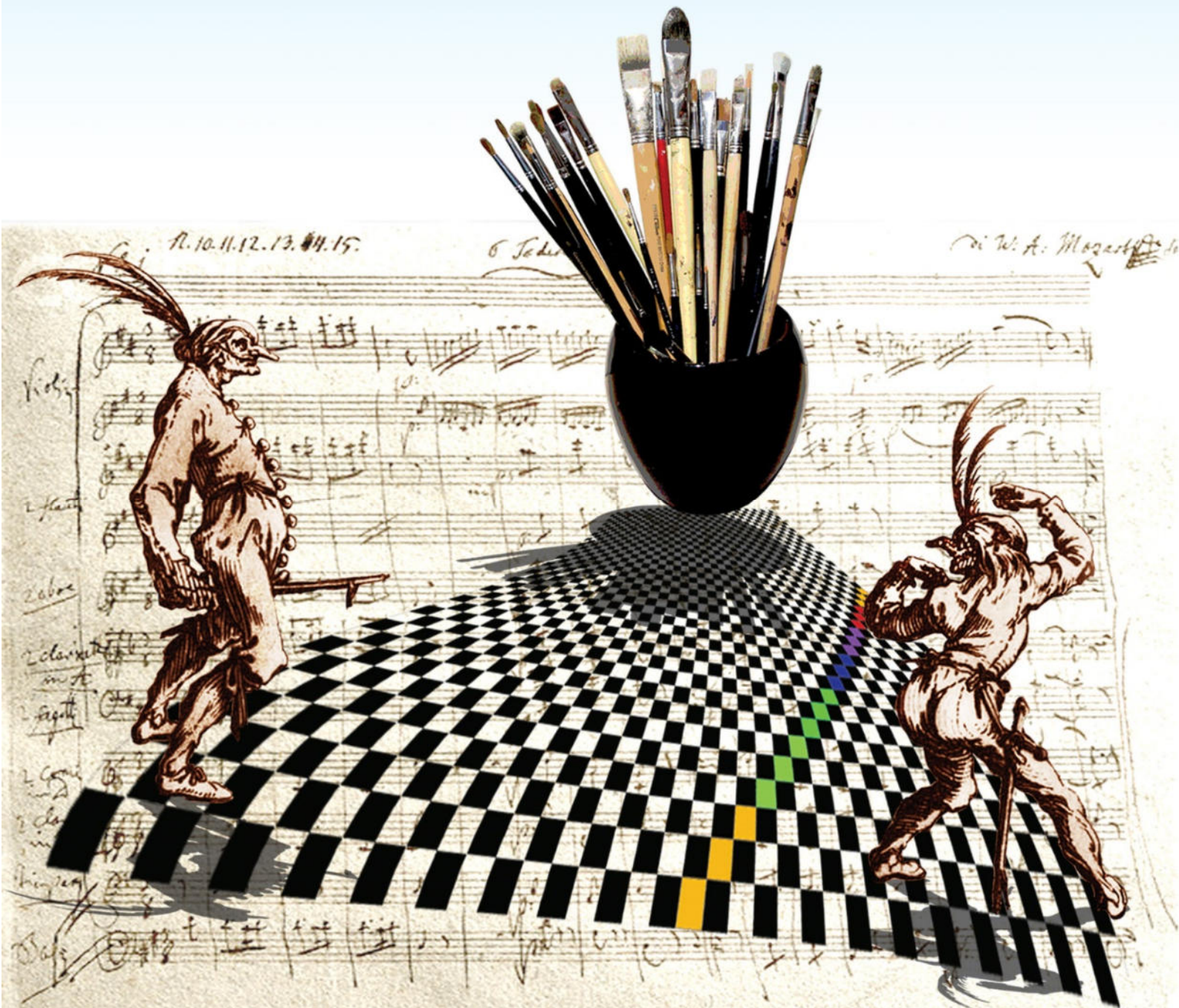




# ERAS

**European Review of Artistic Studies**

**Anuário 2010**



≡ ANUÁRIO ≡

≡ 2010 ≡



© ERAS.

**Título:** *ANUÁRIO 2010*

**Autor:** AA.VV.

**Editor:** PBACC

**Coordenação:** Levi Leonido

**Organizadores / Revisores:** Levi Leonido, Elsa Morgado, Mário Cardoso, João Bartolomeu

**Design:** Luís Canotilho e Filipe Canotilho

**Edição e Execução Gráfica:** Levi Leonido

**Data da edição:** Agosto de 2017

**Impressão:** Gráfica UTAD

**ISBN:** 978-989-99832-9-7.

**Depósito Legal:** 430150/17.

**Classificação THEMA - Nível 1:** A – Artes.

# ÍNDICE

## ESTUDOS MUSICAIS

*DO ESPAÇO E TEMPO MUSICAL – teoria científica e prática artística na vanguarda do pós-guerra*

Ângelo Martingo

**[2-10]**

*A PORTRAITURE OF HELEN, QUEEN OF TROY IN BOITO'S Mefistofele: Coincidentia*

*Oppositorum*

Sara Zamir

**[11-23]**

*SOBRE EL GRUPO DE CREACIÓN MUSICAL (GCMUS) Y LOS SONS CREATIVOS. una experiencia músico/educativa de encuentro, análisis y difusión de músicas experimentales y sus aplicaciones pedagógicas*

María Inmaculada Cárdenas Serván

**[24-54]**

## ESTUDOS TEATRAIS

*ORIGENS DO TEATRO MODERNO - teatro português até aos fins do XVI Século*

Bartolomeu Rodrigues; & Marcos Lorieri

**[56-64]**

*Corpo e gestualidade nos Pastorais Potiguar*

Marcilio de Souza Vieira

**[65-79]**

*Os elementos paratextuais na “Osmía” de Teresa de Mello Breyner*

Rita Gisela Martins Azevedo

**[80-95]**

## ESTUDOS EM ARTES VISUAIS

*Tábuas votivas ao Senhor Jesus do Calvário em Parada de Pinhão*  
Celestino Silva; & Luís Canotilho  
**[98-126]**

*IMAGENS NA HISTÓRIA: imaginação histórica e história visual*  
Robson Xavier Costa  
**[127-138]**

*A IGREJA MATRIZ DE CARLÃO (ALIJO): arquitetura e espólio religioso na arte rural  
transmontana*  
José António Moreira; António José Leandro; & Duarte Lourenço Grabulho  
**[139-182]**

## ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

*AS ARTES EM MEIO PRISIONAL – presente e futuro*  
Levi Leonido; & Javier Montabes  
**[184-242]**

*The most, and less, known mythographers in Portugal*  
Ana Duarte Rodrigues  
**[243-261]**

*A relação do corpo com o cotidiano da população adulta e suas implicações no que se refere ao  
contexto cultural na contemporaneidade*  
Munique Teixeira Silva  
**[262-272]**



# STUDOS MUSICAIS

*DO* *ESPAÇO E TEMPO MUSICAL – teoria científica e prática artística na vanguarda do pós-guerra*  
Angelo Martingo

---

| 2-10

*A* *PORTRAITURE OF HELEN, QUEEN OF TROY IN BOITO'S Mefistofele: Coincidentia Oppositorum*  
Sara Zamir

---

| 11-23

*S* *OBRE EL GRUPO DE CREACIÓN MUSICAL (GCMUS) Y LOS SONS CREATIVOS. una experiencia músico/educativa de encuentro, análisis y difusión de músicas experimentales y sus aplicaciones pedagógicas*  
María Inmaculada Cárdenas Serván

---

| 24-54

## DO ESPAÇO E TEMPO MUSICAL – TEORIA CIENTÍFICA E PRÁTICA ARTÍSTICA NA VANGUARDA DO PÓS-GUERRA

*Musical time and space - scientific theory and artistic practice in postwar avant-garde*

MARTINGO, Ângelo<sup>1</sup>

---

### **R**esumo

Partindo da mutação que na física sofrem os conceitos ‘espaço’ e ‘tempo’ – que, ao invés de condições neutras e *a priori* da experiência e dos objetos na física clássica (Newton, Kant), se constituem agora como realidade física (Einstein) –, bem como, no campo musical, do abandono da funcionalidade tonal em favor de um entendimento não-hierárquico do material sonoro (atonalidade/dodecafonismo/serialismo) que evoluirá para um tratamento abstrato e unitário extensivo a outros parâmetros sonoros (intensidade, timbre, dinâmica), este artigo procura evidenciar o entendimento científico de ‘espaço’ e ‘tempo’ não só como metáfora explicativa, como também legitimação, do tratamento de processos musicais, salientando desse modo a incidência da produção científica na teorização e práticas artísticas da vanguarda do pós-guerra.

### **A**bstract

The early 20th century has witnessed major transformations in both scientific and musical domains. In particular, relativity has shown space and time to have physical reality (in contrast to a priori conditions of objects), and the hierarchical structure of tonality was abandoned in favor of progressively more systematic methods of composition evolving from twelve-tone music. By singling out the migration of the scientific understanding of space and time to musical terrain, as legitimization and metaphor for some theoretical proposals of integral serialism, a parallel is drawn between the two fields which shows the entwinement of scientific output and artistic theory and practice in post-war avant-garde.

**Keywords:** *Musical time and space; artistic practice in postwar avant-garde.*

**Palavras-chave:** *Espaço e tempo musical; prática artística na vanguarda do pós-guerra.*

**Data de submissão:** Maio 2010 | **Data de aceitação:** Setembro 2010

---

<sup>1</sup> ÂNGELO MIGUEL QUARESMA MARTINGO – Universidade do Minho. Instituto de Letras e Ciências Humanas. Centros de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. PORTUGAL. E-mail: [angelomartingo@ilch.uminho.pt](mailto:angelomartingo@ilch.uminho.pt)



### ***Einstein: espaço-tempo relativista<sup>2</sup>***

No início do século XX, Schönberg e Einstein produziam de acordo com regras ainda não inteiramente definidas – o primeiro, criava música na ausência de uma sólida teoria, e o segundo produzia teoria nova cujo alcance abrangia fenómenos que só muito parcialmente eram passíveis de confirmação empírica.

Marcada por Newton, a mecânica do início do século tomava o espaço tridimensional e o tempo como entidades universais e independentes entre si e do observador (em particular, da velocidade deste). Nesta teoria todas as velocidades são relativas, e a velocidade de um corpo medida por um dado observador é obtida a partir da velocidade medida por um outro observador por simples adição de velocidades (relatividade de Galileu). As equações de Maxwell, porém, nas quais a velocidade da luz é constante (independente do movimento da fonte e do observador), requeriam modificações na teoria. Como explicado por Minkowski (1978, pp. 97-98), Einstein resolve o conflito invertendo a perspetiva de análise, a saber, tomando como invariante não o tempo e o espaço, mas a velocidade da luz no vácuo. Ao fazê-lo, introduziu, como é sabido, o conceito revolucionário de espaço e tempo relativos, dependentes da velocidade do observador, e unificados no contínuo quadridimensional espácio-temporal. Quando, em 1916, Einstein junta a estas reflexões a questão da gravitação obtém outro resultado fundamental ao concluir que os objetos e a luz descrevem trajetórias curvas simplesmente porque, o espaço é deformado pela matéria/energia aí distribuída.

### ***Um ‘espaço musical’: Schönberg***

Num outro contexto, Schönberg é confrontado no primeiro quartel do século XX com a ausência de teorização e sistematização da prática musical. Consumadas em obras como *Três Peças para Piano* Op. 11, *Cinco peças para Orquestra* e *Erwartung* (1909), e *Pierrot Lunaire* (1912), a emancipação da dissonância e a dissipação de um centro tonal, resultando diretamente da complexificação da linguagem harmónica do final do séc. XIX, lançam a música erudita num impasse – como compor na ausência de uma estruturação equivalente à da tonalidade. É a essa lacuna que vem responder Schönberg (1975, pp.

---

<sup>2</sup> Esta secção sobre física beneficiou da leitura atenta e conselho de Luís Filipe Costa, Investigador em relatividade geral no Centro de Física do Porto (CFP), da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.



218,247), através da proposta que, progressivamente elaborada a partir de 1915, e aplicada a partir de 1921, designa de ‘dodecafonismo’. Tendo em conta que é tomada como base de trabalho uma série cujos elementos não têm uma relação hierárquica, o compositor descreve a sua criação como um “*método de compor com doze sons que estão relacionados unicamente uns com os outros*”, atribuindo-lhe, considerando a sistematização avançada, “*o estatuto e importância de uma teoria científica*” (SCHÖNBERG, 1975, p. 220). Por outro lado, refletindo a possibilidade da série ser disposta horizontalmente (como melodia) ou verticalmente (como harmonia), Schönberg (1975, p. 220) afirma ainda que “*O espaço bi- ou multi-dimensional no qual as ideias musicais são apresentadas é uma unidade*”. É por referência a esse entendimento de espaço que será examinada a receção de Schönberg pela vanguarda, fazendo notar, em particular, o modo como essa caracterização é usada na crítica do dodecafonismo.

### ***O espaço como categoria e metáfora no serialismo integral***

Com efeito, a metáfora do espaço e a reclamada unidade das dimensões musicais são questões recorrentes na publicação que daria voz à vanguarda do pós-guerra associada a Darmstadt – a revista *Die Reihe* (A Série) –, embora não para reclamar Schönberg como precursor, mas antes para evidenciar a incompletude da tarefa que o compositor iniciara. Assim, de acordo com Boulez (1986, p. 445): “*Em 1945-46, nada estava feito, tudo estava por fazer*”. Central a essa discussão, segundo Kagel (1961) e Ligeti (1965), é o facto de Schönberg, não obstante ter retirado funcionalidade ao material sonoro, conservar aspetos formais e rítmicos remanescentes da tonalidade incompatíveis com a reclamada unidade do ‘espaço musical’. Nas palavras de Kagel (1961, p. 40):

“É comparável o uso da série em várias direções com a perceção do espaço musical? No sistema dodecafónico, Schönberg estabelece um conjunto de relações de notas onde os intervalos são, de facto, equivalentes, mas as relações de altura, dinâmica ou duração – os três parâmetros estruturais, contudo, não estão organizados. Sem uma base comum para estes três parâmetros, todavia, a técnica dodecafónica não pode ser tomada como regulada por leis ou como um sistema para o espaço musical, como era originalmente chamada”.

