

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **Small is Beautiful**

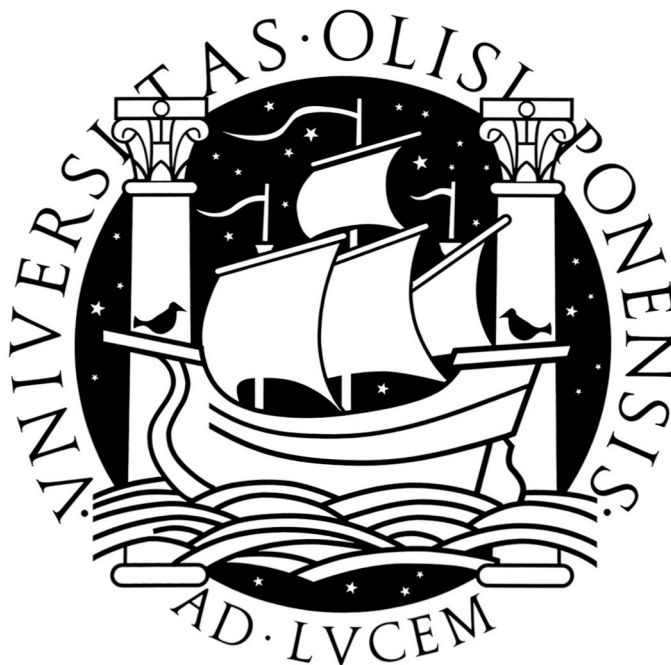
A dimensão artística do modelo reduzido

**Teresa Maria Galhofo Amaro Mateus**

MESTRADO EM ARQUEOLOGIA PÚBLICA, ARTE E MUSEOLOGIA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **Small is Beautiful**

A dimensão artística do modelo reduzido

**Teresa Maria Galhofo Amaro Mateus**

MESTRADO EM ARQUEOLOGIA PÚBLICA, ARTE E MUSEOLOGIA

Dissertação Orientada pelo Prof. Doutor Manuel Calado

2013

*Para os meus pais e para o meu irmão.*

**Resumo:**

Este trabalho teórico e prático, centrado em modelos reduzidos tridimensionais, resulta de uma reflexão sobre o trabalho da autora, desencadeada por uma questão colocada por Claude Lévi-Strauss sobre o valor estético do modelo reduzido na arte. São analisados exemplos de vários tipos de modelo reduzido, tendo em vista a sua pertinência actual enquanto meios comunicacionais na arte e na ciência, especificamente nos campos da escultura, da museologia e da arqueologia pública.

Palavras-chave: Escultura; Museologia; Arqueologia Pública; modelo reduzido.

**Abstract:**

This theoretical and practical work, focusing on low-dimensional models, results from a rethinking of the author's work, triggered by a question put by Claude Levi-Strauss about the aesthetic value of the reduced model in art. We analyze examples of various types of reduced models, in view of its relevance today as communication media in art and science, specifically in the fields of sculpture, museology and public archeology.

Key words: Sculpture; Museology; Public Archaeology; reduced model.



## **Agradecimentos**

Nos últimos anos, em diferentes fases, foram várias as pessoas que me acompanharam e contribuíram para a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, e como não poderia deixar de ser, agradeço ao meu orientador, o professor Manuel Calado.

Se existem pessoas que nos marcam o caminho, de forma decisiva, o professor Manuel Calado foi, sem dúvida, uma das que mais influência teve neste percurso, e a quem muito tenho a agradecer. Não só pela total dedicação a este projecto, enquanto orientador, como ao longo dos anos, enquanto amigo e professor.

Ao professor Luís Jorge Gonçalves com quem, em conjunto com o meu orientador, iniciei esta odisseia liliputiana.

Agradeço-lhe, sobretudo, a oportunidade de colaborar nos diversos projectos que se reflectem neste trabalho; o seu constante apoio e incentivo, de uma forma como só ele, naturalmente, sabe fazer em todos os momentos. Mesmo nos mais complicados e cruciais!

Agradeço a várias instituições, nomeadamente Faculdade Belas Artes de Lisboa, Câmara municipal de Évora, Câmara municipal de Sesimbra, Câmara municipal de Setúbal e Direcção regional de Cultura do Algarve.

Gostaria também de referir e agradecer aos professores do mestrado em Artes Visuais – Multimédia que integrei na Universidade de Évora e onde começou a ser esboçado este projecto.

E a algumas entidades particulares de que se destaca a Casa de Calhariz e a Quinta de Alcube.

Dentro do espírito deste mestrado que, desde o início, apelou à circulação de experiências e ideias, agradeço aos meus colegas e em particular à Conceição, pela proximidade em vários registos.

Aos fantásticos espeleólogos da LPN-CEAE, pela colaboração activa em várias frentes, tal como à equipa da Vertente Natural.

Ao Ricardo Soares e ao Rui Antunes, pelas excelentes fotografias.

À Luísa Marques e à Margarida Oliveira, pela disponibilidade, em momentos importantes.

Aos amigos ‘pexitos’ ocidentais e orientais.

À Catarina.

Ao Loia.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo suporte incondicional, sempre presente a todos os níveis.

Em particular, ao Zé Mateus, pelo entusiasmo e até pela participação activa em algumas das obras.

## Plano da obra

Este trabalho estrutura-se em seis capítulos, num movimento pendular entre geral e o particular, entre a teoria e a prática.

Na introdução, é feito um enquadramento e uma contextualização das temáticas abordadas, nomeadamente arqueologia, arqueologia pública, arte e museologia; procurei igualmente, personalizar estes temas, esboçando a origem e o desenvolvimento da minha relação com eles, numa perspectiva integrada.

No capítulo da metodologia, são descritos os meios teóricos e práticos adoptados e a respectiva justificação.

No capítulo três, procurei sintetizar a história do modelo reduzido, de forma mais ilustrativa do que exaustiva, com exemplos seleccionados no tempo e no espaço, explorando diversos aspectos que me pareceram mais pertinentes, nomeadamente no plano dos temas e do estatuto funcional dos objectos.

No capítulo seguinte, focado exclusivamente na contemporaneidade, expõe-se brevemente o trabalho de alguns artistas que tiveram relevância, no confronto com soluções conceptuais e práticas, na elaboração e desenvolvimento do meu projecto; procurei também, genericamente, avaliar o papel do modelo reduzido na arte contemporânea/escultura.

O capítulo cinco pretende introduzir a minha relação com as esculturas de pequenas dimensões, que antecederam e acompanharam (e que, espero, continuem a acompanhar) este trabalho académico; as obras (maquetes de reconstituição histórico-arqueológica), apresentam-se sob a forma de fichas descritivas, acompanhadas do discurso interpretativo que as sustenta.

No capítulo final são relançadas as principais questões abordadas ao longo dos capítulos precedentes, a título de balanço e discussão; fi-lo intencionalmente de uma forma livre e tentando também equacionar algumas novas questões sobre o papel do modelo reduzido na arte e na museologia.

Como seria de esperar, apresento uma listagem das obras citadas ou consultadas que, atendendo à natureza deste trabalho, não pretende ser exaustiva; optei por separar as que foram consultadas de forma convencional, sobre suporte de papel, e as que foram consultadas apenas *online*, assim como uma listagem de *links* que consultei e considerei pertinentes.

## Índice

1.	Introdução _____	7
2.	Metodologias _____	9
3.	Era uma vez... _____	15
4.	Modelos reduzidos na Arte Contemporânea _____	20
5.	Modelos reduzidos: uma experiência artística em contexto museológico _____	28
6.	Discussão _____	53
7.	Bibliografia _____	56
8.	Webgrafia _____	62
9.	Lista de figuras _____	66

## 1. Introdução

Quando, em 2008, tive a oportunidade de ler *La Pénsee Sauvage* (Lévi-Strauss, 2008), uma das obras que marcaram a antropologia do séc. XX, de imediato estabeleci uma relação entre alguns aspectos desenvolvidos no texto e o trabalho que, nessa altura, tinha entre mãos: a elaboração e reelaboração de um conjunto de maquetes destinado ao Centro Interpretativo *Megalithica Eborá*, uma experiência museológica da responsabilidade dos Professores Luís Jorge Gonçalves e Manuel Calado, na sequência de um Protocolo entre a Faculdade de Belas Artes e a Câmara Municipal de Évora.

De facto, Claude Lévi-Strauss comenta, a dada altura, a questão da dimensão estética do “modelo reduzido”, chegando, no limite, a afirmar que, na verdade, toda a arte é modelo reduzido. As afirmações do grande antropólogo, certamente provocatórias, em alguns aspectos, tornaram-se o ponto de partida para uma viagem ao íntimo da minha experiência artística e, simultaneamente, embora de forma muito subjectiva, através da história da arte e, em particular, da arte contemporânea.

A minha trajetória pessoal, na verdade, tinha-me colocado numa espécie de encruzilhada entre a arte e a ciência, uma vez que, tendo uma formação de base no campo das Artes, e um interesse, em particular, na área da escultura, tive a oportunidade, a partir de 1998, de participar activamente em diversos projectos de arqueologia, desempenhando vários tipos de tarefas, nomeadamente, prospecção e escavação, mas também desenho de materiais e desenho de campo.

A colaboração no Projecto *Megalithica Eborá* correspondia, assumidamente, a uma tentativa de síntese e de aproximação entre duas áreas – a Escultura e a Arqueologia - tradicionalmente afastadas, mas que a Museologia permitiu, de certo modo, conjugar; porém, a criação do Mestrado em Património Público, Arte e Museologia veio articular e acrescentar novos conteúdos a esta tentativa de síntese.

É certo que existem outras experiências, algumas notáveis, de aproximação entre Escultura e Arqueologia, de que destaco, a título de exemplo, o trabalho de Jorge Vieira (Navarro, 2011-2012).

Começando por germinar nas fronteiras instáveis entre a Arte e a Ciência, este trabalho foi construído num movimento oscilatório entre o pessoal e intransmissível e um certo compromisso de comunicação activa de conteúdos; nestes, apesar da objectividade aparente, é preciso ter em conta a natureza fragmentária dos dados histórico-arqueológicos e o papel de criatividade, no que respeita à colmatção das lacunas e à “invenção” de narrativas.

Em jeito de aparte, diria mesmo que na criação do conhecimento científico, até quando se trata das ciências ditas exactas, a criatividade é o principal requisito.

Por outro lado, ao colocar a arte algures a meio caminho entre a ciência e o pensamento selvagem, Claude Lévi-Strauss pretendia, naturalmente, resgatar as culturas que estudava do

estatuto de subalternidade a que uma visão evolucionista, até então dominante, as relegava. Na minha perspectiva, este esforço intelectual contribuiu também, de modo pioneiro, para redimir o próprio pensamento científico, abrindo caminho à discussão pós-moderna sobre o valor da interpretação e da subjetividade na nossa cultura racional e positivista.

Quando comecei este trabalho, a única certeza era a necessidade de encontrar ligação entre dois mundos, construindo ao mesmo tempo um caminho pessoal. Os objectivos centraram-se pois numa reflexão teórica e prática sobre as provocações avançadas por Lévi-Strauss, análise alimentada num contexto particular e sem ambições de generalização.

No que diz respeito ao trabalho artístico propriamente dito, consubstanciado no conjunto de maquetes a seguir apresentadas, importa deixar claro aqui que os pontos de partida, para todas elas, foram os discursos museológicos, com base nos dados histórico-arqueológicos, elaborados pelos responsáveis pelas várias exposições em que as obras foram inseridas; o meu papel na criação desses conteúdos foi limitado.

Coube-me, porém, a tarefa de os transformar em objectos sensíveis, dar-lhes volume e cor, animá-los. Houve aqui, certamente, uma perspectiva pluridisciplinar e de diálogo entre os tais dois mundos que, afinal, talvez sejam apenas um, manifesto no domínio da comunicação.

O título escolhido, aplicável com propriedade à “tese” de Lévi-Strauss, tem, obviamente, outras conotações a que as minhas preocupações não são alheias, embora de forma mais ou menos marginal. De facto, a frase entrou no discurso da cultura ocidental pela mão de E.F. Schumacher, remetendo para uma crítica ao crescimento económico sem limites, numa perspectiva ecológica, com a qual, em certos aspectos, o meu trabalho se identifica.

Esse autor sintetiza a sua proposta afirmando que: *«máquinas cada vez maiores, implicando concentrações cada vez maiores de poder económico, e exercendo violência crescente sobre o ambiente, não representam progresso: eles são uma negação da sabedoria. Sabedoria exige uma nova orientação da ciência e da tecnologia na direcção do orgânico, do suave, do não violento, do elegante e do belo.»* (Schumacher, 1999: 18). E diria, eu, do modelo reduzido.

O termo arte utilizado neste trabalho é necessariamente flexível. Deixando de lado o emaranhado de discussões que o conceito pode suscitar, usei-o num sentido muito amplo que abrange desde a arte pré-histórica até á arte contemporânea, incluindo neste contexto, por exemplo, a arte indígena (Vidal, 2007).

“Será arte tudo o que eu disser que é arte.”

Marcel Duchamp

## 2. Metodologias

Uma parte dos dados e conceitos dispersos ao longo deste texto, foram resultado da consulta de informação disponível *on-line*, por ser mais facilmente acessível, embora tenha consciência de que nem sempre este tipo de fontes tem a credibilidade que desejaríamos. Note-se, por outro lado, que, não estava em causa fazer um levantamento exaustivo, atendendo á amplitude e transversalidade do tema.

A pesquisa foi desenvolvida em paralelo com o trabalho artístico e direccionada preferencialmente para determinados eixos temáticos: paisagem, urbanismo, arquitectura e gentes.

Focada dentro destes limites, a pesquisa efectuada sobre a história dos modelos reduzidos teve como objectivo, para além de um aprofundamento sobre as respectivas origens e manifestações mais emblemáticas, sabendo-se, à partida, que, por trás dos aspectos de carácter formal estão sempre raízes e motivações culturais.

Esta pesquisa incidiu não só sobre objectos tridimensionais, de natureza eminentemente escultórica, como também foi alargada, nalguns casos, à pintura e à gravura e se aventurou um pouco sobre temas cuja integração no universo da arte pode ser contestável.

Em relação aos artistas contemporâneos que, de alguma forma, trabalharam com modelos reduzidos, a escolha pretendeu contemplar diversos aspectos relacionados com o trabalho prático aqui exposto, tanto em termos de materiais, como de técnicas. Foi importante, também, explorar diferentes abordagens sobre o conceito de modelo reduzido, na arte contemporânea.

No que diz respeito ao trabalho artístico propriamente dito, em termos de materialidade, foram seguidos vários critérios: por um lado, optei tanto quanto possível por materiais naturais ou reciclados e, em vários casos, os elementos naturais são oriundos dos próprios sítios representados nas maquetes. Progressivamente, ao longo do trabalho, fui dando prioridade à leveza e transportabilidade das peças.

Os métodos e técnicas também foram progredindo, orientados, algumas vezes, para alguma economia de meios (*small is beautiful, less is more*), mas tentando sempre não descurar o detalhe que procurei imprimir nas obras produzidas.

No primeiro conjunto de maquetes (expostas no Centro Interpretativo *Megalithica Ebora*), não se tratando de um trabalho/projecto originalmente concebido por mim, o meu papel foi no sentido de proceder a alguns melhoramentos; foram, no entanto, aplicadas e desenvolvidas experiências anteriormente utilizadas na construção de modelos reduzidos e este trabalho acabou por ser o tiro de partida para os que se seguiram.

Numa lógica que, intuitivamente, já renunciava as maquetes de reconstituição histórica, no sentido de recriar realidades alternativas, a ideia inicial dos primeiros modelos reduzidos que efectuei, era serem ampliados na escala 1/1, uns como esculturas, outros como instalações (**Figura 1**).



**Figura 1.** *Azinheira* – Arame; 0,20 cm x 0,20 cm (aprox.).

Na verdade, estes modelos foram-se tornando objectos autónomos, num primeiro momento, devido a restrições financeiras e técnicas, na sua aplicabilidade e, posteriormente, porque “descobri” que essa era mesmo a escala que me interessava (**Figura 2**).

Já nestes modelos, o recurso aos materiais disponíveis e de proximidade com outros trabalhos realizados, foi um conceito básico, em paralelo com uma sistemática experimentação de recursos e técnicas alternativas e complementares.



