASTORIO BELTRÁN: *Breves notas sobre la cerámica ibérica pintada del Museo de Cartagena*, in «Crónica del III Congreso Arqueológico del Sudeste Español», Murcia 1947.
- — — *Arqueología clásica*, Madrid.
- DABERNIG: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 38ième, Paris 1906.
- J. LEITE DE VASCONCELLOS: *Religiões da Lusitânia*, Lisboa, vol. I (1867) e vol. III (1863).
- JOSEPH DÉCHÉLLETTE: *Manuel d'Archéologie pré-Historique, Celtique et Gallo-Romaine*, Paris, vol. II (1924) e vol. IV (1927).
- LUIZ CRAVES: *Cerâmica*, in «A Arte Popular em Portugal», dir. de Fernando de Castro Pires de Lima, Lisboa, fasc. 19, 20 e 21.
- MÁRIO CARDOSO: *Citânia e Sabroso*, Guimarães 1939.
- MARTINS SARMENTO: *A arte mycenica no noroeste de Hispanha*, in «Portugália», tomo I, Porto 1896-1903.
- M. VIEIRA DA NATIVIDADE: *Alcobaça ethnographica: I. As rocas da minha terra*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908.
- PADRE CARDOSO: *Dicionário geográfico*, vol. XXV (Torre do Tombo).
- P. BOSCH GIMPERA: *El problema de la cerámica ibérica*, Madrid 1915.
- RICARDO SEVERO e FOSSECA CARDOSO: *Estatuções pre-romanas da Idade do Ferro*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908.
- — — *O Tesouro de Lebução*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908.
- ROCHA PEIXOTO: *As olarias do Prado*, in «Portugália», tomo I, Porto 1896-1903.
- — — *Uma ornamentação cerâmica actual de carácter archaico*, in «Portugália», tomo II, Porto 1905-1908.
- VAREZ: *O archéologo português*, Lisboa, vol. I (1885), vol. XIX (1914) e vol. XXIX (1933).

ERRATAS

Na página 5, linha 22, onde se lê «se esta fór», leia-se: «se esta for».

Na página 20, linha 28, onde se lê «e a plicações», leia-se: «a aplicação».

Na página 23, Fig. 18, linha 3 da legenda, onde se lê «beleta», leia-se: *bolota*.

Na página 28, Fig. 23, linha 1 da legenda, onde se lê «repetição», leia-se: *repetição*.

Na página 29, linha 15, onde se lê «em forma flor», leia-se: *em forma de flor*.

Na página 30, linha 5, onde se lê «produto da artes», leia-se: *produto de arte*.

Na página 31, linha 5, onde se lê «aquele que», leia-se: *aquelle que*.