Ora, a unidade em nome da qual é reclamada a extensão da serialização a outros parâmetros, e depois à forma, como mostra Ligeti (1965, pp. 7,14), não poderia ser feita senão à custa da descaracterização do projeto dodecafónico, remetendo-nos da série como

sucessão de intervalos ou agregados, para uma distribuição estatística de registos e densidades, grupos, estruturas e texturas.<sup>3</sup> Para além disso, se o desenvolvimento formal patente em Schönberg traduz uma conceção temporalmente orientada da obra, já a extensão da serialização à forma aponta para a neutralização da direccionalidade e, consequentemente, para aquilo que Ligeti (1965, p. 16) designa como ‘espacialização do tempo’. Como nota Vieira de Carvalho (1999, p. 251), a propósito dessa tendência em Goeyvaerts e Stockhausen, tratava-se de encontrar, não um “[...] *tempo no qual a música se desenvolvesse, mas sim um tempo em que a música fosse ‘colocada’*”.<sup>4</sup>

É precisamente com base nessa ‘espacialização’ que Debussy, em detrimento de Schönberg, é reclamado por Boulez (1959, p. 40) como precursor – ‘The threshold’. Alheio ao serialismo, Debussy introduzia no início do século um tratamento retórico da descontinuidade de registos, cuja racionalização seria evidente no uso de três pentagramas em *La Puerta Del Vino* (NICHOLS, 1972, p. 30).<sup>5</sup> Stravinsky, que, por sua vez, como mostra Ligeti (1965, p. 17) atinge uma tendencial neutralização da dimensão temporal pela apresentação simultânea do sucessivo, não deixa também de evidenciar em Debussy a manipulação dos registos e texturas, escrevendo a esse respeito:

“Efeitos especiais [...] são obtidos não por processos imitativos [...] mas pela justaposição e confrontação de diferentes planos e volumes de sonoridade. Do mesmo modo, sensações de tensão e relaxamento são enfatizadas pela expansão ou contracção da textura. [...] O mesmo efeito é conseguido pela alternância de funções de linha e fundo [...] produzindo assim uma sensação de profundidade” (STRAVINSKY, 1983, p. 125).

Essa ‘espacialização do tempo’, emergente em Debussy, é aprofundada em Webern, segundo Ligeti (1965, p. 16), através do uso de simetrias, em que o fluxo temporal é anulado pela reversibilidade da construção. É, porém, com o serialismo integral de *Mode*

---

<sup>3</sup> O termo ‘parâmetro’, originário das matemáticas é introduzido no vocabulário musical por Meyer-Eppler nos anos 50, entendendo-se por ‘parâmetro musical’, de acordo com Häussler (in Landy, 1991, p. 9): “*tudo o som ou componente composicional que pode ser isolado e ordenado*”. A equivalência de parâmetros é central no projecto do serialismo integral, como refere Stockhausen (1961, p. 72): “*Desde 1951 que nos debatemos na composição com a necessidade de tratar todas as características dos sons de igual maneira; eles deveriam também, da mesma maneira, ter lugar no processo formal, de tal modo que possam constantemente novos padrões de organização ser apresentadas a essa mesma luz*”.

<sup>4</sup> Cf Vieira de Carvalho (1999, pp. 247, 272) para uma análise de Nono em que o espaço, enquanto montagem e desconstrução de uma ideia de totalidade, é lido em contraposição a este ideal.

<sup>5</sup> Nichols (1972, p.74) dá outro exemplo da importância retórica do espaço, sugerindo que a violenta expressividade no prelúdio *Ce qu’a Vu le Vent d’Ouest* é veiculada pela ausência do registo médio.

*de valeurs et d'intensité* (Messiaen), que se atinge a estaticidade, operada pela desativação dos fatores que determinam a direccionalidade temporal da forma (LIGETI, 1965, p. 16). No mesmo sentido, Stockhausen (1959) avança uma estruturação do ritmo em que os valores são deduzidos da série de harmónicos. Já Cowell (1969), porém, havia estabelecido essa correspondência nos anos 20, como mostra Kagel (1961, p. 41), enfatizando o carácter sistemático e a cientificidade da teoria:

“Cowell entende profeticamente o tempo, a métrica, as dinâmicas, a forma, a interligação da métrica e da duração [time], o tempo, e finalmente, as escalas rítmicas. Com uma coerência espantosa, Cowell reúne logicamente os elementos sintácticos da linguagem musical, e aplicando aos parâmetros empíricos da composição as relações da série de harmónicos, obtém um resultado que lhe permite sumariar as conclusões numa ‘Teoria da relatividade musical’. Ele evita questões de estética e discussões filosóficas [...]. O seu livro é portanto um documento cuja proposta teórica, relevante quarenta anos depois de ser escrita, ilumina aspetos da técnica, sem preocupações com questões estéticas fora de moda”.

Ora, não obstante a consistência dessa teorização, a ‘espacialização do tempo’ permanece, em larga medida, uma metáfora, pois, como recorda Ligeti (1965, p. 18), a partir de Koenig (1960, pp. 14-15), toda a ilusão de espacialidade decorre no tempo, e a irreversibilidade do tempo, quer numa sequência de notas, quer de um som em particular, é um facto incontornável. É, porém, como tentativa de dar realidade física a essa metáfora que, na leitura de Ligeti (1965, p. 17), devem ser entendidas algumas das obras de Cage e Stockhausen. Em particular, e estabelecendo precedentes no papel que historicamente desempenharam os dispositivos performativos na estruturação do discurso e formas musicais, Stockhausen (1961) propõe-se assimilar o espaço como material composicional, procurando aí operar transformações equivalentes àquelas dos outros parâmetros.<sup>6</sup> De acordo com Stockhausen (1961, p. 82):

“Deve ser possível [...] estabelecer uma analogia entre proporções de tempo (altura, duração, timbre) e a proporção de espaço no círculo. [...] Da mesma maneira que os parâmetros de altura e duração – e na composição electrónica, o timbre e a intensidade também – faria sentido no caso da localidade substituir mudanças de intervalos fixos da escala por mudanças de proporção. [...] Obteríamos assim uma escala de localidades correspondente àquela da altura, duração, e intensidade”.

---

6 Stockhausen (1961, p. 68) entende radicarem nos efeitos de eco e na disposição policoral como praticada em S. Marcos (Veneza), o estilo imitativo, a fuga, e, em geral, o princípio clássico da repetição de frases de 2, 4, ou 8 compassos.

A mesma exigência de sistematicidade emerge na notação. Com efeito, Schulze-Andresen (1965) propõe um esquema tridimensional que, embora apresentado como hipótese de trabalho, torna manifesta a busca de unidade, sistematicidade e totalidade na representação. Na verdade, quando comparada com as “[...] *majestosas estruturas da física, química e outras ciências*”, a teoria musical constituía, no entender de Schulze-Andresen (1965, p. 34) “[...] *uma decrépita e velha ruína pronta para demolição*”, devendo, para ser credível, tomar o exemplo e método científico. Schulze-Andresen escreve a esse propósito (1965, p. 32):

“Sublinhamos que a nossa apresentação do espaço musical não é produto de mera especulação. [...] Se as leis matemáticas e os números não fossem consultados, estruturas tais como as que enunciamos nunca teriam visto a luz do dia”.

Nesse contexto, às duas dimensões tradicionais da representação (vertical para a melodia, e horizontal para a harmonia), é adicionada uma terceira, cuja profundidade visual pode representar, por exemplo, a tonalidade em uso, se música tonal é o caso. Segundo Schulze-Andresen (1965, p. 28), as notas transformar-se-iam desse modo em “[...] *pontos matemáticos [...] a flutuar no espaço*”.

A mesma exigência de completude emerge em Stockhausen (1974, p. 92) que, referindo-se em entrevista ocorrida em 1971 à sua busca de um sistema através do qual, num só signo – ideograma –, se concentrasse toda a informação de um som, fornece a seguinte descrição:

“Suponha que a posição de um ponto no papel indica a altura – mais alto ou mais baixo. Da esquerda para a direita indicaríamos o tempo. Tentei todas as combinações possíveis – digamos que o tempo de cima para baixo e a altura da esquerda para a direita. E a intensidade seria apenas representada pela dimensão da nota (mas isto torna-se complicado porque o tamanho do ponto também indica a duração, está a ver – se é maior, ocupa mais espaço). [...] Portanto, a notação tem muitos problemas por resolver”.

O espaço é ainda usado por O’Connell (1965), agora enquanto instrumento analítico, fazendo uso da geometria para examinar as propriedades de grupo da série. A invariância sob transformação é de especial interesse para O’Connell (1965, p. 35), sendo esta uma propriedade que colocaria o pensamento serial ao nível daquilo que tinha sido atingido na física. A esse respeito, O’Connell (1965, p. 36) escreve:

“Foi a descoberta de [...] invariância sob transformação nas equações de Einstein que levou Minkowski a propor o conceito de um espaço-tempo unificado. Os comentários de Schönberg (“O bi- ou multi-dimensional espaço em que as ideias musicais são apresentadas é uma unidade.’ ...) parece intimamente relacionado com o conceito de Minkowski. É propósito deste ensaio examinar algumas classes de transformações quase-espaciais da série, e descobrir o elemento que sobrevive a cada uma de tais transformações”.

No mesmo contexto, Kagel (1965) avança as transformações geométricas ‘rotação’ e ‘translação’ como instrumentos analíticos e composicionais. ‘Pontos-notas’, ‘pontos-tempo’, ‘pontos-espaço’ (correspondendo, respetivamente, a altura, duração, e intensidade/movimentos espaciais/timbre), são alguns dos conceitos implicados nas operações numéricas no espaço, numa proposta que procura dotar a notação de meios que correspondam aos desenvolvimentos da composição e aproximar ao mesmo tempo a ideia e a sua representação (KAGEL, 1965, pp. 32,50).

### ***Sumário e conclusão***

Em suma, se até ao século XX, o espaço e o tempo eram entendidos como dimensões independentes, e condições *a priori*, quer da experiência, quer da interação e existência de objetos (KANT), com o albar o século XX, são teorizados não só como realidades físicas, mas também como realidades compreensíveis apenas num todo quadrimensional. Paralelamente, verifica-se na música uma mutação fundamental no entendimento dos materiais, com a passagem da hierarquia tonal ao dodecafonismo, e mais tarde ao serialismo integral.

Introduzido por Schönberg, o ‘espaço’ ganharia propriedade na vanguarda enquanto metáfora de um tratamento unificado de elementos cuja legitimação radica nos resultados da física, reclamando a prática musical e produção teórica, nos domínios evidenciados da composição, notação, análise, a mesma exigência sistemática observável nessa ciência.

Schönberg era, entretanto, rejeitado como precursor por, mantendo a mediação de um sistema que havia criado, preservar processos formais remissivos da hierarquia tonal que havia liquidado. No campo onde a vanguarda procura legitimação, por outro lado, Einstein decepciona os seus herdeiros ao recusar uma conceção cosmológica que sustenta a indeterminação e a probabilidade e como grau de certeza mais elevado. Ora, se

desde logo em 1956, Adorno (1988) identificou de um ponto de vista crítico no serialismo integral as limitações que, de resto, os próprios compositores viriam a reclamar, de uma perspectiva descritiva, cumpriria referir que, paradoxalmente, e como aponta Mário Vieira de Carvalho (1999, p. 252), o serialismo integral, como apresentado, enquanto sistema autorregulado na quase-ausência do compositor, prefigura aquilo que mais tarde, na biologia, seria designado por Maturana de *autopoiesis* e, como tal, e no seguimento de Könncke (1991), nos remeteria não para a conceção física dominante na segunda metade do século XX, mas para uma ideia de sistema característica da física do séc. XVII – o mecanicismo determinista avançado por Newton. Desse ponto de vista, a ‘espacialização do tempo’ perseguida pela vanguarda em nome da unidade do material musical corresponderia a uma redução de complexidade, sobretudo, se for entendida como desconstrução do espaço pelo tempo a incomensurabilidade mantida por Schönberg entre a estaticidade da série (equivalência das dimensões vertical/horizontal) e o seu desenvolvimento formal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (1988). The Aging of the New Music. *Telos* 77, 79-93.
- BOULEZ, P. (1959). The threshold. *Die Reihe*, ii: 40-41.
- BOULEZ, P. (1986). *Orientations*. London: Faber & Faber.
- COWELL, H. (1969). *New musical resources*. New York: Something Else Press.
- KAGEL, M. (1961). Tone-clusters, attacks, transitions. *Die Reihe* v: 40-55.
- KAGEL, M. (1965). Translation-Rotation. *Die Reihe*,vii: 32-60.
- KOENIG, Go. M. (1960). Henri Pousseur. *Die Reihe*, iv: 14-28.
- KÖNNECKE, D. (1991) Revolutionierung der Wissenschaft? Zur (Selbst) – Täuschung der Theorie autopoietischer Systeme. In H. R. FISCHER (Ed.), *Autopoiesis*. Auer: Heidelberg.
- LANDY, L. (1991). *What's the matter with today's experimental music?:organised sound too rarely heard*. Harwood Academic Publishers: Chur Reading.
- LIGETI, G. (1965). Metamorphoses of musical form. *Die Reihe*, vii: 5-19.

MINKOWSKI, H. (1978). Espaço e tempo. In H. A. LORENTZ, H. A. EINSTEIN & H. MINKOWSKI, *O Princípio da Relatividade* (pp. 93-114). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NICHOLS, R. (1972). *Debussy*. Oxford: Oxford University Press.

O'CONNELL, W. (1965). Tone spaces. *Die Reihe* viii: 35-67.

SCHONBERG, A. (1975). *Style and Idea*. London: Faber and Faber.

SCHULZE-ANDRESEN, W. (1965). The three-dimensional music stave. *Die Reihe* viii: 25-34.

STOCKHAUSEN, K. (1959) ... How time passes.... *Die Reihe*, iii: 19-56.

STOCKHAUSEN, K. (1961). Two Lectures. *Die Reihe* v: 59-82.

STOCKHAUSEN, K. (1974). *Stockhausen, conversations with the composer*. London: Robson Books.

STRAVINSKY, I. (1983). *My life, works and views*. Cambridge: University Press Cambridge.

VIEIRA DE CARVALHO, M. (1999). *Razão e sentimento na comunicação musical- Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.