**Figura 2.** *Sem título* - Barro, cabelo; 0,20 cm x 2,5 cm. (aprox.).

No que concerne às maquetes de reconstituição histórica, as opções tomadas, em termos de escala, tiveram em conta diversos aspectos, nomeadamente o tema a representar, o espaço museológico e o nível de detalhe pretendido; os vários trabalhos oscilaram entre 1/10 e 1/250000.

A topografia das paisagens foi construída com placas de *roofmate* ou esferovite. Primeiramente composta por placas integrais, mais tarde optando, numa lógica de aproveitamento de recursos, por construção de estruturas ocas. Por outro lado, o acabamento da superfície topográfica foi, nas primeiras experiências, efectuado com pasta de madeira (**Figura 3**). Seguindo o princípio de economia e leveza, a pasta de madeira foi substituída, nos últimos trabalhos, por pasta de papel.





**Figura 3.** Processo de cobertura da topografia, com pasta de madeira.

A utilização de elementos pétreos naturais, na representação dos afloramentos geológicos ou de elementos arquitectónicos (Figura 30, 35, e 36) reforçou, por um lado, o ambiente natural da paisagem e a verosimilhança das construções mas, por outro, teve um acréscimo de peso no resultado final. Porém, pelo facto de se tratar de maquetes destinadas a integrar exposições permanentes, não se revelou, neste caso, pertinente a opção por soluções alternativas.

Os elementos do coberto vegetal consistiram, maioritariamente, em serradura tingida embora, nalguns casos, tenha sido assumida na sua cor natural (Figura 24, 39 e 62). Nos últimos trabalhos, foi utilizada serradura com diversas granulometrias, consoante a escala representada. No caso da maquete da Serra do Risco, as serraduras foram substituídas por líquenes, por estes apresentarem uma textura mais próxima da do coberto vegetal, tendo em conta a escala escolhida.



**Figura 4.** Árvore incluída na “Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico”.



Na representação de árvores e arbustos (Figura 4, 42 e 57), nos casos em que a escala o permitiu, a opção recaiu sempre sobre elementos naturais. Nas árvores de menor escala (Figura 58), os troncos foram fabricados recorrendo a uma estrutura de arame revestida de especiarias, atendendo a factores de resistência e facilidade de execução, recorrendo, nestes casos, a experiências anteriores (Figura 1).

Na construção dos modelos de cabanas, do Neolítico (Figura 30) e Idade do Bronze (Figura 5 e 55), seguiram-se, o mais próximo possível, as técnicas de construção e os materiais supostamente utilizados na época, adaptando-os, como não poderia deixar de ser, à escala estabelecida.



**Figura 5.** Detalhe da “Cabana da Idade do Bronze”, durante o processo construtivo.

A maquete da Anta Grande do Zambujeiro foi elaborada recorrendo a diversos materiais e soluções (Figura 6). Os esteios que compõem o monumento foram modelados em barro, trabalho realizado *in situ*, à vista dos originais. Em cerca de metade, os que se representaram cobertos pela mamoa, o aspecto da superfície, em termos de cor e textura, foi resolvido com um revestimento em pasta de moldar. Quanto aos restantes, os que foram representados fora do corte, foram efectuadas cópias em resina, através de moldes, com o objectivo de permitir entrever a estrutura interna do monumento, uma vez que se instalou, no interior da câmara, uma fogueira.

Para a volumetria da cobertura foi utilizada esferovite (Figura 6), sobre a qual se aplicaram, de forma estruturada, na respectiva escala, blocos e lajes de granito (Figura 34 e 35). O terreno tem também, como base, placas de esferovite e um revestimento de terra.



**Figura 6.** Vista parcial da “Anta Grande do Zambujeiro”, em construção.

No caso das arquitecturas medievais, optei por construção em gesso (Figura 7, 38 e 52), por ser um material barato, versátil, passível de suportar diversos tipos de acabamentos e muito adequado a representar arquitecturas rebocadas e caiadas. Onde a escala permitiu, como na maquete da Alcáçova do Castelo de Sesimbra, foram aplicados elementos de madeira: portas, janelas, escadas e varandins (Figura 8 e 9).



Figura 7. “Alcáçova do Castelo de Sesimbra”, durante a fase de construção.



Figura 8 e 9. Detalhes do interior da “Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”.

No caso particular desta maquete, optei por representa, com cimento-cola branco, os cunhais (Figura 44) e os pavimentos (Figura 8 e 43), feitos com blocos calcários, como resultado de uma série de experiências que tinham como objectivo obter a máxima verosimilhança

Na intervenção efectuada nas maquetes pré-históricas do Centro Interpretativo *Megalithica Ebora*, as figuras foram executadas em pasta de moldar. Foi feito um esforço de diferenciação estilística, entre as gentes mesolíticas (Figura 28) e as gentes neolíticas (Figura 10), personalizando e detalhando, de forma hipotética, penteados e vestuário.





**Figura 10.** Figuras Neolíticas. Frente e costas.

Seguindo esta lógica de diferenciação por época, na maquete da Alcáçova de Sesimbra, as figuras medievais (**Figura 11**), foram executadas com base em modelos pré-fabricados, em material plástico, como forma a dar mais realismo aos personagens. Aproveitando sobretudo as feições do rosto e as mãos, as figuras foram “despidas” e adaptadas, sendo, em muitos casos, alteradas as suas posições, penteados e, obrigatoriamente, o vestuário. Os detalhes acrescentados foram executados em pasta de moldar.



**Figura 11.** Figuras medievais. Frente e costas.

Os animais e os objectos (**Figura 31**) foram maioritariamente concebidos em pasta de moldar, quer por economia de tempo, nuns casos, quer pela verosimilhança, em termos de forma e de cor, que este material permite.

O projecto “*Ilhas do Tempo*”, apresentado sobre a forma de protótipo de uma cena que compõe as “*Ilhas do Bronze*” (**Figura 31**), tem como base as experiências anteriores – o próprio protótipo é uma maquete de uma maquete (**Figura 57**).

De resto, acentua alguns conceitos esboçados anteriormente, tais como a leveza e a transportabilidade, tendo em vista uma maior mobilidade.

*“Beware of artists. They mix with all classes of society and therefore most dangerous”*

**Queen Victoria**

### **3. Era uma vez...**

Desde as primeiras manifestações artísticas, de tipo figurativo, o homem serve-se da redução de escala; com efeito, a escala reduzida parece ter acompanhado, desde as origens, o próprio conceito de representação do real; os animais pintados ou gravados pelos homens do Paleolítico, aparecem sempre em tamanho mais ou menos reduzido e, muitas vezes, os mesmos painéis apresentam (sobrepostas ou não) figuras reduzidas, em escalas muito diversas.

Se as pinturas rupestres já seriam, segundo alguns autores, só por si, uma forma de domínio sobre a realidade, na sua criação (física) e apreensão/usufruto (visual), as esculturas de dimensões reduzidas, acentuariam ainda mais o domínio físico do objecto, passível de ser tocado e manipulado, transportado e armazenado.

No paleolítico, a arte, centrada no mundo animal, na grande maioria dos casos, compreendia também representações antropomórficas bi e tridimensionais. Exemplo disso, e muito importantes no contexto do meu trabalho, são as famosas “vénus”: de facto, estas primeiríssimas experiências de estatuária são, todas elas, modelos reduzidos. É certo que, no contexto da arte paleolítica, a figura humana é muito marginal, implicando uma certa submissão do Homem face ao mundo natural, característica comum, aliás, a todas as sociedades de caçadores-recolectores.

Nas figuras antropomórficas paleolíticas, um dos exemplos problemáticos no que se refere à sua intencionalidade/autenticidade, é a Vénus de Tan-Tan (Bednarik, 2003) – um pequeno seixo de quartzito (6cm), encontrado em sedimentos fluviais, com uma sugestiva forma antropomórfica. Este objecto revela, aparentemente, alguns discutíveis vestígios de afeição, sendo, por outro lado, consensual a presença de restos de ocre na sua superfície.

Se se validar este facto, trata-se, até à data, da mais antiga figuração tridimensional, natural ou artificial (com uma datação média de 300 000 anos).

Note-se que a Vénus de Willendorf (Soffer et al, 2000), outro ícone deste tipo de antropomorfos, revela também vestígios de ocre (vermelho) na sua superfície e que o uso do ocre, em contextos rituais, é transversal a muitas culturas, quer no tempo, quer no espaço, sendo, para muitos autores, um dos critérios para identificar os primeiros comportamentos simbólicos da humanidade.

De resto, a arte rupestre, quer em termos etnográficos, quer em termos arqueológicos, é intrinsecamente inseparável daquilo que, genericamente, podemos designar como contextos rituais, mágico-religiosos ou, numa perspectiva mais aberta, simplesmente simbólicos.

As figuras encontradas em Dolní Věstonice (Soffer et al, 2000) são, certamente, um excelente exemplo desse facto. As escavações descobriram, junto a uma lareira, cerca de 2200 peças, inteiras e fragmentadas, de terracota, associadas a fragmentos de flautas; o contexto foi interpretado como a cabana de um artista-xamã.

De entre essa enorme quantidade e variabilidade de objectos, muitos antropomórficos, destaca-se a Vénus de Dolní Věstonice.

É contemporânea da referida vénus de Willendorf (feita em calcário) e com características formais muito similares.

No Neolítico, a figura humana tornou-se o elemento central das temáticas representadas, manifestando uma nova postura do Homem face à Natureza. Os homens domesticaram as paisagens, alterando-lhes profundamente a fisionomia, cultivando plantas e criando animais, aprofundando também porventura, nessa época, alguns mecanismos de desigualdade social.

A Revolução ocorrida, durante o Neolítico, no modo de vida destas sociedades, reflectiu-se, curiosamente, ao nível da escala: os menires, presentes em toda a fachada atlântica europeia e noutras partes do mundo, são as primeiras figurações humanas, mais ou menos esquemáticas, em que a escala não foi reduzida e em que, pelo contrário, em muitos casos foi ampliada.

No Egipto Antigo, podemos encontrar uma grande variedade de representações em pequena escala. Os Ushebitis, figuras antropomórficas, variadas nos estilos e materiais utilizados (madeira, pedra ou cerâmica), e de diferentes morfologias, tinham como função acompanhar os mortos na sua viagem para o Além.

Nas ilhas Cíclades, no calcolítico, as figuras, esculpidas em mármore, possuíam um grau bastante acentuado de estilização, sendo representadas nuas, com os braços cruzados sobre o abdómen.

Encontradas em contexto funerário, muitas delas revelam sinais de terem tido alguma função em vida do usuário, tendo evidências de reparações.

Mas também na península ibérica são inúmeros os artefactos de tipo antropomórfico (Hurtado, 2009), com datações análogas às das Cíclades ou do Egipto Antigo, maioritariamente associados a contextos funerários.

Com diversas morfologias e matérias-primas, apresentam todas, no entanto, certos caracteres que lhes conferem um acentuado ar de família.

O grupo porventura mais famoso (e mais numeroso) é o das chamadas placas de xisto, de origem centro-alentejana, mas de dispersão muito mais ampla; as representações são antropomórficas (ou biomórficas) mas em graus muito diversos e respondendo a soluções gráficas muito diversas (Lillios, 2008).

Como sugeri, a dimensão simbólica da arte pré-histórica encontra suporte em inúmeros exemplos etnográficos.

A título de exemplo, um estudo realizado sobre os índios Cuna e Chocó (Colômbia), com o intuito de entender o uso atribuído, por parte destes, às estatuetas antropomórficas que produzem, observou-se que estas eram esculpidas em grandes quantidades, com diversos tamanhos e tipologias, por xamãs; destinavam-se a serem utilizadas, sob a forma de espíritos, em rituais de cura. Descartadas depois do ritual, ou nalguns casos, oferecidas como espírito protector a uma criança, durante o ritual. Um objecto sagrado que a criança, posteriormente, acaba por utilizar como um brinquedo.

Algumas destas figuras eram concebidas com o interior oco, destinadas a conter pedrinhas e funcionar como chocalhos. Objectos semelhantes são também encontrados na cultura Marajoara (Schaan, 2001: 38).

Com carácter ritual, não podemos deixar de pensar nos que, ainda hoje em dia, são usados, no contexto de diversas religiões, como são, por exemplo, os ex-votos, ou os bonecos utilizados em rituais de vudu.

Ou ainda, em aparente contexto profano, as Matrioshkas, um brinquedo tradicional russo, composto geralmente por 6 ou 7 figuras femininas esquemáticas que se encaixam umas nas outras, em sequência de tamanho; pensa-se, em todo o caso, que as Matrioshkas poderão ter evoluído a partir de esculturas parecidas, de origem japonesa, os quais representavam os sete deuses da Fortuna (Shichi-fuku-jin).

É claro que nem todos os objectos de pequena escala se podem relacionar com contextos rituais.

No mundo ocidental, convém anotar, por exemplo, os soldadinhos de chumbo. Eram instrumentos de planeamento de estratégias militares e, posteriormente, tornaram-se simples brinquedos, capazes de simular e estimular o universo criativo das crianças... Em todo o caso, coleccionados também por adultos.

Definir onde acaba o brinquedo e começa o funcional ou o sagrado, na pré-história, é um tema complexo; a etnografia e a etnoarqueologia podem abrir algumas portas nesse domínio, embora sempre com as devidas reservas.

Mesmo assim, poderá concluir-se *a priori* que essa fronteira será sempre oscilante e de contornos imprecisos, visto que o mesmo objecto, enquanto modelo reduzido, pode assumir as duas funções, ao mesmo tempo ou em sequência.

Não há dúvida, porém, que, em muitas e diversas culturas, existem modelos reduzidos com a única e exclusiva função de brinquedo.

Alguns índios brasileiros, por exemplo, construíam modelos reduzidos de habitações, arcos e flechas, com intuito didáctico, para as suas crianças (Novaes, 1983).

No período helenístico e romano são várias as referências a objectos claramente lúdicos, desde bonecas a animais, objectos e casas.

Para além das figuras zoomórficas ou antropomórficas, alguns objectos de pequena escala, mesmo utilitários, podem ganhar sentidos e valores diferenciados.

Nos menires de São Sebastião (Évora), foi encontrado um conjunto de cerâmicas da Idade do Bronze, depositado junto à base de um dos menires (Calado, 2004). Estes pequenos contentores, com as mesmas tipologias formais que os modelos utilitários de maiores dimensões, pressupõem um uso eminentemente simbólico, atendendo ao contexto onde foram encontrados; destinavam-se, provavelmente, a conter produtos de carácter ritual.

O mesmo se passa, até certo ponto, com outros minicontedores, réplicas de objectos maiores, como é o caso das anforetas, anforiscos, unguentários, etc., frequentes no registo arqueológico, a partir dos inícios da Idade do Ferro.

Nestes casos, as suas dimensões estão associadas a produtos raros, preciosos...ou até mortais, se pensarmos nos frasquinhos de veneno.

No que diz respeito às arquitecturas em modelo reduzido, parece ter sido na região do Próximo Oriente, por volta do 6º milénio a.C., que apareceram os primeiros modelos tridimensionais de edifícios, no contexto de antigas sociedades agrícolas e, conseqüentemente, sedentárias.

Estas “maquetes” não tinham certamente funções comparáveis às das maquetes de arquitecto ou sequer às casas de bonecas. Encontradas enterradas junto ao poste central das habitações ou em templos, supõe-se que teriam uma função mais ritual que utilitária (Rozestraten, 2003).

Dois mil anos mais tarde, no complexo rupestre de Valcamónica, existem gravuras de tipo geométrico, que foram interpretadas como representações de campos agrícolas o que, a confirmar-se, implicaria uma redução de escala sem precedentes (Fossati, 2010).

Não faltam, é certo, exemplos de casas concebidas como brinquedos infantis. Um exemplar famoso, foi uma casa em miniatura, datada do séc. XVI (1558). Tendo sido construída com o intuito de presentear uma criança, acabou por ser incluída numa colecção de arte, dado o grau de riqueza e detalhe com que tinha sido elaborada. O objecto acabou por ser destruído num incêndio, no palácio do Duque da Baviera, Albrecht V.

Hoje em dia, a mais famosa casa de bonecas que existe, pertenceu, também ela, a uma família real.

Projectada por um arquitecto, Sir Edwin Lutyens, foi construída entre 1921 e 1924, com a participação de mais de 1.500 dos melhores artistas, artesãos e fabricantes da época. Construída na escala 1:12, tem mais de 3 metros de altura. Todos os pormenores foram pensados ao detalhe. Os objectos que contém são réplicas de modelos originais, inclusivamente com água fria e quente canalizada e luz eléctrica.

Porém, como é óbvio, a redução de escala não foi aplicada apenas aos objectos tridimensionais.

Na pintura pré-histórica, a redução da escala está praticamente sempre presente.

Um dos exemplos mais curiosos de representações antropomórficas, de dimensões muito reduzidas, entre 1,5 e 8 centímetros, são as pinturas encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí (Brasil). Pelo seu estilo, estima-se que foram feitas entre 6.000 e 3.000 anos atrás. O local é hoje conhecido por sítio das Pedrinhas Pintadas.

As pinturas em miniatura são, por outro lado, uma das marcas de água da arte medieval. O termo *iluminura* está associado às decorações e ilustrações de livros manuscritos, elaborados por monges, na Idade Média europeia. Na Pérsia, a pintura em miniatura – *muraqqa* – está presente na ilustração de livros ou em folhas soltas de papel, destinadas a serem contidas em álbuns. O mesmo se passa com a pintura *Mughal*, na Índia, e a pintura otomana, na Turquia, ambas de tradição islâmica.

Na verdade, o conceito de modelo reduzido não só foi utilizado nas ilustrações dos livros, como afectou o próprio livro, nas suas dimensões.



Tal como podemos atribuir o início das primeiras iluminuras, ao Egipto, também a primeira espécie de livro em miniatura vem da Babilónia: uma minúscula placa de argila, onde se registaram trocas comerciais, em escrita cuneiforme, datada de 2000 a.C..

A história destes livros miniaturais confunde-se, nalguns aspectos, com a das iluminuras. Uns e outras, na maior parte dos casos, relacionam-se com textos sagrados (Bíblia, Alcorão...).

Alguns foram utilizados como meio de propaganda e com fins políticos (por serem impressos a baixo custo e obviamente mais fáceis de fazer circular), outros, miniaturas do Alcorão, serviam como amuletos aos soldados muçulmanos na I Guerra Mundial.

O famoso exemplar da Iliada, que cabia na casca de uma noz, expressa bem o extremo a que, em certos casos, a miniaturização chegou.

Certo é que o fascínio pelos livros minúsculos permaneceu, a ponto de um dos primeiros astronautas se ter feito acompanhar por um, numa das viagens à Lua. Acompanhando assim o Homem, nesse pequeno enorme passo.

Mais por razões técnicas, outro aspecto curioso destas miniaturas, é que algumas tiveram que ser cozidas com fios de cabelo, por causa das suas dimensões. Poeticamente, e lembrando Luís Borges, podemos supor que milhares de minúsculos livros sagrados estão, ainda hoje, escondidos, soterrados no deserto (Borges, 1994).

A partir do início do séc. XVI, no Ocidente, as pinturas em miniatura começam a aparecer, fora dos manuscritos, enquanto retratos, cenas de corte, paisagens e outros géneros, atribuindo-se a Jean Clouet o primeiro retrato em miniatura, neste contexto.

Outros pintores, como Goya e Fragonard, também dedicaram partes dos seus trabalhos a este tipo de pintura em escala reduzida.

Como vimos, Claude Levi-Strauss utilizaria uma das pinturas de Jean Clouet - *Elisabeth da Áustria* - para demonstrar a minúcia do fazer parecer, referindo-se ao modelo reduzido enquanto objecto causador de emoção estética (Levi-Strauss, 2008).

Os camafeus, objectos que tiveram a sua origem no Egipto (cerca de 300 a.C.), continham figuras femininas, figuras de deuses e cenas mitológicas. Estas imagens eram esculpidas em alto-relevo sobre pedras finas (ágata, ónix etc.) e, por vezes, realçadas, aproveitando camadas de diversas cores; eram utilizadas como jóias e adornos para roupas.

Como grandes admiradores destas peças, Napoleão Bonaparte e a Rainha Vitória, não dispensavam o seu uso. Bonaparte chegou a criar uma escola, em Paris, para garantir a continuidade da criação dos camafeus; Vitória fez moda utilizando-os em blusas, vestidos e fitas ao pescoço.



“ numa certa perspectiva, as paisagens são também fenómenos culturais, criações humanas. Mais do que o mundo físico, as paisagens são modos de olhar.”

**Manuel Calado**

#### **4. Arte Contemporânea**

De uma forma geral, praticamente todos os artistas criaram ou lidaram de perto com modelos reduzidos, quer como resultado final do seu trabalho, quer como fase de estudo para peças a ampliar. Alguns são criados única e exclusivamente para servir de modelo fotográfico, sem qualquer relevância como objecto.

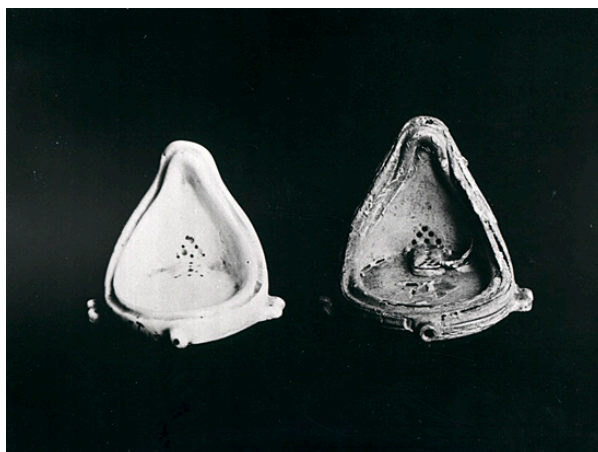
Sobrevivendo a todas as correntes e tendências, o modelo reduzido continua a ter espaço e merecer a atenção, tanto por parte dos artistas como das instituições e críticos que os promovem. Exemplo disso, é a recente exposição no MAD (*Museum of Arts and Design*), dedicada a este tema.

Intitulada *Otherworldly: Optical Delusions and Small Realities*, reflecte a resposta, consciente ou inconsciente, ao sufoco tecnológico digital predominante, actualmente, no mundo da arte e na sociedade em geral, manifestando-se uma necessidade de aproximação aos materiais, ao processo do fazer. O elo de ligação entre as peças expostas foi precisamente a escala reduzida.

Em qualquer percurso artístico se cruzam inevitavelmente influências e coincidências com outros artistas. No meu trabalho sobre o modelo reduzido reflecte-se naturalmente um leque variado de nomes e de obras. Trata-se, como frisei, de uma lista muito pessoal, difícil de definir, da qual selecionei alguns nomes e obras que, para mim, foram mais marcantes.

Num primeiro nível, todos estes artistas produziram obras focadas na representação do espaço em escalas muito reduzidas que vão da paisagem às pessoas passando pela arquitectura e urbanismo.

#### 4.1. Marcel Duchamp.

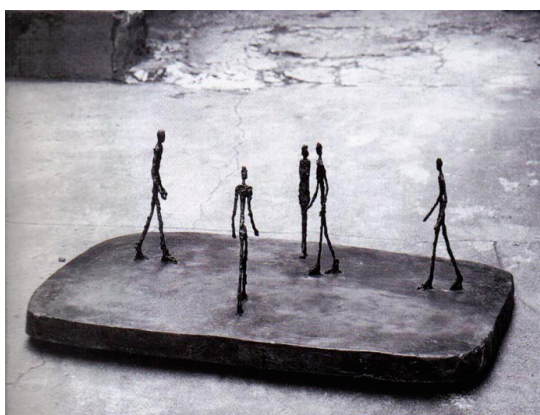


**Figura 12.** Marcel Duchamp (*Papier maché reproduction and first porcelain cast of the miniature Fountain for the Boîte-en-valise, 1938*).

Na sua obra “Boîte-en-valise”, um pequeno museu portátil sobre a forma de caixa-mala, estão contidas 69 reproduções das suas obras, fotografias e réplicas em miniatura dos seus trabalhos mais emblemáticos, incluindo ainda originais. Duchamp desafia, mais uma vez, o conceito de obras de arte e a sua autenticidade, bem como o próprio conceito das instituições que as julgam, classificam e a forma como as apresentam.

Curiosamente, neste trabalho, ‘Fountain’ (Duve, 1996), uma das obras mais emblemáticas de Duchamp, por se ter tornado o ícone do *ready-made*, foi manualmente elaborada pelo próprio (Figura 12) (Filipovic, 2008).

#### 4.2. Alberto Giacometti.



**Figura 13.** Alberto Giacometti. “*La piazza*”, 1947–48 (cast 1948–49). (Bronze, 21 x 62.5 x 42.8 cm).

O perfeccionismo de Giacometti ao tentar reproduzir, de memória, esculturas exactamente como as tinha visionado, levou-o a tamanhos minúsculos. Como referiu: “*However large he started, it made no difference. All my statues ended up a centimeter high. One more touch and hop! – the statue vanishes...*”. Como resultado das suas reduzidas dimensões, estas pequenas figuras revelam-se poderosas na capacidade de atraírem e focarem a nossa atenção (Lubbock, 2008).

### 4.3. Charles Simonds.



**Figura 14.** Charles Simonds. “*Dwelling*”, 1982. (Barro e gesso).

Simonds começou a fazer mini instalações, em edifícios abandonados ou em ruína, numa alusão aos índios Pueblo, construindo, assim, pequenos mundos, deixados ao abandono, tal como a memória dos povos que representam.

São cidades imaginárias (**Figura 14**), baseadas no tipo de construção utilizada pelos Pueblo; a ausência das pessoas transmite-nos a realidade da sobrevivência dos vestígios arqueológicos e antropológicos, face à natureza. Registados através de fotografia, subvertendo assim a ideia de escala e garantindo a sua memória futura, alguns destes trabalhos sobreviveram ao passar do tempo, contra todas as probabilidades, dada as suas características: barro cru, em locais sujeitos a serem demolidos ou ruírem. Posteriormente passaram a ser exibidos em diversas galerias, mantendo as mesmas características.

### 4.4. Wolfgang Laib.



**Figura 15.** Wolfgang Laib. “*Five Mountains Not to Climb On*”.

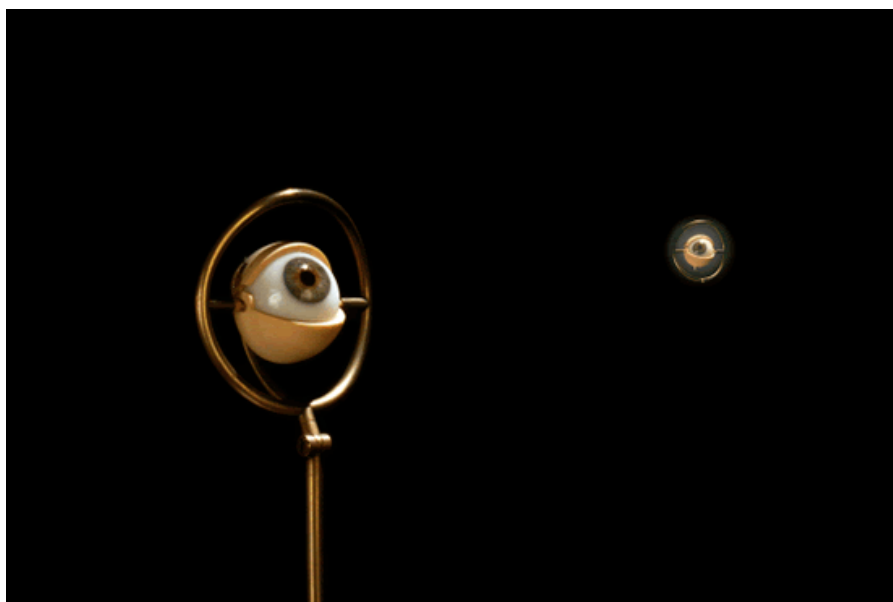
Wolfgang Laib utiliza no seu trabalho alguns elementos da natureza: leite, cera de abelha, arroz, pólen, musgo e pedra. O estudo de algumas religiões orientais e pré-modernas: budismo, jainismo e cristianismo medieval levou-o a uma estética minimalista, surpreendendo na sua beleza e simplicidade.

O ritual desempenha um papel central em toda a obra e a escolha da matéria-prima, no seu trabalho, tem em si diferentes simbologias.

No caso do pólen, Laib dedica-se a recolher várias espécies, nomeadamente dente-de-leão, avelã, pinho, botão-de-ouro; a quantidade fornecida por cada uma das espécies dita o tamanho de cada instalação.

Armazenado em frascos de vidro ou utilizado nas suas instalações de diferentes formas, moldado em cones (Figura 15), ou peneirado através de musselina directamente sobre uma pedra ou pavimento de betão, o pólen volta a ser recolhido, limpo e armazenado, podendo conservar-se durante muitos anos, revelando uma lógica não materialista na essência do seu trabalho. A sua permanência nos frascos é considerada por Laib um trabalho em si mesmo, não fazendo distinção das outras formas de utilização (Ottmann, 1986).

#### 4.5. Elizabeth King.



**Figura 16.** Elizabeth King. “*Quizzing Glass*” (detalhe).

Em “*The sizes of things in the mind’s eye*”, exposição retrospectiva do seu trabalho, é possível apreender o universo no qual Elizabeth King se insere, uma oscilação entre escala e percepção, real e virtual. Influenciada pelas figuras articuladas do teatro de *Bunraku* e as *mascaras de Noh* e revelando interesse por mecanismos automáticos antigos, manequins, fantoches e lendas, onde figuras artificiais ganham vida, King constrói, de forma meticulosa, esculturas figurativas articuladas, utilizando madeira, porcelana, metal e vidro. As esculturas são representadas numa escala menor que o real, geralmente metade do tamanho. Podendo assumir diferentes poses ou representar pequenos gestos, num elevado grau de teatralidade. A fotografia, inicialmente utilizada só como registo do seu trabalho, passou a ser um elemento central: a subtileza da luz captada através da lente e a sua impressão numa escala maior, acentuam ou transfiguram as características, conferindo-lhe um poder que ultrapassa o faz de conta (Volk, 2009).

#### 4.6. Jorge Mayet



**Figura 17.** Jorge Mayet. “*Rooted*”.

Jorge Mayet, constrói pequenas instalações suspensas, compostas por réplicas de árvores imaginárias, plantas, e pedaços de paisagens naturais. Combinando fios eléctricos, papel, acrílico e tecido, confere-lhes qualidades realistas, apesar do universo onírico em que se movem.

#### 4.7. Paolo Ventura.



**Figura 18.** Paolo Ventura. “*L’Automaton*” 6, 2010.

Sendo a fotografia o resultado final do seu trabalho, Paolo começa por fazer desenhos em aguarela dos seus cenários, os quais servem para a construção dos conjuntos de modelos reduzidos, onde se encenam os ambientes que recria, através da polaroid. O seu trabalho é baseado em situações reais, relativas ao ambiente da II Guerra Mundial; fazem parte dele, memórias de histórias da sua infância.



#### 4.8. Joe Fig.



Figura 19. Joe Fig. “Self Portrait”, 2007.

No trabalho de Joe Fig, “*Inside the Painter’s Studio*”, são recriados meticulosamente os estúdios de 24 artistas contemporâneos, captando um momento do seu processo de trabalho, a tal ponto, que, não fosse a inclusão de Matisse e Van Gogh, seríamos levados a acreditar estar perante fotografias do real. Incluindo a gravação das entrevistas realizadas aos respectivos artistas retratados, assim como fotografias e documentação das suas obras, é-nos possível apreender diferentes facetas do processo criativo de cada um dos vários criadores evocados.

#### 4.9. Karine Giboulo.



Figura 20. Karine Giboulo. “*Bubbles of Life – Hamburger eaters*”, (back view), 2006.



**Figura 21.** Karine Giboulo. “*Village Démocratie*”.

O seu trabalho aborda questões sobre a condição humana no mundo contemporâneo: desigualdades sociais, consumismo, globalização e meio ambiente. De forma caricaturada, pretende chamar a atenção para estes temas, utilizando diferentes formatos; as suas esculturas são povoadas de pequenos personagens, construídos em barro. Exemplo disso é “*Village Démocratie*” (Figura 21), onde a artista representa a vida quotidiana de uma vila pobre no Haiti, contrastando com a ostentação de arranha-céus que a circundam, evocando deste modo a desigualdade das condições de vida; ou “*Bubbles of Life*” (Figura 20), bolhas de plexiglass suspensas, contendo cenas inspiradas em acontecimentos actuais, de natureza social.