## A PORTRAITURE OF HELEN, QUEEN OF TROY IN BOITO'S *Mefistofele*:

### *Coincidentia Oppositorum*

ZAMIR, Sara<sup>7</sup>

---

## **A**bstract

In this study we attempt to understand some of the aesthetical features implemented by Arrigo Boito (1842-1918) for the dramaturgic formation of the final act of the opera *Mefistofele*. Doing that, we will focus on the bifocal character of Helen, both as flash-and-blood woman and as the divine Queen of Troy. Disregarding the controversial criticism of the value of the music, the analysis below reveals deep concern for the dramatic coherence practiced by musical associations and cultural signals. It shows that the composer has sincerely made an effort to characterize both facets of Helen-i.e. femininity and Royalty in the manner of collision of contrasts - *Coincidentia Oppositorum*. That special polar aesthetic approach constitutes a convincing music-dramatic whole made out of extremes.

**Keywords:** *Arrigo Boito; queen of troy; portraiture of Helen.*

**Palavras-chave:** *Arrigo Boito; Rainha de Tróia; Partitura de Helen.*

**Data de submissão:** Maio 2010 | **Data de aceitação:** Setembro 2010

---

<sup>7</sup> SARA ZAMIR – University of Bar-Ilan University Department of Music. ISRAEL. Email: [concerts@mail.biu.ac.il](mailto:concerts@mail.biu.ac.il) | [Sara.Zamir@biu.ac.il](mailto:Sara.Zamir@biu.ac.il).

Over a hundred and forty years since the premiere of the opera *Mefistofele* by Arrigo Boito (*La scala*, 1868), critics still have many doubts regarding its musical value<sup>8</sup>. In the current article we would like to discuss, without any judgment of the music whatsoever, some of the musical features used by Boito for the creation of musical coherence and dramatic impact. Aiming to draw the outlines of the musical drama in the fourth act of the opera, we will focus on the dual characterization of Helen, both as a woman and as the Queen of Troy, to format a wholeness made of symmetric contrasts. The idea of that special symmetry is actually practiced both in Goethe's *Faust* and in Boito's *Mefistofele*, while the aesthetics of conflicts between opposite values is constitutive in Boito's entire oeuvre as a poet, being a principal *persona* of the *Scapigliatura* movement in late 19<sup>th</sup>-Century Italy<sup>9</sup>.

Nevertheless, we find it necessary to present the principal issues of recent criticism in order to provide a context of reception to our analysis and to emphasize its significance in the quite limited research of Boito's musical oeuvre. Most of the current critics take Boito's success as a librettist and his fruitful cooperation with Verdi of much more value than his musical oeuvre, saying: "Boito was the greatest poet of the Italian Operatic Stage"<sup>10</sup>. Some, such as Ernest Neuman, even suggest that Boito was totally incompetent as a composer: "One wonders, again, why a musician like Boito should ever have thought himself fit company for Marlow and Goethe...it is rather surprising what an abject mess he has made of Faust".<sup>11</sup>

Fausto Torrefanca, chronologically much closer to Boito's time, finds Boito a great composer<sup>12</sup>. Accordantly, while distinguishing Boito's potential, talent and brilliancy, Jay Nicolaisen still evaluates Boito's music as second-grade. Nicolaisen claims that in *Mefistofele*, Boito attempted to cover too many stylistic aspects (i.e, Italian, German, and French) within a monumental work regarding its philosophical and dramatic dimension. Boito's interdisciplinary education was then, according to Nicolaisen, the origin of his musical vision, as well as the obstacle to its fulfillment<sup>13</sup>. Referring to the *Prologue in Heaven* at the beginning of the opera, Olga Termini praises *Mefistofele* as a unique experiment conducted by a poet-composer striving to combine music and philosophy, while uniquely fusing German poetry into Italian opera aesthetics<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> William Ashbrook, "Boito, Arrigo" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition (London, 2001), 3:810.

<sup>9</sup> David Del Principe, *Rebellion, Death and Aesthetics in Italy* (London, 1996), p. 12.

<sup>10</sup> Patrick Smith, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto* (New York, 1970), p. 337.

<sup>11</sup> Ernest Newman, *Musical Studies* (New York, 1969), p. 77.

<sup>12</sup> Fausto Torrefanca, "Arrigo Boito" *The Musical Quarterly*, VI (1920):532-552.

<sup>13</sup> Jay Nicolaisen, "The First 'Mefistofele'", *19th-Century Music* (Mar. 1978):221-232.

<sup>14</sup> Olga Termini, "Language and Meaning in the 'Prologue in Heaven': Goethe's *Faust* and Boito's *Mefistofele* in *Music in Performance and Society*, ed. Malcolm Cole & John Koegel (MICHIGAN, 1997), p. 356.

In an article written in 1990, Peter Ross thoroughly examined the reception of the opera and its scandalous rejection after being premiered in Milan (1868). Ross's proposes that the audience and the Italian musical milieu did not like the opera because it was very unusual regarding its poetic elements, such as meter and rhyming, as well as by its colossal dimensions and weird casting. Boito, says Ross, who was dealing for years with the issue of good and evil, was fascinated by Goethe's *Faust* and by the moral duality in Faust's character, and was very eager to express all these in his opera. Ross points out that as a composer, Boito strived to create a perfect work of art, a Psychological Drama in which evil, ugliness, and decadence would be artistically treated the same way as beauty and morality: a colossal artistic commitment, impossible to carry out<sup>15</sup>.

Fianna Nicolodi Accordantly counts Boito's *Mefistofele* as one of the earliest notable works of the post-Verdian *Grand Opera* by its formative innovation, where Boito has swept away many rules and conventions of traditional Italian opera structures. Nicolodi implies that that was the very reason for the opera's negative reception. She thinks that what Boito did manage to achieve, was musical unity (Either tonal, textural, melodic, etc.) throughout the opera, combining rhapsodic structures and dramatic allusions<sup>16</sup>.

Upon that diverse critical layout, of which some aspects project on the polar thought of the opera's dramaturgy, we can now refine and study the dual aesthetics typical for the formation of Helen's musical portrait. Being Queen of Troy she is the principal feminine character in the second part of Goethe's *Faust*, and in the fourth act of *Mefistofele*. In many respects she matches Margarita, the principal feminine personality of the first part of Goethe's play, even though the two characters are contrasts regarding their status in society and moral values. As a part of the symmetric thought in the entire opera in particular and in Boito's poetic and musical oeuvre in general, as mentioned above, both characters are musically introduced by instrumental prelude which provides the *affect*, as well as by textual associations, summarized in the *motto* of the acts<sup>17</sup>. Margarita represents one facet of an earthly loving womanhood- and she died as a result of a tragic/satanic love affair. Helen, materializes the other facet, that of an immortal, mythological femininity, a woman who has never experienced earthly/spoiling love. Over the fourth act of the opera Helen undergoes a process of maturation facing the sort of love Margarita has experienced before: She gets

---

<sup>15</sup> Peter Ross, "E l'Idea fu songo, Arrigo Boito und seine reformoper "*Mefistofele*", *Jahrbucher fur Opernforschung*, 1990, pp. 69-86.

<sup>16</sup> Fianna Nicolodi, "Italian Opera", *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. By David Charlton (CAMBRIDGE, 2003). pp. 383 - 402.

<sup>17</sup> Arrigo Boito, *Mefistopheles* (KALMUS, 1975), act III: "*She is condemned*"; act IV: "*Tell me what I must do to learn an idiom so moving*".

involved, for the first time in her life, in a passionate, courtly-type love affair with Faust, which is followed by the horrors of the destruction of Troy, burning to ashes while she is watching. Helen is therefore musically illuminated both as a loving woman in the common earthly manner, and as a divine queen facing a national disaster. The composer has indeed recruited all musical means in favor of those dual dimensions of a rounded and rich character. In the analysis below we will soon try to illuminate the musical layout of that dual characterization. The 4<sup>th</sup> act of the opera is in fact a musical portraiture of Helen sketched through the different experiences she undergoes. We will therefore examine the principal scenes which contribute opposite aspects to her personality starting from her introduction to stage up to the final scene of the opera.

The tonality of Eb Major chosen by Boito for Helen's introduction to stage is not a mere coincidence. In addition to the traditional connotation of the key, and while taking into account the influence of Wagner's *Das Rheingold* among others previous works such as Beethoven's *Emperor* Concerto, the key is entirely new as a significant tonal section in the opera up to this point<sup>18</sup>. As a fresh tonality, it therefore implies that the fourth act is indeed the layout for a new spiritual phase. That tonal layout goes hand in hand with the musical genre chosen, which is a simple binary strophic *Barcarole* (mm. 25-45, 51-71). The genre was already well established as a cultural signal for peaceful flow at the time the opera was written. Boito's decision to use the *Barcarole* for Helen's first appearance demonstrates his dramatic thought. The simplicity of the *Arcadia*-like imaginative scenery will soon be rudely interrupted by contradictory Faust's shouts, and that abruptness will become a cause of the musical conflict between the secure, quiet *Barcarole* and Faust's erotic/passionate impatience. Another musical conflict to be used as a dramatic power is the destruction of the peaceful *tableau* by the Trojan national disaster. Helen will then have to cope and survive both as a woman and as a queen, after seeing Troy ablaze. Her struggle will be dramatically articulated by the musical reminiscences and allusions of this very bilateral introduction.

Helen appears on stage surrounded by that special *aura* of magic moonlight, swans on calm water, and praising sirens, even though Royalty has not been explicitly mentioned yet. However, after the Greek dance, when she enters stage again as a queen- the composer adds musical Royalty to that layout without breaking the *Barcarole affect*. The queen is then accompanied by a women's choir, and the tonal center shifts to the glamorous D Major while the orchestra is enriched by brass fanfares.<sup>19</sup> These fanfares are in fact quite unusual, sort of

---

<sup>18</sup> Beginning of act IV.

an *oxymoron*, since they are soft and tender, different from the traditional military fanfares associated with Royalty in music. That type of fanfare is perhaps an expression of a feminine Royalty, which is reinforced by the women's choir, and by the harp accompaniment with its old gender-oriented allusion. The musical Royalty presented by those features is then an anti-thesis to the conventional musical representations of Royalty up to late 19<sup>th</sup> century. The *prelude* anticipating Queen of Troy, musically alludes to the introduction described and therefore reinforces that feminine type of Royalty while, at the same time, implies Helen's supernatural emotional world. That emotional profile will be shown again shortly when the queen will have to watch her kingdom going up in flames. The repetition would musically connect the two scenes and create a sense of structural coherence, enriching Helen's musical portrait.

Dramatic coherence is then a helpful aesthetic mean when one examines Helen's *Lamento* in the context of her characterization through the 4th act of *Mefistofele*. The tonal plan of the *Lamento*, sung while Helen is watching the war, accords with that dramatic thought. Its opening *prelude* defines dual tonality – both of D Major and of D minor- a conflict of modes sharing the same tonic. D minor is an old and well-known musical symbol for death, sorrow and grief, while D major was in fact the key used for Helen's Royal fanfares mentioned above. Therefore, the dual tonality on the tonic D, and its Neapolitan relation with the previous Royal/archetypal Eb major, clearly symbolizes the fusing of glorious feminine Royalty with the horrors of war as expressed by a suffering woman, a devastated queen. Furthermore, after the introductive *prelude*, and while the choir is singing about the sunlight and the trembling sky, (“*iverberi il cielo*”), the stage changes into a thrilling scene colored by the red, orange and yellow colors of fire. An associative link of peaceful sunlight to terrifying firelight is thus created, suggesting that the previous *barcarola* was not the entire story, and that it could be quickly converted into a musical arena of bloodshed.

The mournful lament indeed shapes the sad, painful facet of Helen's character. In many respects, it is very different, not to say opposite, from the previous *Barcarola*. The musical approach taken in the *lamento* is abstract and vague and provides a good aesthetic background for an emotional tempest. The vagueness is apparent both in structure and in content. The architecture of the aria is not easily perceived since the text is neither strophic nor fits any other structural pattern, and the melody resembles declamation rather than song. As for the D minor tonality- it is retrospectively understood only when the word “blood” (“*sangue*”) is sung with a clear cadence. Instability emerges also from the frequent use of augmented chords, together with irregular syncopated rhythmic patterns (**Ex. 1**). In addition, one feels a sort of detachment of the solo part from its instrumental accompaniment. There

are many moments in which the voice is sounded "naked" (such as when the word "wind" is sung), as if the musical instrumentation and other devices generally used for the expression of grief and pain are not sufficient enough to convey the horror. The sorrow of a person who is a symbol of mythological perfection, beauty and intelligence requires perhaps special musical tools. These tools are indeed a result of the powerful text of the *lamento*<sup>20</sup>.

Ex. 1. Boito, *Mefistofele*, Act IV, mm. 10.

(HELEN absorbed as by a terrible vision.)  
*Largo. ♩ = 40.*

Not-te cu-pa. tru-ce. sen-za fi-ne fu-nebre/or-ri-da  
 Midnight, low'ring, fearful, dark beyond all ex-pression. Horrible

*Largo. ♩ = 40.*

not-te d'Il-lío! im-pla-ca-to ri-mor-so! Nu-go-li d'ar-sa  
 night of I-lum. O im-pla-ca-ble mem-ry to-lumes of burn-ing

*Piu mosso. ♩ = 60.*

declamato

*p. legatissimo*

*sforz.*

pol-ve-re al ven-to sur-gono e fan-no più cie-ca la te-ne-  
 dust in the wind, a-rise, and the dark-ness grows more blind and treacher-

*sforz.*

-bra.  
 -ous.  
 CHORETIDS.

Di cozzan-ti-si  
 With the clash-ing of

Pa  
 Sforz  
 ce!