#### 4.10. Matthew Albanese.



**Figura 22.** Matthew Albanese. “*Paprika Mars*”. (paprica, canela, tomilho, noz-moscada, pimenta em pó e carvão).

Em “*Strange Worlds*”, Albanese constrói modelos reduzidos, detalhados, de paisagens, utilizando diversos materiais do quotidiano. Tendo como finalidade imagens hiper-realistas, recorre a técnicas fotográficas e efeitos de iluminação que lhe permitem alterar o aspecto dos materiais e a noção de escala. Na origem do seu trabalho, esteve um olhar mais atento à textura e cor de um frasco de paprica, ocasionalmente entornado no seu estúdio, que lhe sugeriu uma paisagem marciana (Figura 22). Desde então, vários são os materiais utilizados nas suas paisagens, tais como pimentão, canela, noz-moscada, pimenta em pó, carvão, papel, arame, cinzas, vidro, salsa, musgo, claras de ovos, algodão, sal, etc.

#### 4.11. Levi van Veluw



**Figura 23.** Levi van Veluw. “*Landscape 3*”

Numa alusão à pintura de paisagem romântica e ao auto-retrato, Levi van Veluw incorpora, em si, a própria paisagem. Nesta série de quatro trabalhos, “*Landscapes*”, estes dois géneros de pintura tradicional são recriados tridimensionalmente; a fotografia e o vídeo assumem papel de destaque, como formas de registo. São paisagens humanizadas em sentido muito literal...

Em síntese, como relacionar estas escolhas com o meu próprio trabalho, no contexto de uma reflexão sobre o valor estético (e comunicacional) do modelo reduzido?

Duchamp e Giacometti por serem historicamente incontornáveis, seduziram-me pelo uso do modelo reduzido, como forma de provocação, nos contextos artísticos do seu tempo.

Wolfgang Laib e Matthew Albanese, sobretudo pelo uso dos materiais naturais e ocasionais, numa lógica de “small is beautiful”. A reciclagem é outro conceito que entrou entretanto, de forma assumida e por vezes militante, na Arte contemporânea.

Em Elizabeth King, interessou-me particularmente o tema da relação entre a escala e percepção, focando aspectos fundamentais à museologia.

Paolo Ventura e Charles Simonds, recriam realidades, em pequena escala, introduzindo o factor tempo: o primeiro, recorrendo a memórias pessoais, o segundo aos esqueletos de memórias que são os restos arqueológicos.

Todos os outros tratam, tal como eu, paisagens, urbanismos, arquitecturas e pessoas; os homens no espaço e no tempo. Em quase todos, marcou-me a minúcia das miniaturizações, com destaque para o hiper-realismo de Joe Fig; noutros, como John Mayet, a criação de paisagens impossíveis, mundos paralelos...muito adequadas para representar cenas históricas/arqueológicas, que são sempre pedaços de realidade, navegando fora dos contextos espaciais e temporais. São ilhas do tempo.



“O problema é que acho que hoje não existe mais arte”

Claude Lévi-Strauss

## 5. Uma experiência artística em contexto museológico

### 5.1. Convento dos Remédios

Embora a região de Évora seja reconhecida nacional e internacionalmente por albergar importantes valores arqueológicos e paisagísticos, a cidade carecia de um local que reunisse informação sobre estes temas, para fins turísticos e educacionais; neste sentido, foi criado o Centro Interpretativo *Megalithica Eborae* (Gonçalves, 2012).

O conjunto de maquetes que a seguir discrimino, excepto a da anta do Zambujeiro, foi realizado inicialmente, por alunos, para a cadeira de Arqueologia e Património da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, mas tendo em vista, desde logo, a sua inserção naquele espaço museológico.

O projecto foi elaborado e executado através de uma parceria entre a Câmara Municipal de Évora e a Faculdade de Belas Artes de Lisboa, sendo que, por opção assumida, os modelos tridimensionais e a ilustração (Gonçalves e Castro, 2008). de reconstituições têm um papel central no discurso expositivo.

O carácter permanente da exposição requereu que as maquetes produzidas inicialmente tivessem sido objecto de um melhoramento geral, ao nível dos conteúdos e soluções plásticas.

De entre os critérios que presidiram à elaboração e reelaboração das maquetes, destacam-se os seguintes:

- A importância da caracterização das paisagens e dos elementos que a compõem, como a geologia, a fauna e a flora, em cada época representada;
- Uma narrativa cronológica, enquadrando a temática da exposição (megalitismo alentejano), centrada em três fases (Antes do Megalitismo; Génese do Megalitismo; Apogeu do Megalitismo);
- Uma linguagem visual eficaz, distinguindo, de forma clara e comparativa, os principais momentos da relação entre a ocupação humana e as paisagens;
- Uma linguagem visual apelativa para os diversos tipos de públicos-alvo.

### 5.1.1. Território do Alentejo Central



Figura 24. “Território do Alentejo Central”.

**Ano:** 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/250 000

**Dimensões:** 1,25 cm x 0,57cm x 0,10cm

**Materiais:** Barro, serradura, parafina, resina, cola e corantes

A representação oro-hidrográfica do território do Alentejo Central (**Figura 24**), entre o Guadiana e o Atlântico foi inserida entre a reconstituição do quotidiano do Mesolítico e o início do Neolítico.

Pretendeu-se, deste modo, evidenciar a relação entre o Alentejo Central e os estuários do Tejo e do Sado, no contexto do processo de neolitização (Calado, 2004; Alvim 2007).

Os estuários do Tejo e do Sado (Brito, 2011), “personagens” fundamentais neste processo, foram representados tendo em conta os dados paleo-ambientais referentes ao período Atlântico (há cerca de 8000 anos), antes de os mesmos se terem contraído graças a fenómenos de assoreamento.

Aquela relação, para além da proximidade geográfica, beneficiou de boas condições de transitabilidade natural, no contexto de uma natural complementaridade entre o litoral e o interior.

Note-se, por outro lado, o acentuado contraste entre as paisagens ribeirinhas do Mesolítico (**Figura 25**), muito viradas para o mundo aquático, e sem afloramentos rochosos, e as paisagens de Évora, marcadas pela ausência de cursos de água e pelos notáveis afloramentos graníticos (**Figura 30**).

Tratando-se, inicialmente, de uma maquete realizada em barro, monocromática, a opção por uma cobertura de texturas cromáticas, representando, de forma esquemática, a altimetria, o coberto vegetal, a rede hidrográfica e os caminhos naturais, permitiu uma leitura visual mais próxima da realidade física e histórica da paisagem (**Figura 24**).

### 5.1.2. Paisagem e quotidiano no Mesolítico



Figura 25 e 26. Vistas parciais, “Paisagem e quotidiano no Mesolítico”.

**Ano:** 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/50

**Dimensões:** 1,40cm x 0,70cm x 0,12cm

**Materiais:** Esferovite, vegetação artificial, vegetação natural, pasta de moldar, resina, areia, conchas, madeira, conchas

Dando início à série cronológica de ilustrações bi e tridimensionais, do Mesolítico ao Neolítico final, esta maquete pretende retratar cenas da vida e da morte, no quotidiano de um acampamento Mesolítico, numa paisagem de estuário (Figuras 25 e 26).

Procura-se realçar aqui uma sociedade semi-sedentária, com abundância de recursos, onde era possível encontrar grupos populacionais bastante alargados. Pretende-se também fazer notar a continuidade entre as práticas rituais destas comunidades e as que se lhes seguiram, no Neolítico (Calado, 2004).

Os rituais funerários, neste caso em concheiros (Figura 27), são exemplo disso: as escavações nos concheiros do Tejo e do Sado, revelam-nos, por exemplo, a utilização ritual de óxido de ferro, prática análoga à das sociedades subsequentes.

A própria forma dos concheiros se reconhece nas mamoas dos dolmens (Figura 33); além disso, é curiosa a semelhança, na configuração, em forma de ferradura, de uma estrutura de buracos de poste, identificados nos concheiros, e os recintos megalíticos do Alentejo (Figura 32).



**Figura 27.** Concheiro e cena de enterramento, *“Paisagem e quotidiano no Mesolítico”*.

Tratando-se das mesmas gentes que, em ruptura, divergência ou simplesmente afastamento do modo de vida tradicional (por contactos com outros modos de vida, a pastorícia e agricultura), se deslocaram para o interior, não serão de estranhar estas analogias.

As diferenças, em contrapartida, são facilmente reconhecíveis, expressas na paisagem ribeirinha e no modo de vida quotidiano representado: a pesca e a caça, como forma de subsistência; as tendas que habitavam, demonstrando, ainda, a sua impermanência num mesmo local; o talhe de pedra e a curtição de peles como principais actividades (**Figura 26**).

Começando num ritual funerário e terminando com uma personagem feminina grávida (**Figura 26**), é sugerida a ideia de continuidade. Neste caso, também significando a ruptura, gente nova, vida nova...



### 5.1.3. As origens do Megalitismo



Figura 28 e 29. Vistas parciais, “*As origens do Megalitismo*”.

**Ano:** 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/50

**Dimensões:** 0,70cm x 0,80cm x 0,20cm

**Materiais:** Esferovite, vegetação artificial, vegetação natural, granito, pasta de moldar.

As mudanças no modo de vida implicaram profundas rupturas nestas sociedades.

A implantação numa paisagem distinta e o início da domesticação (Figura 31) fazem parte de um fenómeno mais global que inclui o universo das crenças e do quotidiano (Calado 2004).

A natureza, até então virtualmente intocada pelo homem, foi manipulada e transformada: o Homem passou a ter outras formas mais efectivas de domínio sobre ela.

A construção dos primeiros menires (Figura 28 e 29) é a manifestação dessa mudança de crenças, onde o homem marca o seu domínio sobre a paisagem e a sua soberania perante o que o rodeia, revolucionando de forma profunda o seu papel na natureza.

Surgiram novos rituais e símbolos.

Os menires e recintos megalíticos atestam de forma clara estas alterações, marcando a paisagem, em locais estratégicos, ostentando referências ao novo modo de vida; gravuras em baixo relevo representando báculos, luas, sóis, etc., expressam o domínio do homem sobre o céu e a terra (Silva e Calado, 2003; Silva, 2004).

#### 5.1.4. Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico



**Figura 30.** Vista parcial, “*Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico*”.

**Ano:** 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/50

**Dimensões:** 1,18cm x 0,80cm x 0,20cm.

**Materiais:** Esferovite, vegetação artificial, vegetação natural, pasta de moldar, granito, madeira

A domesticação de animais (**Figura 31**) e plantas permitiram a fixação permanente num lugar, com capacidade de gerar recursos e sustentar grandes grupos; como consequência, novas necessidades e actividades, objectos e funções, *passaram a preencher o* quotidiano das comunidades humanas convertidas ao novo estilo de vida...



**Figura 31.** Detalhe. Cena de ordenha. “*Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico*”.

A implantação dos povoados, junto aos grandes afloramentos graníticos (Figura 30), não foi certamente uma escolha aleatória; estes seriam locais de referência, no início do megalitismo, de onde se extraíam os blocos utilizados nas construções megalíticas (Calado, 2001c).

Porém, as alterações ao nível das habitações, alimentação, vestuário e utensílios foram, provavelmente, as mais notórias (Figura 30).

A reconstrução das cabanas do povoado neolítico foi feita a partir dos poucos vestígios habitacionais que podemos encontrar em escavação (basicamente, estruturas negativas), e recorrendo a alguns paralelos etnográficos e etnoarqueológicos.

Mais fácil, foi a recriação de objectos e utensílios. Muitos deles, devido aos materiais e tecnologia utilizados na sua produção, perduraram até aos dias de hoje.

São disso exemplo os recipientes e pesos de tear em cerâmica, adornos, machados, lâminas, mós e moventes em pedra, e alguns objectos em osso, apesar de, neste território, a maioria dos solos não permitir a sua conservação (Calado, 2002b).

#### 5.1.5. Cromeleque dos Almendres

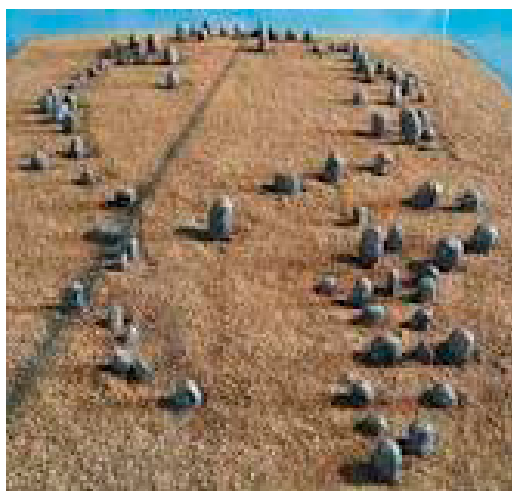


Figura 32. “Cromeleque dos Almendres”.

**Ano:** 1998 - 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/1000

**Dimensões:** 0,48cm x 0,67 x 0,12cm

**Materiais:** Cortiça, barro, pasta de papel, areia, (terra)

A região de Évora é conhecida pela grande quantidade de recintos megalíticos, sendo o cromeleque dos Almendres (Figura 32) o mais famoso. As peculiaridades do conjunto, fazem desta região, um marco do megalitismo europeu.

O cromeleque dos Almendres conserva o maior número de menires, comparativamente com outros recintos da península ibérica. A relação de proximidade e familiaridade com outros dois grandes cromeleques (Vale Maria do Meio e Portela de Mogos), e a sua implantação na paisagem, junto ao festo que separa as três grandes bacias hidrográficas da região (Tejo, Sado e Guadiana), são factores que denotam a importância estratégica do Alentejo Central, no início do megalitismo.

Tal como Vale Maria do Meio (Calado, 1997) e Portela de Mogos, este recinto localiza-se junto ao topo de uma encosta virada a nascente e originalmente apresentaria uma disposição em forma de ferradura; é recorrente igualmente a implantação do maior menir no lado NW, assim como os temas das gravuras presentes em alguns menires.

A escolha dos locais para erigir os monumentos estava condicionada à inexistência de afloramentos rochosos, afirmando claramente a distinção entre o Homem e a Natureza.

De realçar, aqui, mais uma vez, a mesma disposição, em forma de ferradura, virada a nascente, dos buracos de poste associados aos concheiros (**Figura 27**).

No caso dos recintos megalíticos, aparentemente sem contextos funerários, embora, muito provavelmente, com a função de evocar os antepassados. E, para além desta e, eventualmente, de outras funções, seriam lugares de reuniões, rituais, festejos, cultos... (**Figura 29**)

No contexto da exposição *Megalithica Eborae*, a maquete foi também intervencionada; optou-se por uma aproximação ao real, análoga àquela que foi seguida na referida maquete do território. Neste caso, aproveitando a textura do barro, material utilizado na versão original, foi suficiente a coloração dos menires para lhes conferir uma aparência de granito.

(nota) - Esta maquete foi construída por alunos da Escola Profissional Bento de Jesus Caraça (delegação de Évora), no contexto das disciplinas de Tecnologias e Comportamento de Materiais, módulo de Maquetagem, ministrada por Pedro Alvim.



### 5.1.6. Anta Grande do Zambujeiro



Figura 33. “Anta Grande do Zambujeiro”

**Ano:** 2008

**Local:** Convento dos Remédios, Évora

**Escala:** 1/50

**Dimensões:** 1,00cm x 0,70cm x 0,20cm

**Materiais:** Madeira, granito, barro, terra, resina, pasta de moldar, cimento-cola, serradura



Figura 34 e 35. Vistas parciais, “Anta Grande do Zambujeiro”.

A Anta Grande do Zambujeiro (Figura 33) é um dos monumentos megalíticos mais importantes da região, pelas suas características excepcionais, sendo o dólmen mais alto do mundo.

A proliferação deste tipo de monumentos funerários, na região, é bastante elevada. Existem exemplares de diversos tamanhos, quase sempre localizados em pequenas elevações com a entrada virada a nascente (Silva, 2004). À semelhança da maioria deste tipo de monumentos, na península ibérica, a Anta Grande do Zambujeiro era formada por “*uma câmara com sete esteios, chapéu monolítico e corredor baixo, mais ou menos longo*” (Santos, 2009), e uma cobertura de terra e pedras.

A reconstituição pretende dar uma imagem inteligível de como seria o monumento na sua forma e função originais, tendo sido tomados em consideração outros paralelos existentes no contexto europeu, elementos provenientes das escavações efectuadas e observações no local.

A escolha da representação parcial da sua reconstituição (Figura 6), em corte, teve o objectivo de transmitir não só uma noção do seu interior, onde se pode entrever um ritual funerário, como também do processo construtivo utilizado neste tipo de monumentos.

## 5.2. Castelo de Sesimbra

O projecto museológico do Castelo de Sesimbra inclui duas exposições: a primeira, na Torre Nova, intitulada: “Os castelos no Reino de Portugal e o Castelo de Sesimbra” e outra, na Torre de Menagem (Figura 36), intitulada: “O Foral de Sesimbra”, para as quais realizei duas maquetes.



**Figura 36.** Espaço expositivo no interior da Torre de Menagem. (Castelo de Sesimbra).

Na transição entre a Baixa Idade Média e alvares da Idade Moderna, Sesimbra fez certamente parte, embora numa segunda linha, de um movimento que afectou toda a Europa feudal, traduzido, entre outros aspectos, num paulatino desenvolvimento da vida urbana, na ascensão da burguesia e numa nova ordem artística e mental: o Renascimento.



A fundação obscura da fortaleza, durante o período islâmico, está, arqueologicamente, mal documentada. A estrutura actual – se exceptuarmos os revelins seiscentistas – remonta já, depois de algumas obras anteriores, ao reinado de D. Dinis. Logo nessa altura, segundo parece, começou a desenvolver-se o núcleo urbano da Ribeira de Sesimbra, que foi crescendo, a expensas da vila m, em época romana.

Nos inícios do séc. XVI já o castelo estava a precisar de obras de manutenção, tendo sofrido novos acrescentos, durante a guerra da Restauração.

Guerras e pestes marcaram, a ferro e fogo, num caldo de fervor religioso, uma reputação algo tenebrosa do mundo medieval, de certo modo transportado, a posteriori, para o imaginário de H. Bosch; porém, o optimismo e o colorido de Brueghel o Velho, descontando uma certa décalage cronológica, por retractar festanças e alegrias, pareceu-me o registo mais adequado: Portugal andava embarcado na aventura dos Descobrimentos e tudo parecia bem encaminhado...

Do ponto de vista militar, o castelo de Sesimbra foi sempre um ponto importante na defesa da costa; a baía de Sesimbra era, naturalmente, uma porta aberta para o mar.

Efectivamente, no entorno de Sesimbra, existem vestígios diversos que indicam uma presença humana, em volta da baía, a partir sobretudo, do Calcolítico (Calado et al., 2009).

### 5.2.1. Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra.



Figura 37. “Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”.

**Ano:** 2008

**Local:** Castelo de Sesimbra, Torre Nova

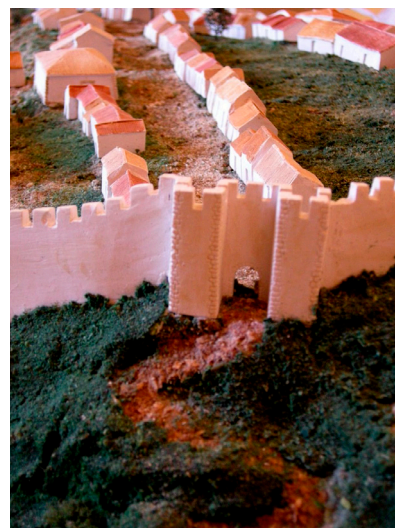
**Escala:** 1/200

**Dimensões:** 2, 20m x 0, 98 m x 0,60 m

**Materiais:** Roofmate, serradura, cola, gesso, pigmentos, vegetação artificial, vegetação natural, calcário, cal.

Tendo como base as informações publicadas pelo Boletim da DGEMN (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), (Ferreira et al., 2001) sobre as obras de preservação e reconstituição, e escavações realizadas no Castelo de Sesimbra, foi recriada uma interpretação do urbanismo medieval desta vila (Figura 37).

Sobre a disposição do casario medieval, pouco ou quase nada se conhece.



**Figura 38 e 39.** Vistas parciais, *“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”*.

Aproveitando a localização da igreja e da casa da Vereação, edifícios ainda existentes, e as fundações, encontradas em escavações, do celeiro e cisternas, e não existindo dados suficientes para reconstituir fidedignamente os arruamentos, foi feita uma aproximação em função de pontos-chave no interior do recinto e as portas da muralha.

Recriou-se, numa lógica funcional, o restante aglomerado de casas, respectiva configuração e distribuição dentro das muralhas, supondo-se que não se encostariam às muralhas, por razões de defensabilidade. A reconstituição das arquiteturas, maioritariamente hipotética, teve em conta a traça dos edifícios conservados em alguns outros centros históricos medievais (Figura 38 e 39).



**Figura 40.** Detalhe (Hortas), *“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”*.

No interior da vila, apesar de a escala não permitir cenas do quotidiano, foram representadas áreas funcionais, nomeadamente espaços públicos, hortas e quintais (Figura 40).

As muralhas aparecem representadas na sua forma actual, tendo apenas sido retirados os quatro baluartes seiscentistas, adossados às muralhas (Figura 37), por se tratar de construções posteriores à época que nos interessa; por outro lado, admitiu-se que as muralhas seriam originalmente rebocadas e caiadas (Figura 41).



**Figura 41.** Vista parcial, “*Reconstituição do Castelo de Sesimbra*”, em fase de construção.

No que diz respeito à paisagem envolvente, optou-se por não representar o coberto vegetal actual (resultante de reflorestações recentes), nem o estado documentado nos anos 40, demasiado desprovido de vegetação; representou-se em alternativa o coberto vegetal natural, característico da região.

### 5.2.2. Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média.



**Figura 42.** Vista parcial do exterior, “*Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média*”.

**Ano:** 2009

**Local:** Castelo de Sesimbra, Torre de Menagem (Alcáçova).

**Escala:** 1/50

**Dimensões:** 1, 20 m x 1, 10 m x 0, 80 m

**Materiais:** Roofmate, madeira, serradura, cola, gesso, cimento cola, pigmentos, vegetação artificial, vegetação natural, calcário, cal.



Esta maquete, complementando a anterior, no detalhe da reconstituição das arquitecturas da Alcáçova, hoje desaparecidas; procurou humanizar as funcionalidades quotidianas dos diversos edifícios e espaços que a compõem (Figura 43, 44, 45 e 46).



**Figura 43 e 44.** Detalhes do interior, “Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”.

A distribuição dos edifícios incluídos na Alcáçova (Figura 45 e 46) baseia-se no resultado de escavações e contempla algumas propostas de uso das áreas habitacionais (Ferreira et al., 2001), distinguindo-se, por exemplo, através dos elementos das fachadas, a zona nobre das restantes áreas destinadas aos serviços.



**Figura 45 e 46.** Detalhes das fachadas edificadas no interior da “Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”.

A Alcáçova foi animada com a representação de um dia festivo (Figura 47), por altura da visita do Mestre da Ordem de Santiago, D. Jorge de Lencastre na Alcáçova do Castelo, numa fase em que a ocupação do castelo já se encontrava em fase de decadência.



Figura 47. Banquete no exterior da “Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”.

A escala desta maquete, permitiu pormenorizar o vestuário das personagens com algum detalhe (Figura 11).

Algumas encenações e personagens são inspiradas em pinturas de Pieter Brueghel, O Velho, (pintor um pouco posterior ao momento retratado), como é o caso do quadro “A parábola do Cego”, o ambiente festivo e as brincadeiras de crianças.

Foi também reproduzida uma figura feminina, a partir de uma litografia de Delacroix.

As restantes figuras foram concebidas com vestuário baseado em modelos de época medieval (Figura 11 e 47).



### 5.3. Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval



**Figura 48.** Montagem, “*Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval*”.

**Figura 49.** Detalhe, “*Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval*”.

**Ano:** 2011

**Local:** Centro Interpretativo da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe

**Escala:** 1/500 e 1/300

**Dimensões:** 2,00 cm x 0,80 cm x 0,20 cm.

**Materiais:** Esfêrovite, poliuretano expansivo, serradura, cola, gesso, acrílico, terra, pigmentos naturais.

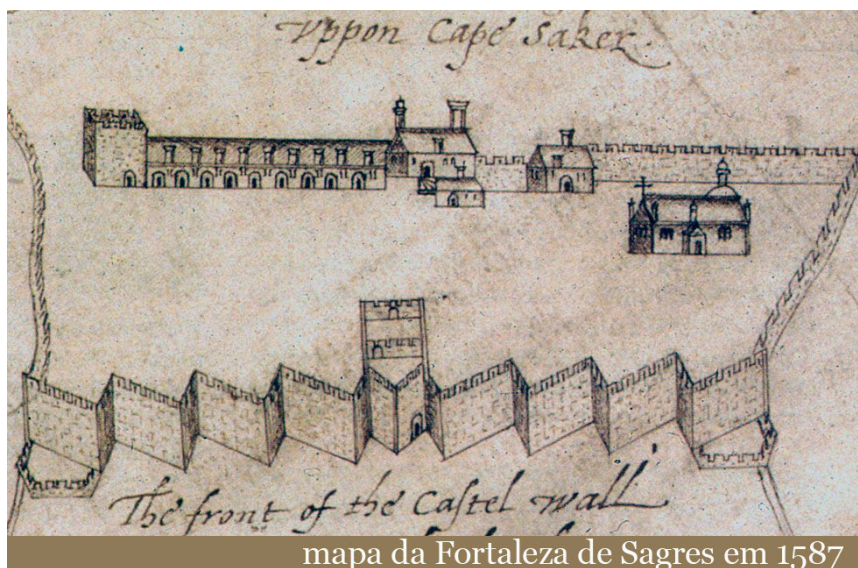
O Promontorium Sacrum, que muitos identificam com a Ponta de Sagres, aparece referido em algumas das mais antigas obras que tratam da geografia portuguesa, nomeadamente nas de Avieno, Estrabão e Plínio (Filho, 2009).

Trata-se, inquestionavelmente, de um lugar especial na costa portuguesa, uma notória inflexão de rumo nas antigas rotas de navegação que ligavam o Atlântico e o Mediterrâneo.

De resto, é sabido que os cabos, esses lugares, geralmente inóspito, onde a terra e o mar se enlaçam, são frequentemente lugares de culto.

Na história portuguesa, Sagres tornou-se um lugar mítico e um dos símbolos da nossa odisséia marítima, onde, segundo a tradição, o Infante D. Henrique teria instalado uma Escola náutica, preparando as expedições atlânticas que marcaram grande parte do séc. XV em Portugal.

Esta maquete, integrada na exposição “Henrique, o Infante que mudou o mundo” no Centro Interpretativo da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, teve como objectivo reconstituir a fortaleza de Sagres no tempo dos descobrimentos e a sua respectiva implantação no terreno.

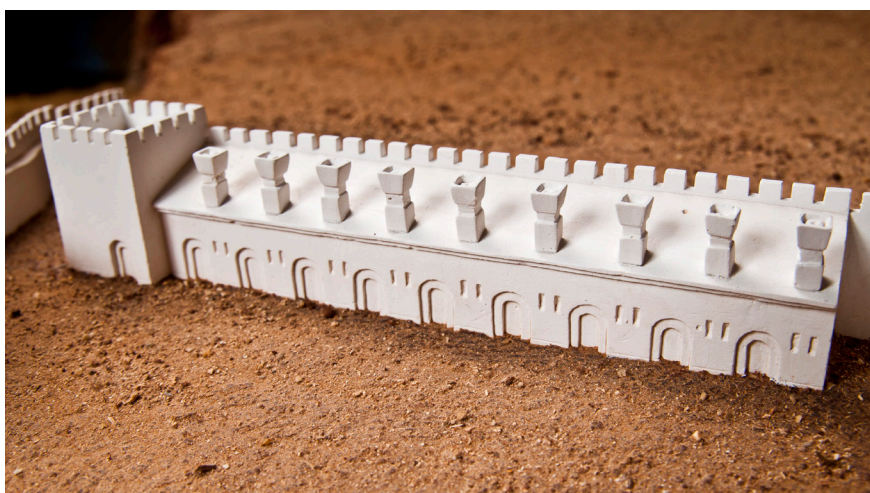


**Figura 50.** Gravura da Fortaleza de Sagres, 1587.

Foi baseada numa gravura de 1587 (Figura 50), O recurso a plantas, resultantes de escavações, permitiu implantar e ajustar de forma credível a imagem da gravura no terreno (Figura 48 e 49), uma vez que a fortaleza actual não corresponde integralmente à originalmente edificada.

Integrou-se a maquete, ao nível da cor, com o espaço circundante a que se destinou, nomeadamente a parede rochosa que a limita (Figura 48).

Optou-se por incluir chaminés de caixão para os edifícios (Figura 51), por serem as que mais se assemelhavam às representadas na gravura (Figura 50) e serem um dos tipos de chaminés típicas da região.



**Figura 51.** Detalhe, “Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval”.

Na reprodução da igreja, manteve-se o seu posicionamento e implantação actual (Figura 52), adaptando ao que, de acordo com a imagem da gravura, poderá ter sido aproximadamente o seu aspecto original.





Figura 52. Detalhe, “*Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval*”.

Acrescentaram-se portas e janelas, não visíveis na gravura, em alguns edifícios, enriquecendo desta forma a tridimensionalidade e a verosimilhança geral do conjunto (Figura 52).

#### 5.4. Cabana da Idade do Bronze



Figura 53 e 54. Instalação/encenação, da “*Cabana da Idade do Bronze*” nas Terras do Risco.

**Ano:** 2011

**Local:** Futuro Parque de Pré-História da Arrábida

**Escala:** 1/10

**Dimensões:** 0,80cm x 0,60cm x 0,45cm

**Materiais:** *Roofmate*, terra, cola, barro, pedra, vegetação natural, fibras naturais



Com o objectivo de construir, à escala real, uma cabana da Idade do Bronze (Calado, 1993a), tendo em conta os processos construtivos e materiais supostamente utilizados nessa época (Bruno, 2010), criou-se este modelo reduzido, como protótipo.

Como referi, dentro das limitações que a escala definida o permitiu, foi sendo adaptada a forma de construir e os materiais utilizados, em cada fase da sua elaboração (Figura 5). O mesmo aconteceu com os diversos objectos do quotidiano.

Foram deixadas visíveis algumas fases da construção (Figura 55) como expediente para facilitar o acesso visual ao seu processo construtivo e, simultaneamente, ao espaço interior; as fundações (buracos de poste), por outro lado, foram ocultadas (com calces de implantação e terra) ao optar-se por deixar um aspecto credível, correspondendo a uma hipotética obra de manutenção.



Figura 55. Vista geral da “Cabana da Idade do Bronze”.

De acordo com os poucos vestígios que se conhecem, até agora (Calado et al., 2002b), de estruturas habitacionais da Idade do Bronze, sabe-se que elas seriam maioritariamente construídas com materiais perecíveis, disponíveis nas imediações.

Eram utilizadas fiadas de pedra (em cutelo), circundando as paredes exteriores, junto ao chão, como forma de impermeabilizar a base da sua estrutura; as paredes eram construídas com ramagens entrelaçadas em postes de madeira e revestidas com argamassas argilosas (Figura 57).

As referidas pedras, utilizadas na base das paredes e conservadas arqueologicamente, permitem saber que as cabanas teriam maioritariamente plantas alongadas (Figura 55).

Alguns dos elementos recriados, como é o caso da decoração das ombreiras da porta (Figura 56) e do poste central (Figura 55), não tem qualquer referência a dados concretos. Recriaram-se, nestes detalhes, padrões baseados nos elementos gráficos encontrados em objectos da Idade do Bronze, nomeadamente a cerâmica e a ourivesaria.



Figura 56. Cabana da Idade do Bronze (Desenho).

O mesmo se passa com a cobertura (dados impossíveis de recuperar, dada a natureza efémera dos materiais), onde se recriou uma possível forma de construção com fibras naturais, utilizando uma técnica tradicional de amarração de elementos vegetais (Figura 43).

Embora seja difícil saber, especificamente, quais os materiais utilizados na época, constatou-se que eram, como vimos, preferencialmente regionais; tratando-se de uma cabana hipotética do povoado das Terras do Risco (Figura 53, 55, e 57), na Arrábida, adoptou-se o calcário como matéria-prima para os elementos pétreos.



Figura 57. Instalação/encenação da “Cabana da Idade do Bronze”, nas Terras do Risco.



## 5.5. Serra do Risco



**Figura 58.** Serra do Risco (lado Norte)

**Ano:** 2012

**Local:** Futuro Parque de Pré-História da Arrábida

**Escala:** 1/3000

**Dimensões:** 150 cm x 100 cm x 0,38 cm

**Materiais:** Madeira, poliuretano, esferovite, roofmat, resina, papel, cola, cimento-cola, tinta acrílica, terra, líquenes

A representação tridimensional da Serra do Risco (**Figura 58**) nasceu com o Projecto de Parque de Pré-História (Santana, 2011), na sequência dos resultados das prospecções efectuadas para a Carta Arqueológica de Sesimbra.