The vocal freedom and the *recitative*-like melodic line, contribute to the dramatic presence of Helen, while the choir supplies the "national" context, symbolizing the people. The free structure of the text alludes to a theatrical monologue, written in a declamatory style, overflowing with pathos. The musical description of the horrible vision of a dying city is very vivid, almost visual. The choir (the same women's choir which introduced Helen at the beginning of Act IV) functions as a contradictory highlight of the emotional climaxes of the text by one-word echo interruptions, inserting musical commas and breaths between the recitation parts. This performance practice, based upon a traditional *solo-tutti* dialogue, replaces the conventional structure of musical phrases and cadences, and therefore creates temporal balance which collides with the sustained harmonic relief. All those measures of contrasting emotions in their national

<sup>20</sup> The harmonic shift is carried out by enharmonic change of Db into C#, leading to D Major.

and personal context retain Helen's divinity when she is going through tragic moments. Her ability to describe the disaster and to mourn of its dreadful outcome becomes infinite by the poetic-musical features, which strengthen her personality. Nevertheless, a thorough analysis of the music reveals that unlike the poetic text the lament has an implied overall binary musical structure, while the two parts are similar by their length [the first part ends with the word "blood" (mm. 22), and the second part starts with the prayer to the great Gods mm. 41]. That implied structure motivates linear accumulation of emotional energy from the first part to the second. The first part is relatively restrained, a sort of contextual exposition to the emotional eruption which occurs when the word "blood" (*sangue*) is sung. A section of D Major/Minor key functions as a divider between these two parts and alludes to Helens introduction to stage, stressing its tonal ambiguity with a dark subtext. (Ex. 2).

Ex. 2. Boito, *Mefistofele*, Act IV, mm.19-23.

scu-di  
bucklers,  
e di car-ri stro-  
and the roll-ing of

cresc.

-scian-ti e di ca-la-pul-te so-nan-ti l'e-tere è scossa!  
char-iots and with the great ca-topult's thun-der trembles the welkin,

ff

si mu-ta il suol in vo-lu-ta-bro di san-  
and all the ground slides from the feet with the slaugh-

gettato  
con forza  
col canto

CHOR.  
EREDIT.  
Nu-Spare. mi! uc.

The dramatic description of war and horrors through the second part of the *Lamento* becomes musically straightforward by a rich orchestral texture, while the melody and several words ("aura", "pieta"), remind the listener of previous parts of the opera, Margarita's song in jail in particular. The matching of the two feminine characters is an aesthetic mean which accords with the concept of *coincidentia oppsitorum* which is, as mentioned, a fundamental feature of the opera in general.



It is therefore quite easy to realize that the differences between the musical characterization of Margarita and that of Helen (especially regarding their response to death and disaster) sharpen Helen's character using a flashback technique. Death is a principal fundamental feature of the philosophic roots of Goethe's play and Boito contradicts the two women by the way they cope with its fears and threats. While Margarita got previously panic and lost control, up to insanity, Helen, being a mythological, immortal, is not afraid to die. She is indeed overwhelmed by the terrifying visions of Troy going to ashes, and the fears she experiences do not refer to her personal faith, but to her people. Therefore, her lament is terminated by a deep cry of pain, sorrow, and protest: That affection is formulated by a chromatic ascendance from an E minor chord which creates a line of augmented chords and as a result the D minor cadence is suspended. The outer voices form a sharp dissonant friction, while Helen loudly cries: "Ah!" The tragic end inevitably comes right after this musical climax, combined with a sense of acceptance, musically symbolized by traditional signals: *tempo largo*, a chromatic descent in the bass line and woodwinds low range sonority. The tonal termination of the episode has a bifocal axe – using the ambiguity of D Major/Minor again (Ex. 3).

Ex. 3. Boito, *Mefistofele*, Act IV, mm. 35-41.

The musical score for Ex. 3 from Boito's *Mefistofele*, Act IV, measures 35-41, is presented in four systems. The first system shows a soloist's vocal line with the lyrics "den - sa. sha - dow." and a piano accompaniment with an *accel.* marking. The second system features a chorus entry with the lyrics "CHORETIDS. E - le - na! He - le - ne" and "L'in - cen - dio già lam - be - le / Now great tongues of flame lick the". The piano accompaniment includes a *p* marking and a *cresc. a poco a poco* instruction. The third system continues the chorus with the lyrics "ca - se. / houses, Veggon - si l'ombre de - gli Achei pro - jet - te (bui pro - fi - li gi - gan - ti) / and the great shadows of the Greeks gi - gan - tir / hor - er black - ly a - bove us." and includes a *4 string.* marking. The fourth system concludes with the lyrics "va - go - lar le pa - re ti in mez - zo ai ro - ghi. Ahi - me! ah! / Walls are crash - ing a - round us, the flames are on us. A - las! Ah!" and features a *fff* marking.

That scene of deep sorrow, grief and bloodshed is linked to a love scene which presents Helen involved in a love affair with Faust towards the end of *Mefistofele*. The love scene was, as a matter of fact, predicted from the very beginning of Act IV (in the motto, actually), and is an attempt to draw both Helen's womanhood and her Royalty simultaneously, fusing them to a coherent whole. In that scene, Faust pretends to be a fifteenth century knight (a disguise which symmetrically alludes to the word *cavalier* previously used by Margarita to describe him). The association is not a mere coincidence, since the aesthetics of *coincidentia oppsitorum* exists as mentioned in the eclectic formation of universal womanhood out of the two feminine poles in Goethe's play -i.e. Margarita on the earthly side and Helen on the divine side. Unlike Margarita's *cavalier*, Helen's dares to court a mythological queen and the result is that Faust's love resembles the *amour courtois*: it is genuine, pure, without any eroticism throughout the entire act. The use of the Bb tonality for the love scene symbolizes a polar collision, since Bb Major is the key of Satan throughout the opera, and his wickedness is expected to be overruled now by the positive powers of beauty and wisdom.

As a part of that good-versus- evil dramaturgy, Faust now undergoes a sort of conversion regarding his personality up to this point, fitting himself to deserve the divine feminine character. Doing that, he still stays human- a feature symbolizes by Italian traditional *bell-canto amoroso* tenor manners. Still an anonymous *cavalier* to Helen but not to the audience, he sings of his love and admiration for the idol of heavenly beauty and royal perfection. Faust's love song to Helen is all about his will to be loved by her, to deserve her affection. Perfection and beauty are symbolized by the unambiguous Bb tonality throughout, finally getting rid of its satanic associations on one hand, and retaining Satan's relations with Faust, well-known from three previous acts, on the other. That tonal allusion makes the end of the so-called "ideal" love story a subject for speculations, while its uncertainty is expressed by the lack of a proper Bb cadence until the very end of the love confession (mm. 23-24). The type of the melody sung motivates accumulation of tension out of ambiguity since it is not clearly formatted to phrases. Furthermore, the register ascends as the terminology used by Faust becomes more and more pregnant and divine. The melodic climax, the word *amorado* (mm. 20), is located right before the only Bb cadence. That way, the harmonic excitement is juxtaposed with the melodic and verbal agitation, while resolution, which could be interpreted as the love unmentioned physical fulfillment, is suspended. The contrast between the emotional agitation and the rhythmic regularity and homogeneousness of timbre (strings only) reinforces ambiguity and bewilderment posing a question mark over the love scene. Regarding these aspects, the musical features of the love scene resemble those of the *lamento* and contribute to the aesthetic coherence of Helen's polar musical formation, retrospectively reassuring the old, traditional love / death duality.

One would expect that Helen will respond to Faust's love song by some kind of a soliloquy or a *duo* leading towards intimacy. Unexpectedly and perhaps anticipated by the previous musical vagueness, Helen's response to Faust's love confession is public rather than private. This is perhaps a philosophic-educational device aiming to approve love in Helen's world which is very different from Faust's previous world. In her world, illegitimate babies, murders and intrigues do not exist. Only heroic national struggles are part of life, and the idol, Helen, has then overcome the satanic black powers. She has become an invincible heroine, adored by the devil himself, succeeding where Margarita succumbed. The musical character of this scene is symphonic, public, without any intimacy. The Royal happiness, is, like the Royal sorrow, musically sketched in a manner transforming private state-of-mind into a universal value, sweet indeed, but sterile – a feeling, not an emotion. The *Eros* type of love has been turned into the *Agape* type, which converts the absolute brotherhood of man and its affinity to God into an inevitable conclusion on the layout of a mass national disaster.

Regarding the transformation of love into the infinite, it is not surprising that the thematic material of the love scene is, in fact, a magnified version of Faust's music when he confessed his love for Helen. That theme is elaborated throughout the entire orchestra, expanding to large phrases and augmented rhythmic values sung by the choir which make Faust's *solo* sound like a distanced improvisation, or rather a meditation. Everything on stage gradually vanishes. The *tempo* becomes slower, and the total sound diminishes to *pp*, while everyone except Faust and Helen gradually leave stage. Apparently, the musical *aura* is a set-up for a unique intimacy, while the thematic material is a fusion of Faust's music when he sang the word "*amorado*" and Helen's music when she sang "*beata*" (blessed, mm. 37). That heavenly intimacy reassures the uniqueness of their unusual love, which is controversially blessed by heaven, earth, and Satan.

Towards the end of the opera, love is eventually turned into a blessing by the power of a divine woman. Indeed, Helen's is bewildered and embarrassed by her passionate love to Faust. Embarrassment is easily recognizable in her *solo* part which as before, under a different emotional tempest, is detached from the accompaniment, both melodically and rhythmically. The phenomenon indeed resembles the previous lament, but now, Helen has no idea of the source of the powerful emotional state she undergoes for the first time in her life. Therefore, the music implies how detached Helen is from human matters, such as love. Up to this point, she lived in a virtual world where love was

an ideal aspect of classical beauty, in Utopia. Even though she has experienced a national disaster, she was unable to become human in person.

Therefore, one might interpret the love scene as an anticipation of the insight of the motto of Act IV. Helen needs the help of a man known as being associated with Satan in order to become acquainted with human feelings which she obviously enjoys. Her *solo* therefore becomes a *duo*, the one previously expected in vain, while Faust simply begs: "tell me that you love me!" (mm. 55). Suddenly, the musical uneasiness disappears; the woodwinds sweetly support the harmonic shift to Eb (which was Helen's Royal introductive key) with a very strong cadence on the word "t'amo" (mm. 61-67). After both Faust and Helen repeat the motive sung by Faust at the opening of the act (*barcarole* scene), it is quite clear now that the knight is Faust and that he loves Helen and she loves him (Ex. 4).

Ex. 4. Boito, *Mefistofele*, Act IV, mm. 43.

HELEN.

par-la! qual ma-gi-co sof-fio co-tan-to bea la tua dol-ce lo-que-la d'a-  
 tell me, this ma-gi-cal cadence, What is it, ringing so sweet thro' your len-der com-

Lo stesso movimento.

-mo-re? Il suon tu inserti al suon qua-si a-li-to d'e-co d'e-sta-si pie-na.  
 -plaining? that sound, that answer, sound like a soft breath-ing e-cho full of sweet ec-stasy.  
 Lo stesso movimento.

rall.

FAUST: DIM MI CO-ME FA-RO A PARLAR EI-DI-O-MA SO-A-VE?  
 TELL ME WHAT MUST I DO TO LEARN AN I-DIOM SO MOV-ING?

Fru-go nel  
 I ask my

E mi ri-spon-di: A-ve.  
 And answer me by lov-ing

cor e ti ri-spon-do: A-ve! Co-sì tu pur come angel-lo a ri-  
 heart, and answer thee by lov-ing As bird calls un-to bird, I say, to-

string.

Towards the end of Act IV, then, and right before the epilogue, that very love is glorified by the orchestra and the choir when Helen and Faust, murmuring love words, leave stage together, so excited that they actually speak rather than sing. This is, perhaps, the only explicit indication of erotic fulfillment of their divine love, the fusion of the earthly passion into the mythological realm. That fusion is in fact a representation of the bi-dimensional femininity, the materialization of the principle of *coincidentia oppsitorum*.

The following epilogue provides the opera with a poetic unity, meaning that praises of God, absolute order, and the supreme harmony of the universe are reassured by the heavenly characters. Nevertheless, Faust is still seen as in pursuit of an ideal which is far beyond the intellectual perception of the human mind, an ideal symbolized by his love for Helen. That ideal is finally externalized in the epilogue as heavenly poetry – an example of the intellectual fusion of the human and the sublime, a fusion inspired by Helen's dual femininity and her character:

<i>Voglio che questo songo sia la</i>	<i>I wish this dream to be</i>
<i>santa poesia</i>	<i>heavenly poetry</i>
<i>E l'ultimo bnisogno-dell'esitenza mia.</i>	<i>and the last need of my existence<sup>21</sup>.</i>

The pendulum-like movement of Helen between the realm of the human and that of the sublime and the dramatic situations she experienced function as layers of her musical portraiture. As a poet, an important figure in the *Scapigliatura* movement, Boito was naturally very concerned with the issue of Good and Evil and was fascinated by Goethe's *opus magnum*. Re-writing *Faust* as an opera *libretto*, he had fulfilled his educational mission as an artist, expressing his philosophic agenda by the aesthetics of *coincidentia oppositprum*. We would therefore like to conclude with Deirdre O'Grady, who studied Boito's oeuvre in the context of Italian opera and Italian literature. Referring to the conclusion of the opera, she says:

“The conclusion of the work finds Faust again in search of the unattainable, having proved that the means by which he sought to transcend human limitations were both illusionary and transient. This philosophic treatise on art, scientifically and intellectually conceived, can at its conclusion be reduced to the following equations: for Faust illusion proves to be a reality rejected by the mind in favor of an attainable, but non-retainable, absolute illusion [...] The ideal is triumphant, but the means by which it can be attained remains a mystery<sup>22</sup>”.

---

<sup>21</sup> Translated by Emili King, CD Jacket Notes 9RCA 09026-68284-2, 19960. Boito: *Mefistofele*, La Scala Orch. and Soloists, conducted by Riccardo Mutti.

<sup>22</sup> Deirdre O'Grady, *The Last Troubadours Poetic Drama in Italian Opera 1597-1887* (1991), p. 193.

Helen's presence in Faust's world is indeed a symbol of that very triumphant ideal in its feminine respect, as characterized by Boito. She is a divine queen, an idol, who fails to become completely human, just like Faust fails to become heavenly. The collision of human moral values with the mythical realm is the engine which carries the final act of *Mefistofele* towards universal insights, mostly represented by Helen's dual personality.

## **WORKS REFERENCE**

BOITO, A. (1075). *Mefistofele*. Piano Vocal Score. New York: Edwin F. Kalmus.

BOITO, A. (1075). *Mefistofele*. La Scala Orch. and Soloists, conducted by Riccardo Mutti. CD 9RCA 09026-68284-2, 19960.