Pretendia-se enquadrar a zona de implementação do parque nas Terras do Risco, em articulação com os sítios de maior interesse arqueológico e geomorfológico adjacentes.

Recriou-se, como era de esperar, a paisagem sem as alterações agressivas, recentes, efectuadas pelo Homem, de que se destacam as pedreiras.

A Serra do Risco tem características bastante peculiares e surpreendentes, imperceptíveis, para quem, num primeiro olhar, desconhecendo a sua orografia, a observa do lado norte. A sul, é formada pela maior arribeira calcária da Europa, com 360 metros quase verticais, até ao nível do mar (Figura 62). E se isso, por si só, já daria a esta paisagem, um estatuto excepcional, é o conjunto das suas especificidades que a tornou um tema central no próprio Projecto de Parque de Pré-história da Arrábida.

Esta área faz parte da cordilheira da Arrábida; de dimensões modestas, comparada com a serra no seu todo, partilha de algumas características que a tornam, também ela, num ponto de referência em estudos geológicos (Caetano, 2010), mas também em termos de flora e fauna.

O vale, (um *polje*), adjacente à serra do Risco, no lado norte, é uma das áreas com solos mais férteis na região (**Figura 58**). De natureza cársica, nele podemos encontrar o curioso Sumidouro da Brecha, ou a ribeira das Marmitas, onde é visível, de forma notória, a acção da água na modelação desta paisagem. Locais que certamente não foram indiferentes para o Homem, apesar de não se terem neles encontrado quaisquer vestígios arqueológicos.

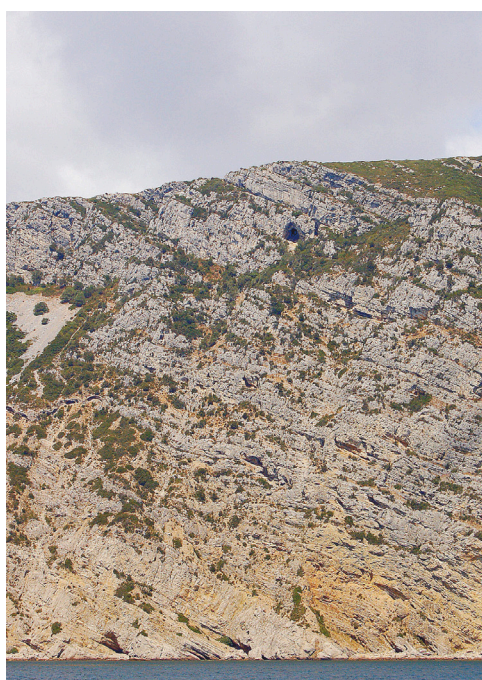
Como em toda a serra da Arrábida, as grutas são pontos importantes, não só para o estudo geoespeleológico, mas também para a compreensão das diferentes formas de uso que o Homem estabeleceu nesta área.

A Lapa da Ovelha e a Lapa da Cova (**Figura 59 e 60**) são dois exemplos distintos desta realidade.

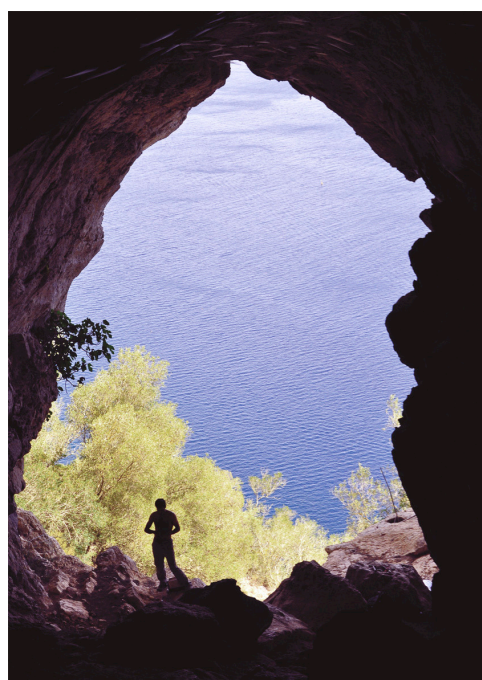
A primeira, uma ilustre desconhecida, em termos da sua ocupação humana (não tendo sido efectuadas escavações que permitam dados mais concretos), revela, no entanto, um elevado potencial estratigráfico.

Á semelhança de outras grutas, de entrada descendente (Calado, 2009), poderá vir a fornecer informações pertinentes sobre os Homens que em várias épocas, habitaram esta região, assim como sobre a relação que poderá ter tido com outros sítios arqueológicos, nas proximidades, nomeadamente: o povoado Neolítico e o povoado da Idade do Bronze, nas orlas do vale das Terras do Risco (**Figura 54 e 58**), ou o monumento funerário calcolítico da Roça do Casal do Meio, reconstruído e reutilizado na Idade do Bronze (Harrison, 2007).

A Lapa da Cova, pelo contrário, além da sua formação e morfologia ser algo diferente (situada na arriba calcária, com uma entrada ascendente, com efeitos de acção marinha) (**Figura 60**), foi recentemente escavada e tornou-se no único santuário fenício (Wagner, 2000) em gruta, que se conhece até agora, em Portugal.



**Figura 59.** Lapa da Cova vista do mar.



**Figura 60.** Vista interior da entrada da Lapa da Cova.



O seu posicionamento, quase junto ao topo da arriba (**Figura 59**), confere-lhe uma acessibilidade muito restrita. Os outros casos que se conhecem, da mesma família genérica (santuários fenícios em gruta), encontram-se em cavidades junto ao nível do mar, ao longo do Mediterrâneo (Lopes e Garcia, 2010).

A descoberta de vestígios de um povoado atípico, de grandes dimensões, sem defensibilidade, da Idade do Bronze, poderá estar relacionada com a chegada dos Fenícios (Bertran, 2007) a estas terras ou esse evento ter sido causa da sua dissipação.

A Roça do Casal do Meio (Calado et al., 1993b) reforça este cenário de destaque da Idade do Bronze, na escolha e representação desta paisagem. Trata-se, desde logo, do sítio arqueológico, na região, mais conhecido internacionalmente, com a peculiaridade de, aparentemente, se tratar de um monumento calcolítico, reutilizado numa época (a Idade do Bronze) em que já não estava em uso este tipo de construções...

Situando-se na proximidade do povoado das Terras do Risco e estabelecendo contacto visual com o castro, da mesma época, do Castelo dos Mouros, pode ter tido o estatuto de elemento central e agregador, do povoamento da Idade do Bronze, numa fase avançada.

## 5.6. Serra da Arrábida - do Sado ao Espichel



**Figura 61.** Serra do Risco (lado Sul). Detalhe, “*Serra da Arrábida - do Sado ao Espichel*”.

**Ano:** 2012

**Local:** Futuro Parque de pré-história da Arrábida

**Escala:** 1/25 000

**Dimensões:** 210 cm x 100 cm x 0,11 cm

**Materiais:** Esferovite, papel, colas, serradura, cimento cola, resina, corantes



A paisagem tal como a percebemos é um conceito abstracto, composto por várias partes, definidas de forma mais ou menos subjectiva de acordo com quem e quando a percebe, no tempo e no espaço.

A cordilheira da Arrábida (Caetano, 2010) é composta por três linhas de anticlinais, orientadas no sentido ENE-WSW ao longo de uma faixa de 35 km de extensão por 6 km de largura média, separadas por sinclinais; enquadradas a Norte e Leste por planícies de areias e limitadas a Ocidente e Sul pelo Oceano Atlântico.

Na primeira linha de relevo, junto ao litoral sul, encontramos o conjunto mais proeminente de toda a cordilheira, atingindo no Formosinho, o seu ponto mais alto, 499 metros.

O início da formação destas rochas, remonta há cerca de 180 milhões de anos, durante o período Jurássico, em fundos marinhos.

Composta na sua grande maioria por rochas sedimentares calcárias, comprimidas durante a era cenozóica, no período terciário, na sequência da movimentação para Norte da placa Africana, deram origem a um sistema montanhoso bem mais generoso que o actual, quer em altimetria, quer na sua extensão para sul e Ocidente (Ribeiro, 2004).

A Arrábida não se esgota na superfície, pois a natureza cársica da região originou uma outra série de paisagens dentro da paisagem: as grutas (Francisco e Pinto, 2009).

A diversidade de solos, o seu posicionamento virado a sul, proporcionando um clima mediterrânico, a sua relação com o Atlântico, a sua orogenia, são factores que permitiram que se desenvolvesse uma flora peculiar, distribuída por diversos microclimas.

Encontramos *maquis* em solos siliciosos como são os casos da Mata Coberta, Mata do Solitário e a Mata do Vidal, dos poucos núcleos que existem de vegetação arbustiva mediterrânea atingindo porte arbóreo (Pereira e Mendes, 2009).

Este conjunto de factores proporcionou condições favoráveis para que, desde tempos remotos, este território tenha sido ocupado e explorado de diferentes formas pelo Homem.

Muitos dos vestígios de época Paleolítica desapareceram ou submergiram devido a variações da linha costeira, nalgumas fases, deixando a descoberto uma paisagem bem mais alargada do que aquela que conhecemos actualmente, resultado de glaciações e episódios interglaciares. A maioria dos indícios dessa época concentra-se em volta do Cabo Espichel, embora o mais famoso seja o caso da Gruta da Figueira Brava, no Portinho da Arrábida.

No Mesolítico, as paisagens não seriam muito diferentes do que reconhecemos hoje em dia, embora em algumas ribeiras, lagoas e estuários (ambientes de eleição típicos para a instalação destas comunidades), os processos de assoreamento subsequentes tenham certamente mudado a fisionomia dos lugares.

Relativamente ao Neolítico e épocas imediatamente posteriores, encontramos também um padrão clássico de ocupação, relativamente divorciado da linha de costa, interiorizado. O mundo funerário, de onde estão virtualmente ausentes os monumentos megalíticos, focou-se nas cavidades cársicas de entrada descendente (Calado et al, 2009).

## 5.7. Ilhas do Tempo – Ilha do Bronze

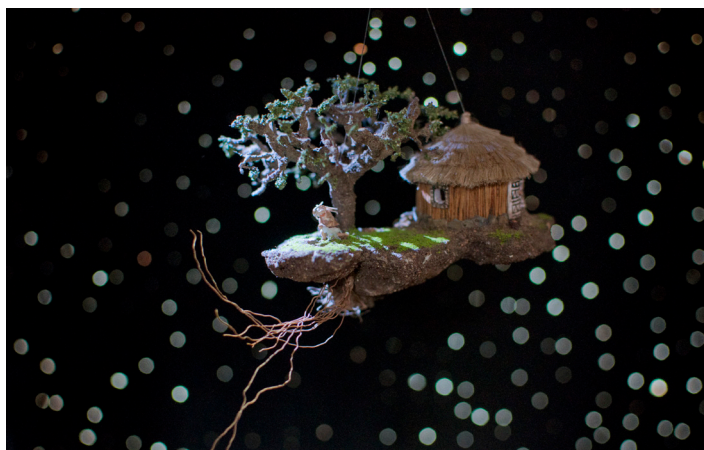


Figura 62. Protótipo, “*Ilha do Bronze*”.

**Ano:** 2012

**Local:** Arrábida

**Escala:** 1/100

**Dimensões:** 0,11 cm x 0,5 cm x 0,7 cm

**Materiais:** Poliuretano expandido, terra, cola, pasta de moldar, arame, vegetação natural, licores tingidos, pimenta preta

A Evolução do Homem no Tempo e no Espaço.

As Ilhas do Tempo são um projecto de museologia inacabado, tendo como tema central a Evolução da Humanidade.

Concebido para um espaço redondo, num ambiente cénico sugerindo o interior de uma nave espacial, os módulos expositivos são janelas para o espaço, através das quais se pretende representar tridimensionalmente, doze momentos chave do percurso da humanidade. Doze arquipélagos das “Ilhas do Tempo”.

Começando no primeiro hominídeo e terminando com o início da escrita, o objectivo será recriar pedaços soltos das paisagens onde ocorreram e se desenvolveram algumas das alterações mais significativas na história antiga do Homem e, simultaneamente, as implicações que tiveram no seu modo de vida, através de cenas do quotidiano (**Figura 62**).

Como se se tratasse de pedaços de terra que se soltaram do planeta e vagueassem agora pelo espaço, estas ilhas flutuantes apresentarão, simultaneamente, em cada janela, diversas escalas, pretendendo deste modo criar uma ilusão de profundidade.

Numa altura em que os museus tentam atrair novos públicos socorrendo-se de novas e complexas tecnologias digitais, as Ilhas do Tempo surgem como resposta a estas tendências. Sem inviabilizar o recurso aos meios tecnológicos de que dispomos hoje em dia, propõe-se aqui uma aproximação à matéria, ao corpo, ao fazer, onde a imaginação, ilimitada nos seus recursos, fornece a receita para uma relação mais amigável entre o Homem e a Natureza.

## 6. Discussão

Este trabalho pretendeu ser um exercício teórico e prático, na área na escultura, sobre o modelo reduzido.

Partindo de uma questão colocada por Claude Lévi-Strauss sobre o valor intrínseco do modelo reduzido, analisei alguns casos que considerei paradigmáticos, desde as primeiras manifestações artísticas, em que a redução de escala esteve presente, até aos dias de hoje, dentro do universo da arte contemporânea.

Inclui, nesta reflexão, naturalmente, uma parte do trabalho prático que tenho desenvolvido nos últimos anos.

Embora, segundo Claude Lévi-Strauss, toda a arte seja sempre um modelo reduzido da realidade, independentemente das suas dimensões, “*visto que a transposição gráfica ou plástica envolve sempre a renúncia a certas dimensões do objecto*” (Lévi-Strauss, 2008: 38); neste caso concreto, foquei-me particularmente na representação tridimensional, isto é, no campo da escultura.

Na obra do conhecido antropólogo, são feitas também considerações sobre quais as virtudes inerentes ao modelo reduzido que o tornam capaz de provocar emoção estética.

Para este autor, a virtude advém das suas próprias dimensões relativas, as quais permitem conhecer um objecto no seu todo, criando a ilusão de domínio, ao colocá-lo ao alcance da mão. Num processo inverso ao conhecimento científico, que opera através da análise, por partes, de um objecto, para o conhecer na sua totalidade.

Refere ainda que essa ilusão de domínio, por si só, já seria uma experiência estética, pelo prazer despoletado através do uso da inteligência e sensibilidade necessárias na criação dessa ilusão; também o facto de ser construído, pela mão humana, lhe acrescenta “*...uma verdadeira experiência sobre o objecto.*” (Lévi-Strauss, 2008: 39). Colocando o artista no papel do próprio Criador.

Na mesma linha de raciocínio, segundo ele, “*a virtude intrínseca do modelo reduzido é que ele compensa a renúncia a dimensões sensíveis, adquirindo dimensões inteligíveis.*” (Lévi-Strauss, 2008: 39).

Como vimos, muitos dos modelos reduzidos, produzidos por várias culturas antigas, podem ser interpretados como brinquedos ou ter sido utilizados por crianças; é claro que as questões relacionadas com o modelo reduzido vão muito além do universo artístico.

Nos nossos dias, o fenómeno dos brinquedos tornou-se particularmente interessante, como uma das facetas mais visíveis do modelo reduzido.

Entre os brinquedos incluem-se, naturalmente os presépios, verdadeiras maquetes de carácter religioso, associadas na nossa cultura à celebração da infância. O foco de todos os presépios é o deus menino.

Note-se que a miniatura foi fortemente valorizada por muitas culturas, também pelo grau de competência técnica exigida para a sua execução; muitas dessas peças jóias de adorno ou não tinham, como suporte, materiais preciosos.

No registo literário e mitológico da cultura tradicional europeia não faltam exemplos de realidades liliputianas: gnomos, duendes, fadas, entre outros, que sendo minúsculos, são ao mesmo tempo poderosos. Como frasquinhos de veneno.

Noutro registo, é curioso verificar como as tecnologias de ponta têm vindo a avançar no campo na miniaturização: as nanotecnologias. No universo mais especulativo da ciência, a física quântica, explorando a escala do infinitamente pequeno, tem vindo a questionar a própria universalidade das leis físicas.