**SOBRE EL GRUPO DE CREACIÓN MUSICAL (GCMUS) Y LOS SONS CREATIVOS. UNA EXPERIENCIA MÚSICO/EDUCATIVA DE ENCUENTRO, ANÁLISIS Y DIFUSIÓN DE MÚSICAS EXPERIMENTALES Y SUS APLICACIONES PEDAGÓGICAS**

*About the musical creation group (GCMUS) and the creative sounds. A music / educational experience of meeting, analysis and dissemination of experimental musics and their pedagogical applications*

SERVÁN, María Inmaculada Cárdenas<sup>23</sup>

---

## **R**esumo

In this article we present the PCM. Their propositions from the development that we have made in the GCMUS and in the “Sons Creativos” both of the University of Santiago of Compostela. We have also expose the necessity of his actualization and to impel his knowledge.

## **A**bstract

En este artículo se presenta la Pedagogía de Creación musical (PCM) sus propuestas desde el desarrollo que hemos realizado en el GCMUS y en los Sons Creativos en la USC, así como la necesidad de su actualización y impulsar su conocimiento.

**Key-words:** *Pedagogy of musical creation, experimental music, concrete music, electro acoustic music, sound landscape, sound art.*

**Palabras claves:** *Pedagogía de creación musical (PCM), música experimental, música concreta, música electroacústica, paisaje sonoro, arte sonoro.*

**Data de submissão:** Novembro de 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

---

<sup>23</sup> MARÍA INMACULADA CÁRDENAS SERVÁN – Professora Catedrática da Universidade de Santiago de Compostela. Faculdade de Geografia e História (Departamento de História da Arte – Área da Música). ESPANHA. E-mail: [minmaculada.cardenas@usc.es](mailto:minmaculada.cardenas@usc.es).



**Los Sons Creativos** son una plataforma desde donde difundir, analizar y encontrar a otros profesionales que estén embarcados en ampliar y mejorar el campo de la pedagogía musical o conocer nuevas posibilidades en pedagogía de la música desde la Pedagogía de Creación Musical<sup>24</sup> PCM. Plataformas culturales que dinamicen la pedagogía de la música y sus relaciones con las músicas actuales son tan necesarias, como inhabituales en los foros de divulgación presentes, fundamentalmente Internet. Sin embargo, las nuevas realidades de comunicación entre las personas, nos lleva obligatoriamente a la necesidad de actualizar propuestas que han sido y son muy novedosas y aún muy desconocidas entre gran parte de profesionales de pedagogía musical como la PCM y sus estrechas relaciones con las músicas experimentales. Por tanto los retos de los Sons Creativos (dentro de las actividades del GCMUS) son de dos índoles, una acercar a un número creciente de pedagogos de la música a nuestros planteamientos y en segundo lugar, realizar una puesta al día de la PCM que incluya la utilización de las nuevas formas de creación artística y las herramientas que nos brindan. La programación de eventos como los Sons Creativos, en los que se combina músicas actuales con nuevas pedagogías musicales, está enmarcados dentro de las actividades culturales del vicerrectorado de cultura en el campus de Lugo de la USC y desde los comienzos hemos trazado líneas de trabajo que optimizaran nuestros recursos. Nuestro devenir ha ido conformándose a lo largo de tres décadas y ha ido consolidándose en sus propuestas y en la forma de proponerlas al público. Hoy estamos en un momento importante por todos los cambios que las universidades y la sociedad están sufriendo y creemos que una reflexión sobre lo realizado y las propuestas de futuro se imponen. Aunque este artículo está publicado en un ámbito internacional, creemos que el marco que presentamos puede dar ideas sobre propuestas y como encauzarlas dentro de las posibilidades que las universidades nos permiten desde los vicerrectorados de cultura.

Los Sons Creativos son un resultado del camino recorrido por el Grupo de Creación de la USC (GCMUS) que nace en 1995 y, que en esta tercera convocatoria, ha consolidado sus propuestas a partir del intercambio entre profesionales de los dos campos: pedagogía de la música y músicas experimentales, del intercambio entre universidades con propuestas que han sido elaboradas entre los profesores y alumnos de cada campus, algunos de ellos han podido venir y compartir la experiencia de este foro, del concierto

---

<sup>24</sup> A partir de aquí en todo el artículo siempre que nos refiramos a la Pedagogía de Creación Musical lo haremos por claridad en el texto con las siglas PCM.

de música electroacústica en el que se estrenaron las obras que se habían realizado en las diferentes universidades y con los debates sobre temas relacionados con el título de este año que era “música y ciudad”.

Para entender los Sons Creativos hay que conocer la historia del Grupo de Creación Musical de la USC (GCMUS). El GCMUS es un grupo de música experimental dedicado a la creación sonora y a la divulgación de propuestas de estas músicas, pero sobre todo el trabajo del GCMUS ha sido un laboratorio de propuestas sonoras dentro del marco de la PCM.

*El GCMUS* nació a mitad de los años noventa del siglo XX apoyado por el vicerrectorado de cultura del campus de Lugo de la USC pero muy vinculado a la Escuela de Formación del Profesorado del mismo y a las pedagogías de música innovadoras que en ella se desarrollaban. Desde la década de los ochenta en la Escuela de Formación del Profesorado de Lugo se comienza a trabajar la PCM como motor de cambio para ampliar los planteamientos pedagógicos que desde los curriculum escolares llegan a las aulas, iniciando a los futuros maestros en las muchas posibilidades pedagógicas que nos posibilita trabajar en pedagogía de la música desde propuestas del arte contemporáneo y de las músicas concretas, electroacústicas, el paisaje sonoro y del arte sonoro. Nuestro planteamiento pedagógico posee un núcleo que vétebra toda la metodología del aprendizaje. Hay una idea dominante que podríamos resumir en cambiar el enunciado básico de la enseñanza de la música en las escuelas, privilegiando en la educación musical el “hacer” sonoro sobre el “saber” musical. La vuelta a los “orígenes” del arte, que tantos artistas del siglo XX han pretendido, incluidos los músicos electroacústicos, nos invita a programar en la escuela una práctica pedagógica creativa e inventiva en la que el aprendizaje de los rudimentos de nuestra música no sea la única posibilidad que haya; que entendamos sin más demora que las amplias propuestas de los artistas actuales están ahí para releer con generosidad nuestro mundo y caminar en la búsqueda de una sociedad más igualitaria.

*Qué es y en qué dirección camina la PCM?* La PCM nace con el nombre de *Pedagogie de l'éveil* y surgió en la década de los setenta en París (Francia) en el seno del GRM<sup>25</sup>. Esta pedagogía ha sido principalmente divulgada por el investigador François Delalande y tiene como pieza angular y primera referencia un libro de título sugerente *La*

---

<sup>25</sup> GRM son las siglas del *Groupe de Recherche Musicale* del INA (*Institut National de l'Audiovisuel*)

*música es un juego de niños* traducido en Argentina y publicado en Buenos Aires por la editorial Ricordi. La nueva pedagogía musical amplía los planteamientos utilizados hasta el momento de forma contundente y obliga, desde su conocimiento, a tenerla en cuenta y ajustar las enseñanzas de la música en los ámbitos escolares y universitarios; a cambiar el enfoque tradicional, basado en el conocimiento y práctica de las bases de la música culta de occidente como único referente posible. Sus planteamientos, absolutamente novedosos, y que no se entenderían sin el discurso de la música electroacústica francesa, nos llevan a los seguidores de François Delalande a plantear una pedagogía de la música abierta a las músicas extraeuropeas y a las músicas experimentales que desde comienzos del siglo XX, en un camino alternativo, han ido desarrollándose en occidente y en las que las tecnologías han tenido y tienen mucho que decir.

Proponer en el ámbito escolar los planteamientos de la PCM implica un cambio de mentalidad en el profesor de música y también en los alumnos. Si en el aula de música damos prioridad al “hacer” sonoro y basamos éste en la “escucha experta” estamos proponiendo la invención y la creación sonora como camino y fin del curriculum de trabajo para conseguir una mejor educación musical en la escuela. Esto no es posible en la actualidad, porque los itinerarios curriculares en la escuela no contemplan un marco más flexible y abierto a propuestas sonoras experimentales, pero desde la universidad nuestra obligación es seguir trabajando en la búsqueda de las mejores propuestas pedagógicas para las aulas y transmitir las a los futuros maestros.

En el recorrido educativo musical, profundizar en la escucha, entendiendo ésta como una sensibilidad delicada y matizada que llamamos “escucha experta” es una de las metas a alcanzar, puesto que una persona que sabe escuchar, no solamente es una persona que disfruta más de la música, que es más musical y sabe compartir su experiencia sonora con los demás. Un músico, es aquel que sabe escuchar, dice Llorenç Barber. Si aprender a escuchar es importante, aprender a escuchar desde la práctica sonora es enriquecedor y si esto se practica en grupo es una vivencia educativa integradora. Si unimos estas metas tenemos la base de la PCM.

En la PCM damos mucha importancia a las prácticas sonoras y las entendemos como una experimentación gustosa con el sonido y una búsqueda constante de sonidos interesantes. Podría entenderse de lo dicho hasta aquí, que en nuestra propuesta pedagógica hay un enfrentamiento entre posturas tradicionales de pedagogía musical y las nuestras. No es así, pero sí tenemos que aclarar que consideramos las prácticas sonoras

que trabajan desde postulados musicales contemporáneos, como acordes con nuestro presente, más abiertas y vitales en la experiencia sonora para los niños que los aprendizajes sobre nuestro patrimonio musical, que han sido y son en gran medida la música de las élites y que aún debiendo salvaguardarse como patrimonio histórico no deben sin embargo, anular las propuestas musicales actuales, lo que desgraciadamente para los escolares, casi siempre ocurre.

Detrás de toda propuesta educativa hay una ideología, esto no debe sorprendernos, sino más bien debe llevarnos a tomar conciencia de ello, para diseñar la sociedad que queremos construir con la educación que impartimos. La educación musical no está exenta de lo que acabamos de decir. Por tanto, para generar una educación musical más equilibrada y acorde con nuestro presente, es necesario conocer ambas prácticas pedagógicas sobre música, las tradicionales y las innovadoras. Quizás esto sería la utopía, pero, por lo pronto, nos conformaríamos con que las autoridades educativas abrieran el marco de la pedagogía musical a nuestras propuestas. Por ello, queremos insistir en que no se deduzca de nuestras palabras que una pedagogía abierta a postulados contemporáneos estaría *per se* enfrentada a la música de nuestra tradición histórica; más bien nuestro interés es comprender con los alumnos y docentes que la realidad compleja en la que vivimos, nos obliga a conocer las realidades musicales actuales, para no caer en la práctica de una escuela de espaldas al presente cultural y a sus propuestas musicales. Entendemos que el estudio del patrimonio histórico musical, debe estar, como está, en manos de una educación especializada, circunscrita al ámbito de los conservatorios de música, aunque matizando que, también en este caso, favorecer la práctica creativa de la invención y el desarrollo de una “escucha profunda” desde la experimentación sonora no haría más que favorecer una interpretación de los clásicos por parte de los músicos intérpretes más viva, y dejar para la escuela un marco más abierto, en el que los docentes pudieran al menos elegir qué pedagogía musical quisieran impartir en las aulas, y generar un marco curricular más abierto que el actual.

***¿Cuál es nuestro cometido desde la enseñanza universitaria pensando en la escuela?*** Formar maestros en pedagogía musical es formar musicalmente a los escolares del futuro, todo ello a condición de tener, como hemos subrayado anteriormente, respaldo legal. Pero pese a las circunstancias adversas en la escuela con respecto a la educación musical, desde la universidad la formación de los futuros maestros debe incitar el conocimiento y el desarrollo de las nuevas investigaciones en pedagogía musical, entre

ellas la PCM, por ser ésta una pedagogía que más que abrir el marco educativo a las músicas contemporáneas, plantea fundamentalmente un cambio de perspectiva en los objetivos que se deben considerar en la educación musical de los escolares y la relación de estos con el mundo sonoro, su entorno y la apreciación del mismo desde la práctica sonora vivida.

Entendemos que los planteamientos de la PCM tienen incidencias muy positivas en el desarrollo equilibrado de los escolares y en la educación escolar general. Algunos de estas rentabilidades que la práctica de esta pedagogía conlleva, es el desarrollo de la personalidad infantil de manera más equilibrada.

La educación musical siempre se ha considerado un factor positivo en el equilibrio de los escolares. Y ello nadie lo duda; pero estamos hablando de matices importantes, de matices que intentan no perder el horizonte del presente artístico. Si educamos musicalmente a nuestros escolares solamente en el conocimiento de la música de nuestro patrimonio, apuntamos varios elementos que pueden ser discordantes. El primero, la marginación de las “otras músicas” que son la mayoría de las músicas de nuestro mundo. Pero, si abrimos la educación musical al conocimiento de estas músicas, tendremos en primer lugar la cuestión de ¿para qué nos servirá en la escuela el conocimiento de la escritura musical tradicional? y podríamos preguntarnos para qué nos vale en este caso su aprendizaje, puesto que estas músicas de transmisión oral se basan en la repetición e imitación del “maestro”. Porque no intentamos, más bien, educar musicalmente en conceptos abiertos, incluida la escritura de la música. Pues ¿qué es en resumen una partitura? un código para entender la música escrita. Pero podemos entender este código de una forma abierta y considerar como partitura todas aquellas formas que podamos inventar para retener lo que inventamos con el sonido.

La partitura más exacta, en el sentido literal del término sería la grabación de las improvisaciones con los sonidos, considerándola como una partitura viva, cuando se trabaja con sonidos reales. Su exactitud no tiene comparación con la partitura tradicional en la que los matices de la música están expresados de manera muy vaga. La grabación, sin embargo nos permite, retomar el trabajo sonoro en el mismo punto, con la misma energía y los mismos matices en donde lo dejamos. Pero cuando hablamos de partitura, también estamos hablando de la necesidad de retener parte del proceso de creación, de sus fases y para ello podemos a partir de las grabaciones generar dibujos, pinturas, esquemas y signos que nos permitan recordar lo que estamos haciendo o queremos hacer,

generando de esta forma partituras pictóricas, o utilizando la palabra para apuntarlo. Estos son ejercicios pedagógicos muy interesantes en todas las direcciones, desde pintar el sonido, sonar dibujos o un texto o poema, o describir con palabras los sonidos. Podíamos extender este trabajo al movimiento corporal puesto que para nosotros la música parte del gesto y este siempre genera movimiento.

¿Por qué este proceder? Pues porque muchos de los sonidos que inventaremos no se pueden escribir en partitura tradicional, porque estamos hablando de materias sonoras, de trayectorias del sonido tan complicadas como puede ser la imaginación de un niño, que a partir de estas realidades sonoras pedagógicamente es más coherente dibujarlas, pintarlas o decirlas, porque estamos hablando de trabajar la música desde otros parámetros, parámetros inventados por las músicas recientes como es el caso de la “música hablada” del Trio Flatus Vocis, o los “paisajes sonoros” de Murray Shafer. Pero el gran marco teórico desde el que trabajar se lo debemos al esfuerzo de Pierre Shaeffer y música electroacústica francesa, que ha estudiado y estudia los sonidos desde su naturaleza y los ha clasificado y presentados para trabajar la música desde un ámbito mucho más amplio y nunca imaginado hasta el trabajo del GRM en la década de los cincuenta del siglo XX. Porque fue en el seno de esta institución creada por Shaeffer, el GRM, en donde va a concretizarse y comprenderse la fuerza y la importancia que tenían las prácticas escolares con el sonido y que en aquellos años setenta del siglo XX los maestros franceses que las practicaban no sabían si llamar música.

Este planteamiento deja al descubierto la histórica prepotencia de la cultura occidental en sus planteamientos educativos. La música culta como representación de las músicas del “poder” siempre son “salvadas” y sistemáticamente se marginará del sistema educativo todo lo que se aparte de su esencia e implique cambios drásticos en las propuestas educativas que pueda obstaculizar el hilo conductor de la “historia” de nuestra música con mayúsculas. Estos planteamientos, aún a pesar de todas las innovaciones positivas que se han desarrollado en las últimas décadas, sigue siendo en su esencia un concepto educativo propio de una educación imperialista heredada del siglo XIX y de los imperios que tuvieron y tienen las naciones. Esta forma de proceder podía entenderse en aquellas épocas, pero en nuestro mundo globalizado es necesario tomar conciencia de que la sociedad necesita para evolucionar de forma equilibrada, cambios sociales que no tienen porque ser violentos y que la educación artística y musical son la herramienta idónea para conseguirlos, a condición de que esta educación musical, incluya los cambios

tecnológicos que están vertiginosamente cambiando nuestro cotidiano así como el arte del presente.

Poner “historia” entre comillas es denunciar que en las escuelas haya un planteamiento oficial falto de interés por ampliar el marco de la educación musical que se mantiene sin cambios sustanciales desde décadas. A pesar de que en los últimos tiempos los planes de estudios en España fueron innovadores en otras áreas y quedaron recogidos en el Libro Blanco de la primera etapa socialista. ¿Por qué a nivel musical no hubo un avance de similar calado? Creemos entender que el choque con las inercias de la sociedad necesita cambios, que son progresivos y lentos, y en educación musical los gobernantes no han sabido ir por delante. También la historia de nuestra nación tiene un peso significativo. Las propuestas abiertas de la república española fueron cercenadas y sustituidas por una educación musical rígida, impartida, para las mujeres, por la Sección Femenina de la Falange Española, cuya finalidad era imprimir en las niñas la conciencia franquista a partir de un desarrollo del folclore de las regiones españolas y de igual forma para los niños, para los que profesores salidos de las filas falangistas imprimían el discurso franquista en sus mentes infantiles. La Falange, que fue un verdadero controlador social de la educación artística en la España franquista, atenazó la escuela española de esas décadas, de tal manera que las nuevas reformas en pedagogía musical estuvieron, muchos años después de iniciada la democracia, contaminadas de aquellas maneras de hacer. Esta situación ha propiciado la marginación sistemática de cualquier propuesta de pedagogía musical que se saliera del reglón marcado de la música histórica de nuestro patrimonio incluido el folclore. Los avances en los años setenta sólo abrieron el espacio a las pedagogías activas de educación musical, como los métodos de Orf y Kodály y su aplicación, sin crítica, sobre lo adecuado o no que podían ser para nuestro espacio educativo. Con respecto al folclore, hay que decir que en nuestro presente urbano mediatizado por los medios de comunicación, está desconectado de las realidades más recientes de la sociedad y ha caído en el abandono. Ya no se canta o se canta poco y mal, y cuando se canta son las canciones urbanas de los grupos de moda. El patrimonio musical folclórico se está perdiendo y las canciones escolares de la tradición son casi una sombra mantenida por algunos maestros y madres. Digo esto porque cantar es algo muy noble para las personas y además estimula muchos centros energéticos del individuo y de sinergia en el grupo. Tanto, sea el canto tradicional u otras maneras de trabajar la voz, como las propuestas de la PCM, la educación vocal no deberían abandonarse, dado los



múltiples beneficios que en la educación infantil tiene. El desfase entre la educación musical de la escuela y la realidad social de los escolares deberá modificarse y adaptarse consecuentemente si queremos avanzar social y espiritualmente.

EL sociólogo francés Michel Imberty deja claro en su pensamiento que la música tiene dos orígenes posibles en el hombre, uno el canto y otro la música instrumental, por ello las dos prácticas son necesarias en la escuela y en nuestras propuestas ambas conllevan una sinergia de planteamiento y práctica. Creemos sinceramente que otras prácticas pedagógicas en educación musical son posibles, y que estas deben estar en sintonía con la realidad presente, utilizando las tecnologías actuales y las propuestas artísticas del presente. Estos elementos están contenidos en la práctica de la PCM.

Por tanto, un planteamiento sólo basado en el conocimiento y estudio de la música del patrimonio histórico y sus rudimentos, en una escuela en la que la mayoría de los escolares no serán músicos intérpretes, sólo puede estar encaminada a primar el sentido de la jerarquía sobre la igualdad. Que aunque dicho término aparezca en las leyes, no todos somos iguales, y una estratificación real existe entre las personas, aunque de forma transparente que se refuerza con la educación musical como está planteada.

***La práctica de la PCM.*** Cuando se practica la PCM lo primero que queda claro es que todos los participantes del grupo tienen el mismo status. No hay nadie por encima del otro en la toma de decisiones con respecto a la creación sonora. El debate y el análisis de los sonidos marcan la ruta de trabajo. El profesor conduce y guía al grupo y la responsabilidad se comparte entre todos. Las propuestas son consensuadas y el grupo camina cohesionado. El trabajo sonoro en grupo siempre es gratificante y la responsabilidad compartida equilibra las relaciones grupales. Como muchas veces ha indicado François Delalande, la sorpresa es mayúscula en relación a la respuesta de los niños cuando se les da poder de decisión o cuando se comparte las responsabilidades con ellos. Estos responden siempre positivamente y su percepción delicada de lo que quieren hacer con el sonido, siempre deja impresionado a los educadores<sup>26</sup>.

Nuestra experiencia en este sentido también corrobora lo que estamos diciendo. Hemos trabajado durante más de tres décadas en la formación musical de los maestros de educación infantil y en la dirección de grupos de música experimental aplicando desde el

---

<sup>26</sup> Un ejemplo de este tipo de trabajo es las propuestas de Música y Ciudad de Mónica Álvarez realizada con los alumnos del colegio público Montederramos de Ourense. Pueden escucharlo en RNE.es en el podscat del programa La casa del sonido de José Luis Carles del 17 de junio de 2011.

año 1987 la PCM en las aulas y este trabajo formativo ha estado acompañado por el trabajo de creación con la dirección y formación de grupos experimentales de música desde donde confirmar, ampliar e investigar los planteamientos de la PCM. El primer grupo de música experimental fue Espacio Permeable. Experiencia que duró cinco años y que finalizó con la grabación del CD *Concierto para Esculturas Sonoras*. El segundo grupo, actualmente en activo, es el grupo de música experimental de la USC (Campus de Lugo) el GCMUS. Paralelamente a esta labor pedagógica y creativa hemos realizado diversos talleres y cursos prácticos para la divulgación y conocimiento de la PCM y los resultados han sido siempre motivadores. En la práctica de la PCM hemos vivido desde la sorpresa inicial y el desconocimiento general de las propuestas por parte de los alumnos, a una participación activa de los mismos, con resultados brillantes en las concreciones de muchos grupos, obteniendo obras de calidad y de gran profesionalidad. Estas experiencias han tenido una duración de un curso anual y se han desarrollado en el marco universitario de la formación de maestros de educación infantil. En estos cursos hemos establecido, como método de trabajo, en primer lugar, el marco teórico de la PCM, del que las audiciones de músicas contemporáneas acordes con los descubrimientos sonoros del grupo son una parte sustancial. En segundo lugar, el conocimiento de las herramientas técnicas de base y su manejo, como la utilización de la grabadora y el aprendizaje de la optimización de los resultados obtenidos, junto con el conocimiento básico de programas de ordenador de descarga gratuita de la red como Audacity o Reaper. Y en tercer lugar, establecer las propuestas prácticas de trabajo que pueden estar enmarcadas dentro de una concepción acorde con la música concreta, o bien, con la música electroacústica, incluyendo la búsqueda de sonidos urbanos o industriales propios del paisaje sonoro a lo que habría que añadir propuestas de arte sonoro como las que desarrolla Miguel Molina con sus alumnos de la Universitat Politècnica de Valencia. Estas propuestas son desarrolladas por grupos pequeños de trabajo, de cuatro o cinco personas, en los que se divide la clase y el resultado son propuestas sonoras que participan de la “autoría compartida” como le gusta llamar a esta forma de trabajar al paisajista sonoro José Luis Carles.

Una mención especial debemos a los cursos, que durante una década el GCMUS ha organizado para completar la formación de los alumnos universitarios. Estos cursos, de canto contemporáneo conducidos por Mónica Álvarez, miembro fundador del GCMUS y de electrónica musical conducidos por Arturo Vaquero, miembro del GCMUS

desde el año 1998, han desarrollado en sus propuestas de creación los parámetros de la PCM. De noviembre a mayo, durante dos horas semanales los alumnos son formados en canto y en electrónica musical. Cada curso ha estado dedicado a un tema y a un artista que tuviera significación para los planteamientos de la PCM. Son clarificadores los títulos y los artistas a los que se les han dedicado, a modo de ejemplo citamos algunos: *música y comics*, *música y transporte*, *música y palabra*, *música y espacios o música y ciudad*, dedicados a Pierre Schaeffer, a François Delalande, a José Iges y Concha Jerez, al Trio Flatus Vocis, o a Llorenç Barber. Este concepto de curso nos permitía trabajar las técnicas propias de la voz o de la electrónica musical y realizar propuestas creativas que han sido estrenadas en los conciertos de primavera del GCMUS. Algunas de estas obras han sido publicadas en DVD o CD<sup>27</sup> y es nuestro interés seguir publicando nuestros trabajos de creación para ampliar la biblioteca sonora de la PCM. En resumen, el trabajo desde la PCM es compartir y también intercambiar, partiendo de una realidad sonora primera que te circunda y que aprendemos a descubrir, para luego apreciarla y posteriormente construir con ella, una estructura poético/sonora de formas diversas y atractivas, desde el análisis del sonido con parámetros de la estética contemporánea, que nos ayuda a leer la realidad sonora con oídos de artista.

**Conseguir una escuela más igualitaria es otra de las metas alcanzables a partir de la práctica de la PCM.** En un aula que practica la PCM los saberes tienden a democratizarse intuitivamente, y por tanto, no estarán jerarquizados por categorías, como sucede ahora. La música no ocupará uno de los márgenes de los aprendizajes, y no será un adorno mal avenido con las expectativas sociales de los escolares y sus familias, realidad demasiado frecuente. Por el contrario, la práctica de la PCM se convertirá en una de las claves de la cohesión del grupo. Y esta realidad que planteamos y que consideramos una utopía alcanzable en la educación musical en la escuela se basa en la experiencia personal y de otras personas que la practican y siguen apostando por ella como un valor de futuro.

Si el maestro debe ser un guía del trabajo sonoro de los niños y el trabajo está basado en compartir responsabilidades, trabajar la música desde propuestas contemporáneas y enfatizar en el “hacer” sonoro ¿Qué resultados inmediatos vivencia el maestro? El maestro que practica la PCM debe sentir como la presión en el aula se minimiza, y el vértigo de los alumnos por no estar a la altura de los compañeros, con los

---

<sup>27</sup> Ver bibliografía, discografía y webs

tradicionales problemas de falta de oído o de ritmo que incluyen las pedagogía musicales más tradicionales dejan de ser un problema insalvable. El maestro también siente la mejora de las relaciones del grupo. La creación sonora ha de partir de propuestas elaboradas por éste y compartidas por el mismo. A partir de aquí, la función del maestro se traslada de posición. De ser el eje que dirige los aprendizajes de la clase, se convierte en el dinamizador de estos aprendizajes.

Como dinamizador de las actividades musicales del grupo, el maestro estará encargado de propiciar que los grupos de trabajo sonoros que se formen en clase, tengan las herramientas necesarias para poder realizar las invenciones sonoras, principalmente grabadoras, aparatos de reproducción sonora de calidad, cámaras de fotos, y videos para la creación audiovisual. También disponer de otros dispositivos que dinamicen la invención sonora para lo que es importante la construcción de una biblioteca sonora y videoteca que sirva para la documentación, sin que olvidemos que esta documentación la encontramos en Internet. Estas herramientas de trabajo tienen una importancia grande, pues será a partir del análisis de las grabaciones de los sonidos que el grupo realice y de las ideas que puedan surgir de la documentación que se irán construyendo las propuestas de creación sonora de la clase.

**Las audiciones** han ocupado en todas las pedagogías de la música, desde que la invención del fonógrafo, un lugar destacado. En la PCM también las audiciones son un referente del trabajo a realizar por el grupo, si cabe aún mayor que en otras prácticas pedagógicas, pues a través de ellas surgirán ideas para la creación sonora. Esta herramienta pedagógica, la audición de músicas relacionadas con las creaciones infantiles, con la que juega en maestro en esta nueva visión de sus funciones, será utilizada alternativamente con las prácticas sonoras del grupo de forma a activar constantemente la escucha del mismo.