Mas voltando à questão da dimensão estética do modelo reduzido, mas ainda fora da dimensão artística, convém talvez reflectir um pouco sobre os sentimentos desencadeados nos adultos pelas crias; trata-se certamente de um imperativo biológico que tem a ver com a necessidade de proteger os descendentes, na fase em que eles são particularmente indefesos. A reacção corrente perante os animais bebés, certamente derivada desse imperativo, acaba por se traduzir numa certa emoção estética. Tudo o que é pequenino tem graça...

Estes considerandos talvez demasiado gerais, à volta do valor estético dos modelos reduzidos permitem-nos entrever alguns dos mecanismos psicológicos com eles relacionados.

No campo da Museologia, o fascínio pelos modelos reduzidos resulta num acréscimo de eficácia em termos de comunicação.

Se, num certo sentido, “toda a arte é modelo reduzido”, também é verdade que toda a arte é comunicação.

Por outro lado se toda a arte é modelo reduzido, nem todos os modelos reduzidos são arte.

Mas que critérios nos permitem definir uma obra como artística?

Os quatro eixos temáticos que informam este trabalho, em termos de conteúdo, podem, de uma forma muito abrangente, resumir-se apenas num único tema: os homens no tempo e no espaço, que constitui a matéria-prima da História. Uma variável fundamental, neste contexto, é, por outro lado a redução da escala; na verdade, os quatro eixos temáticos (paisagem, urbanismo, arquitectura e gentes) diferenciam-se fundamentalmente pela escala.

Mesmo quando representei apenas paisagens (Alentejo Central, Arrábida e Risco) elas remetem sempre para processos históricos definidos, como, por exemplo, a origem do megalitismo alentejano, o povoamento da Idade do Bronze na Arrábida ou a dialéctica entre o povoado do Risco e a Lapa da cova (Idade do Bronze/ Idade do Ferro).

Nas maquetes de urbanismo (Castelo de Sesimbra e Fortaleza de Sagres), obras humanas por excelência em que, mesmo ausentes os homens, estão presentes relações sociais, actividades e memórias especificamente humanas, remetendo indirectamente para as questões levantadas nas esculturas de Charles Simonds.

No que diz respeito à redução de escalas, convém recordar que ela implica sempre redução de atributos; porém, a dimensão temporal acentua drasticamente essa redução, uma vez que o objecto representado é reelaborado, a partir de fragmentos, pela imaginação. Também neste aspecto, este trabalho se cruzou com a epistemologia da história como, de resto, da generalidade das ciências humanas.



## 7. Bibliografia

- ALVIM, P. (2010) - Recintos megalíticos do Ocidente do Alentejo central: arquitectura e paisagem na transição Mesolítico-Neolítico Évora: Universidade de Évora. Tese de mestrado policopiada.
- AVIENO, R.F. (1985) - *Orla Marítima* (introdução, versão do latim e notas de José Ribeiro Ferreira) Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- BEDNARIK, R. G. (2003) - A Figurine from the African Acheulian. *Current Anthropology* Vol. 44, No. 3. Chicago: University of Chicago Press. pp. 405-413.
- BOARDMAN, J. (2006) – *The world of Ancient Art*. London. Thames & Hudson.
- BORGES, J. L. (1994) – *O Livro de Areia*. Editorial Estampa.
- BRITO, P. (2011) - *Na Fronteira do Mar – Evolução Geológica do Estuário do Sado e da Plataforma Continental entre Sesimbra e o Canhão de Setúbal nos Últimos 50 000 anos*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.
- BRUNO, C. P. (2010) - *Arquitecturas de terra nos espaços domésticos Pré-históricos do Sul de Portugal: Sítios, estruturas, tecnologias e materiais*. Tese de doutoramento, História (Pré-História), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011.
- CABANNE, P. (1990) - *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- CAETANO, P. S. (2010) - Breve história geológica de Sesimbra. In VVAA (2010) *Sesimbra – A essência dos lugares*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra. pp. 17-27.
- CAETANO, P. S.; LAMBERTO, V.; VERDIAL, P.; BRITO, G. A. (2009) - *A Geologia da Região dos Três Castelos de Sebastião da Gama*. Ciência Viva no Verão - 5ª edição. Lisboa: Slow Food Alentejano e Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- CALADO, M. (1993a) – A Idade do Bronze. *História de Portugal*. In MEDINA, J. (dir.) - *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube. pp. 321-353.
- CALADO, M. (1993b). O monumento da Roça do Casal do Meio. In MEDINA, J. (dir.) - *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube. pp. 353-356.
- CALADO, M. (1993c) - *Carta Arqueológica do Alandroal*. Alandroal: Câmara Municipal de Alandroal.
- CALADO, M. (1993d) - Menires, alinhamentos e cromelechs. In MEDINA, J. (dir.) - *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube. 1, pp. 294-301.
- CALADO, M. (1997) – Vale Maria do Meio e as paisagens culturais do Neolítico Alentejano. In SARANTOPOULOS, P. (Ed.) – *Paisagens arqueológicas a Oeste de Évora*. Évora: C.M. Évora, p. 41-51.

CALADO, M. (2001a) – *Da Serra d'Ossa ao Guadiana: um estudo de pré-história regional*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.

CALADO, M. (2001b) – *Levantamento e Estudo da Arte Rupestre do Guadiana. Relatório de Prospecções*. Relatório inédito.

CALADO, M. (2001c) – *Prospecção arqueológica das Herdades das Murteiras (Évora)*. Relatório inédito.

CALADO, M. (2002a) – Povoamento Pré e Proto-Histórico da margem direita do Guadiana. Blocos 2 e 8. *Al-madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, 2ª série, 2, pp. 122-127.

CALADO, M. (2002b) – Pão, pão, queijo, queijo. *Actas do I Congresso Português de Cultura Mediterrânica*. Terena: Confraria do Pão, pp. 338-342.

CALADO, M. (2002c) – Povoamento Pré e Proto-histórico da Margem Direita do Guadiana. *Al-Madan*, II série, 11, pp. 122-127.

CALADO, M. (2002d) – Standing Stones and Natural Outcrops. The role of ritual monuments in the Neolithic transition of the Central Alentejo. In SCARRE, C. – *Monuments and Landscape in Atlantic Europe*. London: Routledge, pp. 17-35.

CALADO, M. (2003) – Megalitismo, megalitismos: o conjunto neolítico do Tojal (Montemor-o-Novo). In GONÇALVES, V. (ed) - *Muita gente poucas antas? Origens, espaços e contextos do Megalitismo*. *Actas do II Colóquio Internacional sobre Megalitismo*. Lisboa: IPA, pp. 351-369.

CALADO, M. (2004a) - Entre o Céu e a Terra. Menires e arte rupestre no Alentejo Central. In CALADO, M. (ed.) – *Sinais de Pedra. I Colóquio Internacional sobre Megalitismo e Arte Rupestre*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

CALADO, M. (2004b) – *Menires do Alentejo Central: génese e evolução do megalitismo regional*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento policopiada.

CALADO, M. (2006) – Territórios da Pré-História em Portugal – Alentejo. In OOSTERBEEK, L. (dir.) - *Territórios da Pré-História em Portugal*. Tomar: Arkeos, 8.

CALADO, M., GONÇALVES, L., FRANCISCO, R., ALVIM, P., ROCHA, L.; FERNANDES, R. (2009) - *O Tempo do Risco - Carta Arqueológica de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.

CALADO, M.. (2010) - Pedras do Sol e da Lua: noções de arqueoastronomia megalítica.

CALADO, M.; SILVA, C. (2003) - New astronomically significant directions of megalithic monuments in the Central Alentejo, *Journal of Iberian Archaeology*, 5: 67 - 88.

CALADO, M.; MATALOTO, R. (1998) – *Relatório da escavação do Povoado Neolítico de Juromenha 1 (Alandroal). Campanha 1 (Abril a Julho de 1998)*. Lisboa: Fundação da Universidade de Lisboa/ Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. (Relatório inédito).

CALADO, M.; MATALOTO, R. (1999) - *Prospecções na Margem Direita do Guadiana no Regolfo do Alqueva* (Relatório inédito).

CALADO, M.; MATALOTO, R. (2000) – *Relatório de escavação do povoado pré e proto-histórico da Malhada das Mimosas 1 (Alandroal). Campanha 1 (2000)*. Lisboa: Fundação da Universidade de Lisboa/ Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. (Relatório inédito).

CALADO, M.; MATALOTO, R. (2001) – *Carta Arqueológica do Redondo*. Redondo: Câmara Municipal de Redondo.

CALADO, M.; MATALOTO, R. (em preparação) – *Carta Arqueológica de Vila Viçosa*.

CALADO, M.; MATALOTO, R.; ROCHA, A. (2002a) – *Relatório de escavação do povoado pré e proto-histórico da Malhada das Mimosas 1 (Alandroal). Campanha 3 (2001)*. Lisboa: Fundação da Universidade de Lisboa/ Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. (Relatório inédito).

CALADO, M.; MATALOTO, R.; ROCHA, A. (2002b) – *Relatório de escavação do povoado proto-histórico da Rocha do Vigio 2 (Reguengos de Monsaraz). Campanha 3 (2001)*. Lisboa: Fundação da Universidade de Lisboa/ Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa. (Relatório inédito).

CALADO, M.; ROCHA, A. (2004) – *Relatório da escavação do povoado pré-histórico das Águas Frias – Rosário. Campanha 1*. (Relatório inédito).

CARDOSO, J. L. (1995 b). A Idade do Bronze em Portugal, discursos de poder. In *A Idade do Bronze em Portugal, discursos de poder*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp.61-65.

CARDOSO, J. L. (2000) - Na Arrábida, do Neolítico Antigo ao Bronze Final. *Trabalhos de Arqueologia 14 – Actas do Encontro sobre Arqueologia da Arrábida*. pp. 45-70.

CARDOSO, J.L. (2000) - Na Arrábida, do Neolítico antigo ao Bronze final. In *Actas do Encontro sobre Arqueologia da Arrábida*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia (Trabalhos de Arqueologia; 14), pp. 45-70.

CASSEN, S.; VAQUERO-LASTRES, J. (2003) – *Cosas fabulosas*. In GONÇALVES, V.S. (ed.) – *Muita Gente, Poucas Antas. Origens, espaços e contextos do Megalitismo. Actas do II Colóquio Internacional sobre Megalitismo*. Lisboa: IPA, pp. 449-508.

CASSEN, S.; VAQUERO-LASTRES, J. (2004) - El deseo pasmado. In CALADO, M. (ed.) – *Sinais de Pedra. I Colóquio Internacional sobre Megalitismo e Arte Rupestre*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

DE DUVE, T. (1991) - *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge : MA: M.I.T. Press.

De DUVE, T. (1996) - *Kant after Duchamp*. Cambridge: MA: M.I.T. Press.

DINIZ, M. (2007) - *O sítio da Valada do Mato (Évora): aspectos da neolitização no Interior/ Sul de Portugal*. *Trabalhos de arqueologia* 48. Lisboa: IPA.

DUARTE, J. M. C. (2012) – Cinco maquetes de monumentos no Museu Arqueológico do Carmo. *Arte teoria*, nº14/15, pp. 211-12.

DUUN, N. (2010) – *Maquetas de Arquitectura - Medios, Tipos, Aplicación*. Barcelona: Blume.

FILHO, L. (2009) - Fundamentos epistemológicos da geografia. Curitiba: IBPEX.

FRANCISCO, R.; PINTO, P. (2009) – A Arrábida e as Grutas. In CALADO, M., et al. – *O tempo do Risco – Carta Arqueológica de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra, pp. 134-135.

FILIPOVIC, E. (2008) - A Museum That is Not. In HELF, J.; ROSENBERG, A. (dir.) - *Marcel Duchamp: a work that is not a work “of art”*. Buenos Aires: Fundación Proa.

GONÇALVES, L. J. (s/d) - *Património Histórico e Arqueológico: exemplos de intervenção em Évora, Sesimbra e Idanha-a-Nova (Portugal)*, Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (texto fotocopiado).

GORDON, L. (1987) - *Desenho Anatómico*. Coleção Dimensões/ Série Especial 1, Lisboa: Editorial Presença. 2ª Edição.

GORDON, L. (1991) - *O Corpo em Movimento*. Coleção Dimensões/ Série Especial 16. Lisboa: Editorial Presença.

HARRISON, R. J. (2007) - A revision of the late Bronze Age: burials from the Roça do Casal do Meio (Calhariz), Portugal. In *Beyond Stonehenge: Essays on the Bronze Age in honour of Colin Burgess*. Oxford, Oxbow Books. SCARRE, C. (ed.). *Monuments and Landscape in Atlantic Europe*. London: Routledge, pp. 84-102.

HELF, J.; ROSENBERG, A. (dir.) (2008) - *Marcel Duchamp: a work that is not a work “of art”*. Buenos Aires: Fundación Proa.

HOSKIN, M.; CALADO, M. (1998) - Orientations of iberian tombs: Central Alentejo region of Portugal. *Archaeoastronomy*, 23. Cambridge p. S77-S82.

JANSON, H. W. (1998) - *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 6ª Edição.

KNAPP, A.B.; ASHMORE, W. (1999) - Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualised, Ideational. In ASHMORER, W.; KNAPP, A.B., (eds.) - *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 1-30.

LÉVI-SRAUSS, C. (2008) - *Le Pensée Sauvage*. Paris: Plon.

LILLIOS, K. (2008) – Heraldry for the Dead: Memory, Identity and Engraved Stone Plaques of Neolithic Iberia. Austin: University of Texas Press.

LOPEZ, M. D.; GARCIA, E. (coord.) (2010) - *Cádiz y Huelva, puertos fenicios del Atlántico*. Huelva: Junta de Andalucía e Fundación Cajasol.

MACK, J. (2007) - *The art of small things*. Harvard: Harvard University Press.

MARANGOU, C. (1996) - Assembling, Displaying, and Disassembling Neolithic and Eneolithic Figurines and Models. *Journal of European Archaeology*, 4, pp.177-202.

MARTINS, A. (2010) - *Da maquete para o desenho: meios de representação tridimensional no design de artefactos*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Tese de mestrado policopiada.

NAVARRO, S. (2011-2012) – O Arqueologismo na escultura de Jorge Vieira. *Arte Teoria*. 14-15, pp.171-174.

NERET, G. (1999) – *Delacroix*. Köln: Taschen.

NOVAES, S. C. (Org.) (1983) - Habitação Indígena, “Habitações Indígenas”. São Paulo: EDUSP/Livraria Nobel. pp. 120.

OLIVARES, R. (1997) – Las casas del alma. *Lapiz*, Ano 16, nº128/129.

OLIVEIRA, R. M. (2006) - *Construir pontes entre a arte e a ciência*. Castelo Branco: Escola Superior de Educação de Castelo Branco.

OTTMANN, K. (1986) - Wolfgang Laib. *Journal of Contemporary Art*. New York City.

PASSETTI, D. V. (2008) - *Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo, incomensurável*. São Paulo: Edusp.

PEREIRA, C.; MENDES, R. (2009) – A flora da Arrábida. In CALADO, M., et al. – *O tempo do Risco – Carta Arqueológica de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra, pp. 130-131.

PINHEIRO, A.; GONÇALVES, L. J.; CALADO, M. (2011) – *Património Arqueológico e Cultura Indígena*. Teresina: EDUFPI; Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

PONTES, A. L. (2009) - Arte e antropologia: a estética de Lévi-Strauss. *INTRATEXTOS*, Rio de Janeiro, vol.1, no.1, pp. 127 – 142.

RIBEIRO, O. (2004) - *A Arrábida – Esboço Geográfico*. Sesimbra: Fundação Oriente e Câmara Municipal de Sesimbra.

RODRIGUES, M. J.; RUNA, L. (2001) - *Sesimbra: um Castelo sobre o mar....* Cascais: Patrimonia.

RUGOFF, R.; STEWART, S. (1997) - *At the threshold of the visible: miniscule and small-scale art 1964-1996*. New York: Independent Curators Incorporated.

SAHLINS, M. (1985) - *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SANTANA, R. (2011) - *Parque da Pré-História da Arrábida: Um caminho para a museologia participativa*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Tese de mestrado policopiada.

SANTOS, J.C. (2010) – Anta Grande do Zambujeiro: contributo para o processo de recuperação do monumento. Évora: Universidade de Évora. Tese de mestrado policopiada.



SCHAAN, D. P. (2001) - *Estatuetas antropomorfas marajoara: o simbolismo de identidades de género em uma sociedade complexa amazónica*. Belém. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi, sér. Antropol., 17 (2).