Las audiciones de músicas contemporáneas o extraeuropeas<sup>28</sup> que tengan relación con las propuestas que desarrollan los niños será, uno de los trabajos de preparación de clases, determinante para el maestro que practica la PCM. Su efecto en el grupo es de reforzar la sensación de estar haciendo, entre todos, algo bien. Estas audiciones de obras

---

<sup>28</sup> Quizás este término de músicas extraeuropeas no sea el más conveniente, puesto que hay ejemplos en el jazz, el rock, en músicas folclóricas europeas que también pueden ayudarnos en nuestro objetivo de aprender a escuchar de otra forma y apreciar otras propuestas, pero no queríamos utilizar el término de músicas no convencionales por parecernos aún más impreciso, por ello hemos optado por dejar músicas extraeuropeas entendiendo por ellas las que están fuera del marco de música culta de occidental.

contemporáneas o extraeuropeas tienen la doble función de comparar lo que ellos hacen, con lo que hacen los profesionales de la música y ver que hay relaciones y resemblanzas muy interesantes. Hay que insistir en que las audiciones son pieza fundamental de la PCM porque a través de ellas se amplía el horizonte sonoro de los niños. No debemos olvidar que la creación sonora tiene en su origen la imitación y por tanto, estas audiciones abrirán nuevas perspectivas en las propuestas de los escolares y del propio profesor. La práctica de la música como la planteamos se convierte, por tanto, en un factor de cohesión del grupo y prepara a los escolares para adquirir un pensamiento más igualitario y les lleva a unas prácticas sociales más democráticas en general.

**Hacer música es repetir y variar un sonido.** Muchos artistas del siglo XX hablaron de la necesidad de volver a los orígenes del arte, como algo necesario para que la sociedad encontrara de nuevo el pulso vital del arte y saliera del impasse en el que el arte elitista del XIX había conducido a la sociedad. Muchos artistas evidenciaron con sus propuestas durante el siglo XX que el arte puede ser de todos, que era posible desmontar la “divinización” que en el siglo XIX se estableció desde el arte “del y en el poder” que había cambiado los altares por los escenarios como forma de control de la sociedad y que no era otro que el arte de la burguesía gobernante. En este discurso la música culta llegó a una sofisticación extremada en sus propuestas musicales, cuya interpretación necesitaba y necesita músicos con una técnica instrumental excepcional. Devolver el arte y la música a “todos” era un sentimiento que estuvo en el aire durante la primera mitad del siglo XX, los dadaístas lo concretizaron en sus propuestas artísticas. En la segunda mitad del siglo, desde la música, sería la vuelta a los orígenes de Pierre Schaeffer, quien lo hizo con su propuesta de música concreta y las investigaciones del nuevo Solfeo.

Pierre Shaeffer llega a la conclusión de que la música se basa en dos principios elementales que cualquier persona puede expresar, repetir un sonido y variarlo, a lo que añadiría, en primer lugar, descubrir ese sonido interesante que te motiva a jugar con el. Dice Shaeffer que todas las músicas del mundo están basadas en este principio y apoyándose en este enunciado es que François Delalande estructura sus propuestas pedagógicas que ya tienen más de tres décadas de historia y están reflejadas en sus escritos.

Aplicar los parámetros del solfeo concreto en pedagogía de la música es dar un vuelco total a la realidad existente y este cambio tan drástico produce y ha producido reticencias, que ya vivieron en la década de los noventa las propuestas pedagógicas del

GRM en Francia. Después de un primer impulso muy positivo en los años setenta que quedó reflejado en programas radiofónicos como *L'Oreille en Colimaçon*, y que tuvieron en éste país alcance nacional, las investigaciones en este campo continúan y deben continuar, tanto en Francia como en Italia, España o Argentina en donde existen prácticas de la PCM, y debemos abogar por la utilización más mayoritaria de estas propuestas en las aulas. Falta una interrelación entre los investigadores y los practicantes.

La reflexión que llevamos a cabo quiere alertar de que hoy en día, las propuestas iniciales de la PCM, de las que muchas de ellas aún están por desarrollar, pudieran estar siendo, al menos en apariencia, desbordadas por las propuestas creativas de artistas jóvenes que trabajan desde las nuevas tecnologías y que están solapando el gran descubrimiento que supuso para la pedagogía de la música la invención de la PCM en los años setenta del siglo XX. Decimos esto sin quitarles mérito a las propuestas artísticas actuales que más bien vemos como el recorrido natural de la actualización que debemos hacer de la PCM.

En España poco eco ha tenido todas estas propuestas, en los planes de estudios de los diferentes ministerios, y en ello nada ha tenido que ver que fuesen gobiernos de uno u otro sentido ideológico ¿Cual puede ser la razón de esta situación? La desconexión entre instituciones educativas, desde ministerios, consejerías autonómicas y los diferentes niveles de la educación, desde la escuela hasta la universidad, lleva a situaciones frustrantes a nivel investigador. Ejemplo de ello es el eco que han podido tener las investigaciones que se han realizado en campus universitarios españoles como la Escuela de Formación del profesorado de Cuenca<sup>29</sup>, la de Palencia o la de Lugo que quedan como testimonios de buena voluntad de los investigadores, sin que tengan repercusión directa en la mejora de los *curriculum* escolares, de manera significativa. O la encomiable labor que año tras año realizan profesores de enseñanzas medias como es el caso de la profesora Charo Herrero en Valladolid, Juan Gil López en Santiago o Mónica Álvarez en la escuela pública en Galicia. La España de hoy a nivel de educación musical sigue vuelta de espaldas al arte del presente y de espaldas a las propuestas de las músicas experimentales más vanguardistas, algo que consideramos descaminado y que pide una solución en un presente próximo ¿Cómo hacerles llegar a las instituciones de gobierno que las propuestas de la PCM si se las contemplaran, mínimamente, en los planes de estudio, abrirían cauces

---

<sup>29</sup> En Castilla la Mancha el profesor Antonio Alcázar introdujo propuestas curriculares en este sentido que han sido aprobadas por la consejería de la Comunidad Autónoma.

pedagógicos apasionantes como demostró François Delalande al escribir su texto *La música es un juego de niños*.

**La creación sonora es, ante todo, un descubrimiento para el concepto de música electroacústica.** Para entender lo que estamos diciendo es importante conocer la apreciación que los músicos electroacústicos tienen de su trabajo como un factor a considerar. Varios compositores del GRM entre ellos Joseph Bayle han comentado, en entrevistas publicadas por François Delalande en *Las conductas musicales*<sup>30</sup> como viven el proceso de creación. De sus palabras se deduce que para ellos la generación de una obra implica un proceso en el que la materia se muestra al creador, como si la creación sonora fuera un hallazgo, un descubrimiento y en alguna medida algo externo a la decisión del músico. Llorenç Barber habla también de algo similar al decir que la música está en las cosas y que sólo habría que despertarla. Nuestros procesos de creación y nuestra propia experiencia están de acuerdo con ambos sentimientos, tanto cuando nos enfrascamos en una obra electroacústica, como cuando realizamos una propuesta concreta. Estas opiniones están muy alejadas de las que tiene un compositor de pentagrama, lo que nos habla de que la composición, hoy en día, es una realidad, o realidades, muy diferentes de lo que se entendía por tal, o siguen entendiendo muchos músicos convencionales. Por ello, preferimos hablar en muchas ocasiones de creación sonora y no de composición musical, aunque al final es muy difícil no mezclar ambos términos ¿Podemos expresar esta nueva realidad con otras palabras que clarifiquen lo que queremos decir?

Pareciera que la generación de una obra experimental, sobre todo en el caso de la obra electroacústica, estuviera más acorde con la manera de trabajar de un científico, que descubre por azar, algo imprevisto pero fantástico en su tarea cotidiana de investigación, que de un compositor tradicional que conoce las reglas de composición previamente y la materia sonora con la que trabaja y donde el resultado dependerá fundamentalmente de la finura en la utilización de esas reglas establecidas y modificadas por la tradición. Muy diferente es la forma en la que el electroacústico se relaciona con el sonido. Componer es para éste, en primer lugar, buscar materiales sonoros interesantes, con los que construirá lo se ha dado en llamar “objeto sonoro”. Estos objetos sonoros nacen de la manipulación manual de los materiales o cuerpos sonoros y en los que están incluidos todos los materiales que suenan, incluido los instrumentos de música. Todas las manipulaciones

---

<sup>30</sup> Libro publicado en Italia por los servicios de publicación de la universidad de Bolonia, ver bibliografía. Actualmente está en vías de publicación la traducción en español de Terencia Silva Rojas e Inmaculada Cárdenas.

posibles son grabadas, y posteriormente trabajadas con programas de síntesis y edición del sonido. Las modificaciones obtenidas de estas manipulaciones electrónicas formaran parte del material de composición de la obra o de archivos sonoros que el músico puede recuperar en otras propuestas. Reunido el material que el músico estima suficiente, la creación electroacústica entraría en la fase de montaje o maquetado, para ulteriormente pulir el trabajo con la ecualización hasta considerarlo acabado. En resumen éste sería el recorrido mínimo y habitual de trabajo de un músico electroacústico.

Traspasar este esquema a la escuela no requiere mayor trabajo que la información necesaria del maestro sobre la música electroacústica y sus métodos de trabajo más habituales. Buscar materiales sonoros interesantes, es algo que los niños hacen habitualmente y más, si son incitados por su profesor en la búsqueda, generando de esta forma un ambiente distendido y espontáneo en el que la música va a surgir del juego sonoro. La grabación de los sonidos que se producen a partir de las exploraciones y manipulaciones de los cuerpos sonoros, hasta conseguir materias sonoras sugestivas, se basa fundamentalmente en un desarrollo de la escucha y en la educación del gusto por el sonido, actitud fundamental del músico.

En el proceso educativo que estamos proponiendo, la siguiente etapa estaría formada por la escucha de las grabaciones, a partir de la cual, se elegirán las materias sonoras con las que el grupo quiere quedarse. Es importante hacer una criba para desechar aquello que no se considera adecuado para el proyecto. En esta etapa del proceso los niños aprenden a realizar un análisis del material sonoro y a expresar sus opiniones ¿qué te gusta y porqué? Queremos indicar que el trayecto educativo es parte principal de este proceso. El trabajo puede, a partir de aquí, tomar dos direcciones en la escuela, la primera sería hacer una propuesta de montaje con los materiales que se han aprendido a manipular. La continuación del trabajo implica recuperar estas materias sonoras, para lo que sólo hay que volver a escuchar la grabación última que tenemos. A partir de lo cual hay un ir y venir desde las improvisaciones sonoras, hasta que una propuesta se va dibujando y en la que el grupo iría ajustando que materia entra primero, cual después, cómo se relacionan, si una más fuerte, en un crescendo o suave, realizando una maqueta del proyecto. Estaríamos delante de una obra concreta. Un ejemplo para comprender esta manera de proceder es el trabajo realizado con Espacio Permeable *Concierto para Esculturas Sonoras* o obras del GCMUS como *A Morte do Dansak* o la obra *As Senhoritas de Carabanchel* de Inmaculada Cárdenas. En ellas se aborda la creación en grupo de la



manera anteriormente expuesta. La segunda opción sería la de elaborar una propuesta electroacústica, es decir maquetar en el ordenador la propuesta del grupo con un programa de edición. Hoy disponemos en Internet de programas de descarga gratuita que permiten un trabajo interesante, a la vez que son de fácil manejo. En esta segunda opción es fundamental el trabajo de búsqueda y manipulación del sonido. Decía en los cursos de la municipalidad de París el compositor del GRM Jacques Lejeune que en los sonidos de base para una composición electroacústica se debe buscar la mayor calidad, ya que mejor sea este trabajo, mejor será el resultado que obtengamos de la manipulación del mismo.

En las propuestas de creación que hemos desarrollado desde el GCMUS, hemos dado siempre mucha la importancia a dos elementos que consideramos clave en la aplicación de la PCM: la utilización de la voz y el trabajo con ordenador. Estas dos maneras de hacer música son las fuentes de la misma y por ello insistimos en que ambos trabajos deben desarrollarse paralelamente. En el trabajo vocal Mónica Álvarez<sup>31</sup> ha desarrollado durante más de una década un trabajo eficiente en los planteamientos del uso de la voz en la creación sonora siguiendo en ello la filosofía de la PCM y buscando de manera práctica cómo aplicar esta filosofía.

Cantar es algo muy íntimo para el ser humano y hacerlo en grupo es muy gratificante. Si extendemos el uso de la voz no solamente al canto, sino también al manejo de otras técnicas vocales como las contemporáneas o el canto difónico, y ampliamos o sencillamente inventamos con la voz, formas de expresión nuevas, tenemos un abanico infinito de posibilidades para trabajar la creación sonora vocal en la escuela. La voz nos permite hacer no sólo sonidos, sino también ruidos y lo que llamamos ruidos/sonidos con los que recrear entornos sonoros en imitaciones múltiples de la realidad cotidiana o inventar nuevas realidades sonoras.

Sobre el canto difónico hay que señalar que tiene la capacidad de profundizar en la escucha de una manera rápida y puede convertirse en una herramienta muy útil de trabajo en la clase. Es cierto, que cuando inventamos formas de utilizar la voz podemos

---

<sup>31</sup> Mónica Álvarez fue alumna de Inmaculada Cárdenas con quien se inicia en la PCM. Ya dentro del GCMUS aprende canto difónico con Thomas Clement y desarrolla de forma muy personal la fusión entre las técnicas de la voz para llegar con sus alumnos a la creación sonora en propuestas concretas que siguen el esquema de trabajo desarrollado por Inmaculada Cárdenas. Ha participado como solista en muchas obras de I. Cárdenas y compartido con ella la autoría de obras como *Paisaxe Sonoras Imaxinarias*. Del CD Música e entorno (ver discografía) Recientemente ha realizando obras propias y desarrollado propuestas de creaciones infantiles como las presentadas en los 3.º Sons Creativos de 2011.

hacernos daño, y que el aparato fonador del ser humano es muy delicado. Por ello, recomendamos a los maestros de música conocer e iniciarse en la educación vocal a través de diferentes técnicas, desde que se toma conciencia de la importancia del canto en la educación musical. Un ejemplo claro de este trabajo creativo, realizado de una forma sistemática, es el trabajo vocal, autodidacta en gran medida, que ha desarrollado la artista Fátima Miranda<sup>32</sup>.