SCUMACHER, E. F. (1999) - *Small Is Beautiful: Economics As If People Mattered: 25 Years Later...With Commentaries*. Hartley & Marks Publishers.

SERRÃO, E. C. (1994) - *Carta Arqueológica do Concelho de Sesimbra – do Vilafranquiano Médio até 1200 d.C.*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra.

SHAKESPEARE, W. (2003) – Hamlet. *Grandes obras da literatura universal em miniatura*. Barcelona: Planeta DeAgosini.

SILVA, C. M.; CALADO, M. (2003) - New astronomically significant directions of megalithic monuments in the Central Alentejo. *Journal of Iberian Archaeology*, 5. Porto: ADECAP.

SILVA, C.; CALADO, M. (2004) - Monumentos Megalíticos Lunares no Alentejo Central. In CALADO, M. (ed.) – *Sinais de Pedra. I Colóquio Internacional sobre Megalitismo e Arte Rupestre*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida.

SILVA, C.M. (2004) - The spring full moon. *Journal for the History of Astronomy*, Vol. 35, Part 4, No. 121, pp. 475 - 478.

SMITH, A. (2004) - *Architectural Model as Machine: A new view of models from antiquity to the present day*. Oxford: Architectural Press: Elsevier.

SPINDLER, K.; VEIGA FERREIRA, O. da (1973) - Der spätbronzezeitliche Kuppelbau von der Roca do Casal do Meio in Portugal. In *Madrider Mitteilungen*, 14.

TAVARES da SILVA, C.; SOARES, J. (1986) - *Arqueologia da Arrábida*. Lisboa: Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza (Colecção Parques Naturais; 15).

TEIXEIRA, P. A. (2006) - *Tecnologias da Escultura*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra. 2.<sup>a</sup> edição.

VIDAL, L. (2007) - *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

VILAÇA, R.; CUNHA, E. (2005) - A roça do Casal do Meio (Calhariz, Sesimbra): novos contributos, In *Al-Madan*, 13. Almada: Centro de Arqueologia de Almada.

VOLK, G. (2009) - PERFORMING SCULPTURE: A Conversation with Elizabeth King. In *Sculpture*. Jul/Aug2009, Vol. 28 Issue 6, pp. 32 - 39.

WAGNER, C. G. (2000) - *Santuarios, territorios y dependencia en la expansión fenicia arcaica en occidente*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

WEISS, A. S. (2006) – 10 Ways to Look at a Mountain. In CARAPINHA, A.; KOCKELKORREN, P. (coord.) - *Neo-Landscape Évora Meeting, Évora: Edições Eu é que sei*.

## 8. Webgrafia

BALEIRAS, F. (2010) - *A Percepção Estética em Lévi-Strauss*. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://baleirasensaios.blogspot.pt/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00Z&updated-max=2011-01-01T00:00:00Z&max-results=1>

BERTRAN, M. L. (2007) - *Ritualizando cuerpos y paisajes: un análisis antropológico de los ritos fenicio-púnicos*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari D'Historia Jaume Vicens Vives. Tese de Doutoramento. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://hdl.handle.net/10803/7438>

ELISEU, S. (2009) - *Imersão e obsessão: o carácter obsidente da produção/criação artística*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Tese de Mestrado em Criação Artística Contemporânea. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://hdl.handle.net/10773/1203>

FOSSATI, A. E. (2010) - *Valcamonica-Valtellina: the state of research*. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=713>.

GARCIA, E. (2012) - Marcel Duchamp- Agent Provocateur. *Umbigo*. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.umbigomagazine.com/um/2012-08-08/marcel-duchamp-agent-provocateur.html>

GONÇALVES, L. J.; CASTRO, R. (2008). Ilustração em Arqueologia: um apoio à Museologia, in *Praxis Archaeologica* 3. pp. 117-129. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: [http://www.praxisarchaeologica.org/issues/2008\\_117129.php](http://www.praxisarchaeologica.org/issues/2008_117129.php)

HURTADO, V. (2009) – Representaciones simbólicas, sitios, contextos e identidades territoriales en el Suroeste peninsular. In CACHO, C.; MAICAS, R.; GALÁN, E.; MARTOS, J.A. (coord.) - *Ojos que nunca se cierran - Ídolos en las primeras sociedades campesinas*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://man.mcu.es/publicaciones/digitales.html>

JUDOVITZ, D. (1995) - *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. Berkeley: University of California Press. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3w1005ft/>

KULLBERG, J. C.; TERRINHA, P.; PAIS, J.; REIS, P. e LEGOINHA P. (2006) – Arrábida e Sintra: dois exemplos de tectónica pós-rifting da Bacia Lusitaniana. In DIAS, R.; ARAÚJO, A.; TERRINHA, P. & KULLBERG, J. C. (Eds.). *Geologia de Portugal no contexto da Ibéria*. Évora: Univ. Évora, pp. 369-396. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: [http://www.antoniofonseca.com/Unidades%20Curriculares/2Ano/Trabalhos%20de%20Campo%20I/5%20Apontamentos/Arrabida\\_Sintra.pdf](http://www.antoniofonseca.com/Unidades%20Curriculares/2Ano/Trabalhos%20de%20Campo%20I/5%20Apontamentos/Arrabida_Sintra.pdf)

LAYTON, R. (2003) – *Art and Agency: A Reassessment*. Journal of the Royal Anthropological Institute, Volume 9, Issue 3. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.00158/pdf>

LUBBOCK, T. (2008) - *Why for Giacometti, small is beautiful*, *The Independent*, Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/why-for-giacometti-small-is-beautiful-796739.html>

MARTINS, A. (2010) - *Da maquete para o desenho: meios de representação tridimensional no design de artefactos*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Tese de Mestrado em Design, Materiais e Gestão do Produto. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://hdl.handle.net/10773/1228>

NOVAES, S. C. (1999) - Lévi-Strauss: razão e sensibilidade. *Revista de Antropologia*. vol.42 n.1-2. São Paulo. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011999000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100005)

ROZESTRATEN, A. S. (2003) - *Estudo sobre a História dos Modelos Arquitetônicos na Antiguidade: origens e características das primeiras maquetes de arquitecto*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-09062009-145825/en.php>

ROZESTRATEN, A. S. (2011) - Aspectos da história das maquetes e modelos tridimensionais de arquitectura no Egipto Antigo. *Arquitextos*. São Paulo. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4037>.

SELF, W. (2010) - Bigness and Littleness. *The Guardian*, Saturday 28 August. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/aug/28/will-self-bigness-and-litleness>

SOFFER, O.; ADOVASIO, J. M.; HYLAND, D. C. (2000) - The “Venus” Figurines. In *Current Anthropology*. Volume 41, Number 4, August–October 2000. pp.511 – 537. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <http://www.unl.edu/rhames/courses/current/venus1.pdf>

TURCONI, C. (1997) -The map of Bedolina in the context of the Rock Art of Valcamonica. *2nd International Congress of Rupestrian Archaeology*. DARFO CONGRESS 97, TRACCE 9, VALCAMONICA - VALTELLINA. Acedido em: 23, Ago, 2012, em: <HTTP://WWW.RUPESTRE.NET/TRACCE/?P=2422>

## Links

<http://arqueologiadaarrabida.blogspot.pt/>

<http://arrabidaantiga.blogspot.pt/>

<http://arthistoryresources.net/willendorf/willendorfdiscovery.html>

[http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu\\_action=advsearch&rawsearch=exhibitionid/%2C/is/%2C/530/%2C/true/%2C/false&profile=exhibitions](http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu_action=advsearch&rawsearch=exhibitionid/%2C/is/%2C/530/%2C/true/%2C/false&profile=exhibitions)

<http://collections.madmuseum.org/html/exhibitions/530.html>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Scale\\_model](http://en.wikipedia.org/wiki/Scale_model)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Maqueta>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Miniatura>

<http://jimdorran.net/art/>

<http://lapadacova.blogspot.pt/>

<http://little-people.blogspot.pt/>

<http://mbs.org/reference.html>

<http://mbs.org/reference.html>

<http://miniliput.blogspot.pt/>

<http://ofralapid.com/category/broken-houses/>

<http://portugueseenclosures.blogspot.pt/2012/09/0112-interpreting-geophysics.html>

<http://portugueseenclosures.blogspot.pt/search/label/Figurines>

<http://pt.scribd.com/doc/57658549/Manual-de-Iluminura>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Camafeu>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminura>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Matrioshka>

<http://sesimbrar.blogspot.pt/>

<http://smallrealities.madmuseum.org/content/about>



<http://tematem.blogspot.pt/>

<http://www.behance.net/MatthewAlbanese/frame/366923>

<http://www.ccb.pt/sites/ccb/ptPT/MaisNovosFamilia/Espectaculos/Pages/Umartistatodosospublicosnov2011.aspx>

<http://www.ccb.pt/sites/ccb/ptPT/MaisNovosFamilia/Espectaculos/Pages/Umartistatodosospublicosnov2011.aspx>

<http://www.cycladic.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=resource&resrc=126&cnode=40&clang=1>

<http://www.elizabethkingstudio.com/>

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/why-for-giacometti-small-is-beautiful-796739.html>

[http://www.infopedia.pt/\\$iluminura-ou-miniatura](http://www.infopedia.pt/$iluminura-ou-miniatura)

<http://www.joefig.com/>

<http://www.karinegiboulo.com/>

<http://www.levivanveluw.nl/work/landscapes>

[http://www.livrosminiatura.com/2010/11/exposicao\\_10.html](http://www.livrosminiatura.com/2010/11/exposicao_10.html)

<http://www.minimiam.com/en/goen.html>

<http://www.paoloventura.com/work/lautoma.html>

<http://www.royalcollection.org.uk/queenmarysdollshouse/house.html>

<http://www.ushebtisegipcios.es/>

<http://www.vogue.co.uk/news/2008/11/11/russian-vogue-turns-10/gallery#gallery/1>

<http://www.youtube.com/watch?v=k3up3we1MXc&feature=relmfu>

<http://www.youtube.com/watch?v=lzXGMJvZYIA>

—

## 9. Lista de Figuras

<b>Figura 1.</b> <i>Azinheira</i> – Arame, 0,20 cm x 0,20 cm (aprox.) .....	pág. 10
<b>Figura 2.</b> <i>Sem título</i> - Barro, cabelo, 20 cm x 2,5 cm (aprox.).....	pág. 10
<b>Figura 3.</b> Processo de cobertura da topografia com pasta de madeira. ....	pág. 11
<b>Figura 4.</b> Árvore incluída na “ <i>Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico</i> ”. .....	pág. 11
<b>Figura 5.</b> Detalhe da “ <i>Cabana da Idade do Bronze</i> ”, durante o processo construtivo. ....	pág. 12
<b>Figura 6.</b> Vista parcial da “ <i>Anta Grande do Zambujeiro</i> ”, em construção. ....	pág. 12
<b>Figura 7.</b> “ <i>Alcáçova do Castelo de Sesimbra</i> ” durante a fase de construção. ....	pág. 13
<b>Figura 8 e 9.</b> Detalhes do interior da “ <i>Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média</i> ”. .....	pág. 13
<b>Figura 10.</b> Figuras Neolíticas. Frente e costas. ....	pág. 14
<b>Figura 11.</b> Figuras Medievais. Frente e costas. ....	pág. 14
<b>Figura 12.</b> Marcel Duchamp, miniature <i>Fountain</i> . ....	pág. 21
<b>Figura 13.</b> Alberto Giacometti. “ <i>La piazza</i> ”, 1947–48. ....	pág. 21
<b>Figura 14.</b> Charles Simonds. “ <i>Dwelling</i> ”, 1982. ....	pág. 22
<b>Figura 15.</b> Wolfgang Laib. “ <i>Five Mountains Not to Climb On</i> ”. ....	pág. 22
<b>Figura 16.</b> Elizabeth King. “ <i>Quizzing Glass</i> ” (detalhe). ....	pág. 23
<b>Figura 17.</b> Jorge Mayet. “ <i>Rooted</i> ”. ....	pág. 24
<b>Figura 18.</b> Paolo Ventura. “ <i>L’Automaton</i> ” 6, 2010. ....	pág. 24
<b>Figura 19.</b> Joe Fig. “ <i>Self Portrait</i> ”, 2007. ....	pág. 25
<b>Figura 20.</b> Karine Giboulo. “ <i>Bubbles of Life – Hamburger eaters</i> ” (back view), 2006. ....	pág. 25
<b>Figura 21.</b> Karine Giboulo. “ <i>Village Démocratie</i> ”. ....	pág. 26
<b>Figura 22.</b> Matthew Albanese. “ <i>Paprika Mars</i> ”. ....	pág. 26
<b>Figura 23.</b> Levi van Veluw. “ <i>Landscape 3</i> ”. ....	pág. 27
<b>Figura 24.</b> “ <i>Território do Alentejo Central</i> ”. ....	pág. 29

<b>Figura 25 e 26.</b> Vistas parciais, <i>“Paisagem e quotidiano no Mesolítico”</i> . .....	pág. 30
<b>Figura 27.</b> Concheiro e cena de enterramento, <i>“Paisagem e quotidiano no Mesolítico”</i> . .....	pág. 31
<b>Figura 28 e 29.</b> Vistas parciais, <i>“As origens do Megalitismo”</i> . .....	pág. 32
<b>Figura 30.</b> Vista parcial, <i>“Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico”</i> . .....	pág. 33
<b>Figura 31.</b> Detalhe. Cena de ordenha. <i>“Paisagem e quotidiano num povoado Neolítico”</i> . .....	pág. 33
<b>Figura 32.</b> <i>“Cromeleque dos Almendres”</i> . .....	pág. 34
<b>Figura 33.</b> <i>“Anta Grande do Zambujeiro”</i> . .....	pág. 36
<b>Figura 34 e 35.</b> Vista parcial, <i>“Anta Grande do Zambujeiro”</i> . .....	pág. 36
<b>Figura 36.</b> Espaço expositivo no interior da Torre de Menagem. (Castelo de Sesimbra). .....	pág. 37
<b>Figura 37.</b> <i>“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”</i> . .....	pág. 38
<b>Figura 38 e 39.</b> Vistas parciais, <i>“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”</i> . .....	pág. 39
<b>Figura 40.</b> Detalhe. (Hortas). <i>“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”</i> . .....	pág. 39
<b>Figura 41.</b> Vista parcial, <i>“Reconstituição do urbanismo medieval do Castelo de Sesimbra”</i> , em fase de construção. .....	pág. 40
<b>Figura 42.</b> Vista parcial exterior da <i>“Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”</i> . .....	pág. 40
<b>Figura 43 e 44.</b> Detalhes do interior da <i>“Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”</i> . .....	pág. 41
<b>Figura 45 e 46.</b> Detalhes das fachadas edificadas no interior da <i>“Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”</i> . .....	pág. 41
<b>Figura 47.</b> Banquete no exterior da <i>“Alcáçova do Castelo de Sesimbra, no final da Idade Média”</i> . .....	pág. 42
<b>Figura 48.</b> Montagem, <i>“Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval”</i> . .....	pág. 43
<b>Figura 49.</b> Detalhe, <i>“Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval”</i> . .....	pág. 43
<b>Figura 50.</b> Gravura da Fortaleza de Sagres, 1587. .....	pág. 44
<b>Figura 51.</b> Detalhe, <i>“Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval”</i> . .....	pág. 44
<b>Figura 52.</b> Detalhe, <i>“Promontório de Sagres – Reconstituição da fortaleza medieval”</i> . .....	pág. 45
<b>Figura 53 e 54.</b> Instalação/encenação, da <i>“Cabana da Idade do Bronze”</i> nas Terras do risco. .....	pág. 45
<b>Figura 55.</b> Vista geral da <i>“Cabana da Idade do Bronze”</i> . .....	pág. 46

<b>Figura 56.</b> Desenho, Cabana da Idade do Bronze. ....	pág. 47
<b>Figura 57.</b> Instalação/encenação da “ <i>Cabana da Idade do Bronze</i> ”, nas Terras do Risco. ....	pág. 47
<b>Figura 58.</b> Serra do Risco (lado Norte). ....	pág. 48
<b>Figura 59.</b> Lapa da Cova vista do mar. ....	pág. 49
<b>Figura 60.</b> Vista interior da entrada da Lapa da Cova. ....	pág. 49
<b>Figura 61.</b> Serra do Risco (lado Sul) Detalhe da “ <i>Serra da Arrábida - do Sado ao Espichel</i> ”. ....	pág. 50
<b>Figura 62.</b> Protótipo “ <i>Ilhas do Bronze</i> ”. ....	pág. 52





...