En el trabajo de creación electroacústico Arturo Vaquero ha desarrollado la creación sonora trabajando como base, en estos cursos, las propuestas de la PCM desarrolladas por Inmaculada Cárdenas. El trabajo de creación por ordenador, requiere obligadamente el aprendizaje de la técnica y el manejo de los programas, pero el trabajo de Arturo Vaquero no sólo ha radicado en este aprendizaje en sus cursos, sino que el objetivo principal era y es desarrollar con los alumnos propuestas de obras electroacústicas y audiovisuales. Las etapas a proseguir en la realización de estas propuestas son, en alguna medida, similares a las de la creación vocal, fundamentalmente en lo que respecta: a la búsqueda del sonido, a la realización de las grabaciones sonoras, divergiendo a partir de aquí para centrarse en las manipulaciones posteriores y el maquetado por ordenador. En estas propuestas pedagógicas de educación sonora a través del ordenador, el eje central sigue siendo la educación de la escucha, a partir de la cual se lleva a los alumnos a apreciar y valorar sonidos y ruidos del entorno que pasarían desapercibidos habitualmente, sin tomar conciencia de su potencial creativo y su belleza. Arturo Vaquero ha desarrollado, junto al trabajo de creación sonora, la creación audiovisual. Ésta está presente en las últimas propuestas realizadas con los alumnos de los cursos anuales del GCMUS, en sus obras o en las realizadas con Inmaculada Cárdenas, en las que se ha introducido esta nueva herramienta de creación. Al igual que Mónica Álvarez, Arturo Vaquero<sup>33</sup> es un artista que se ha formado a sí mismo en la creación sonora. Peculiaridad compartida con Inmaculada Cárdenas de quien François Delalande ha dicho, que un rasgo relevante de su trayectoria es haber llegado a la creación de la mano de la PCM, pedagogía a la que da el nombre en español con su monografía *Evolución de la Educación Musical. La Pedagogía de Creación Musical*<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Ver información suplementaria sobre esta artista en algunas pps. Webs que hemos reseñado al final.

<sup>33</sup> Arturo Vaquero más información en <http://www.arturovaquero.com/>

<sup>34</sup> Ver bibliografía.

El trabajo pedagógico de creación sonora con ordenador presenta otro aspecto novedoso que puede desarrollarse con fuerza: las aplicaciones en la escuela del concepto de paisaje sonoro. El paisaje sonoro, además de ser una forma de creación sonora, puede ser también una herramienta de trabajo educativo de un impulso enorme, y que podemos ensanchar a facetas que abarcarían, el estudio sonoro del entorno, propuestas encaminadas al cuidado ecológico de nuestro mundo sonoro, con las posibilidades de recuperar y preservar patrimonios sonoros que están desapareciendo, o recrear entornos sonoros con instrumentos o por ordenador para generar paisajes sonoros. Dentro del trabajo de recuperación de entornos sonoros en peligro está la propuesta de Juan Gil López y los artistas de “escoitar.org”, trabajo que abarca muchas más facetas. Recomendamos visitar esta web para valorar las posibilidades pedagógicas de la propuesta de estos artistas. Otro artista pedagogo que trabaja este tema es el paisajista sonoro José Luis Carles cuya labor de divulgación de estas propuestas son encomiables a través del programa que dirige en RNE.es “La casa del sonido”<sup>35</sup>, junto a las propuestas audiovisuales que realiza con la arquitecta y artista visual Cristina Palmese. El concepto de paisaje sonoro tiene unas posibilidades enormes como aplicación pedagógica. Aquí estamos apuntando algunas de ellas pero, como hemos señalado al hablar de otras músicas experimentales en las que se centra la PCM, un desarrollo sistemático de dichas aplicaciones pedagógicas está por hacer. Otro aspecto de las aplicaciones pedagógicas del paisaje sonoro sería el desarrollo de “paseos o itinerarios” sonoros, en los que degustar y compartir los sonidos de edificios históricos: un museo, una catedral,... o sencillamente descubrir y analizar los sonidos de un entorno urbano o natural. Es importante no olvidar que para los paisajistas sonoros los entornos, no solamente hacen referencia a los entornos naturales, sino que están abiertos a los entornos urbanos, industriales,... En esta propuesta como en las anteriores la grabación de los sonidos es una herramienta primordial ya que estas propuestas pedagógicas también están basadas en músicas experimentales. Pero, el paisaje sonoro se presta a otras aplicaciones pedagógicas de la que tenemos experiencia y es la utilización de un entorno sonoro concreto para realizar propuestas imaginadas de sus sonidos. En el último CD editado del GCMUS está la obra *Paisaxes Sonoras Imaxinarias* que firmamos Mónica Álvarez y yo misma y que tenía tres partes Barcos, Estrelas y Regatos recreaciones imaginadas de paisajes sonoros. Obra vocal con soporte de cinta fue realizada por los alumnos de los cursos de música vocal del GCMOS.

---

<sup>35</sup> Ver bibliografía y webs recomendadas.

Hemos señalado que la PCM necesitaba una actualización y ello estaría relacionado con esta propuesta de las que acabamos de hablar. Si el paisaje sonoro se nos abre como un nuevo marco a añadir a las propuestas educativas en pedagogía musical para la escuela, también debemos tener presente las propuestas educativas del arte sonoro. Este mundo que generalmente ha partido de propuestas de artistas plásticos, ha sido y es utilizado también por artistas sonoros, este trasvase de un espacio creativo a otro y sus límites flexibles, se nos antoja como una peculiaridad atractiva para intentar esa actualización de la que hablamos para la PCM. Un artista que trabaja sistemáticamente entre su creación y la creación en el aula es Miguel Molina. Dentro de un marco universitario Miguel Molina comparte con la PCM muchas formas de dinamizar, activar y ampliar los recursos sonoros, visuales y plásticos de los alumnos. Recomendamos por ello, que quien practique la PCM tiene el reto básico de conocer las propuestas de los artistas contemporáneos y a partir de estas propuestas del arte actual decantar hacia la escuela las posibilidades que se abren. Dicho esto, hay que también apuntar que este proceso de aplicar las propuestas de los artistas actuales a propuestas pedagógicas requiere estudios de investigación concretos y un marco de aplicación que facilite el trabajo de los maestros. Algo que urge es generar bibliotecas sonoras con trabajos de artistas actuales y de creación infantil que ayuden a los maestros en el uso de la PCM, como también urge que los planes de estudios contemplen estas posibilidades.

**El marco educativo necesita estructurar los niveles de aprendizaje con la PCM.** Para que el marco educativo se abra a la PCM deberíamos estructurar los niveles de aprendizaje de dicha pedagogía por edades. Una de las preguntas que debemos de hacernos está relacionada con éstas y los niveles de desarrollo de la PCM en la escuela. Es cierto, que hasta el presente esta propuesta no se ha traducido en investigaciones concretas que fueran desgranando todas las posibilidades que la PCM implica. Sería necesaria la realización de trabajos sistemáticos en las escuelas con grupos de maestros para desarrollar los tramos y sus contenidos, de forma que todo el potencial de esta pedagogía no quedara en un hacer individualizado o corriera el riesgo de caer en la rutina.

Mantener despierto el interés por el sonido, activando la escucha selectiva a través de audiciones de músicos o de búsqueda de sonidos interesantes es una piedra angular del trabajo que proponemos así como desarrollar itinerarios pedagógicos, como el trasvase de unos materiales sonoros a otros materiales, o la utilización de la voz en estos intercambios. Denis Dufour decía en los cursos de verano del LIEM de Madrid hace

algunos años “puedo componer todo lo que puedo imitar con la voz”. Otra posibilidad es la utilización de grabaciones de máquinas o entornos sonoros para en clase abordar la posibilidad de imitarlos con la voz o con otros materiales sonoros, también podemos desarrollar en clase dibujos o pinturas de los sonidos y escribir la propuesta. Todo ello va conformando una metodología que hay que desarrollar, pero que no impide que los maestros y profesores puedan comenzar a trabajar ya en las aulas. Ciertamente ayudaría mucho que los programas escolares contaran con estas posibilidades educativas. Sabemos que en España en la Comunidad de Castilla la Mancha el profesor Antonio Alcázar introdujo propuestas en los curriculum escolares que abrían a los maestros en las aulas la posibilidad de trabajar en esta dirección. Las propuestas educativas del conocido como Libro Blanco de la Educación en España que se aprobó por el ministro Pascual Maragall, ministro de Felipe González en la España socialista dejaba abierto el curriculum, aunque sin hablar absolutamente de nuevas pedagogías, ni de propuestas musicales fuera de la tradición, aunque los márgenes abiertos y flexible nos permitieron trabajar desde los ochenta en Lugo en la formación de maestros de Educación Infantil con este perfil de la PCM. Pero la experiencia del Libro Blanco si bien sirvió para dinamizar muchas enseñanzas en la escuela, a nivel de educación musical durante los años de gobierno socialista, no pudo cambiar las rigideces de la sociedad que mayoritariamente concebía la educación musical como un adorno y la inercia de los profesores de música que veían en peligro sus prerrogativas ante algo nuevo y que en muchos casos podían no considerar como música sino como propuestas de artistas marginales sin cabida en las aulas. En el país donde más se ha avanzado en este sentido es en Francia, donde François Delalande y otros profesores consiguieron del ministerio de educación francés que las propuestas electroacústicas fueran itinerarios posibles en la enseñanza de la música. Por todo lo que estamos diciendo queremos denunciar la rigidez de los curriculum escolares en España y el poco margen que los maestros tienen para innovar y ampliar sus métodos de trabajo hacía recorridos más actuales, incluida la PCM.

Es posible que la educación en nuestro país peca actualmente de ser una enseñanza que priorice a los alumnos de inteligencia media y con un carácter dócil, dejando desprotegidos a los alumnos situados en los extremos, tanto a los que tienen dificultades como a los más dotados ¿Porqué el sistema educativo no interviene ajustando los planes de estudio para favorecer una escuela más igualitaria? ¿O es que el sistema no tiene interés en modificar esta situación que continuará generando una sociedad

jerarquizada? Esta injusticia la propicia el tipo de educación que se imparte. La pasividad es demasiado protagonista en las aulas y la función de las áreas artísticas como la música no cumple con su cometido de equilibrar los aprendizajes de los alumnos. El protagonismo de los niños debe venir desde las propuestas creativas, como son las propuestas musicales de la PCM. En demasiados casos la realidad del aula es que los alumnos no tienen voz, que están sentados frente a un profesor/a que es quien sabe y que generalmente transmite conocimientos, esto es así en matemáticas,... pero en música, ¿porqué no? Que se pueda impartir una docencia creativa en los saberes científicos es algo en lo que trabajan las áreas de didáctica. Pero en educación musical es necesario dar un salto cualitativo y dejar atrás las enseñanzas del pasado o de lo contrario nos encontraremos, o ya vivimos, un desequilibrio educacional en nuestros escolares, en el que la balanza se inclina hacia el desarrollo cognitivo en una sola dirección y se minimiza la formación emocional, de expresión, de invención, de crecimiento interior de la persona y donde las vivencias tienen prioridad. La PCM, dentro de la educación musical tiene mucho que decir, a condición de que no convirtamos la enseñanza de la música en un aprendizaje de saberes. Uno más, que además, carece de la “prestancia” que a nivel social tienen los saberes científicos. Si conseguimos que la música, o mejor las músicas entren en la escuela desde el “hacer” y apoyadas en los discursos que los artistas contemporáneos y los estudiosos de las músicas experimentales nos brindan, estaremos permitiendo una educación en la que los individuos tienen opinión. La música puede ser el trampolín en el aula para expresar, canalizar, disentir, consensuar, cambiar, analizar, las propuestas sonoras a través de las cuales conseguiremos un equilibrio educativo. Las propuestas contemporáneas del arte sonoro nos permiten situar al alumno a) como protagonista del hacer sonoro y b) al mismo tiempo como un elemento del entorno sonoro. La música está en las cosas, sólo hay que despertarla, podemos decirlo de otra manera: no estamos fuera del paisaje formamos parte del mismo. En la primera situación educativa tendremos de nuestro lado todas las propuestas de la música concreta, de la música electroacústica, además de las infinitas propuestas del arte sonoro. Conocer estas experiencias sonoras es una fuente inagotable de ideas para desarrollar en el aula. En la segunda situación el desarrollo de nuevos conceptos como el de paisaje sonoro de Murray Shafer con sus *soundscape* nos permiten formar parte del paisaje, vivirlo y recrearlo en propuestas sonoras en las que los entornos sonoros nos hablan de una escucha diferente de estos, y nos proponen lecturas diversas del cotidiano. Una vez más la tecnología está de nuestro lado y la grabadora sigue siendo la herramienta principal de trabajo. Es evidente que el

concepto de paisaje sonoro una vez más dinamita los límites de la música tal cual se la concibió hasta el siglo XX. Lo mismo sucede con los conceptos de música concreta o música electroacústica o el nuevo concepto de arte sonoro, concepto quizás demasiado amplio pero que engloba a todas las propuestas fuera de la música convencional. Este cambio fundamental en la idea de música tiene varias direcciones artísticas como origen. Se cita habitualmente a los futuristas italianos y su arte de los ruidos, pero también podemos citar a Edgar Varèse y su nueva utilización de la orquesta, pero desde luego es Pierre Schaeffer quien más ha profundizado a nivel teórico sobre los nuevos parámetros de la música. Su tratado de los Objetos Sonoros rompe definitivamente los límites de la música y desde luego este rompimiento tiene que ver con los cambios tecnológicos que se fueron produciendo a lo largo del siglo XX.

Hoy en día la tecnología forma parte de nuestro cotidiano y debemos entenderla como una aliada. Así lo hacen los artistas, y, los museos y las galerías de arte están llenas de obras que rompen las fronteras, que involucran al público en la obra, o lo hacen formar parte de ella, pero sobre todo lo incitan a leer el mundo de otras maneras, como también lo incitan a nuevos comportamientos, a cambiar o respetar los entornos, con esta nueva relación del individuo o del grupo con las obras de arte. Terminará siendo cierta la propuesta dadaísta de “arte para todos”, o su nueva mutación que podríamos enunciar como “arte con todos y entre todos”. El artista, el músico no necesita hoy en día de grandes inversiones económicas o de recurrir a instituciones para disponer de lo necesario para hacer música, lo que además está no sólo multiplicando exponencialmente las propuestas, sino las posibilidades de darlas a conocer en los foros habituales de Internet. La PCM tiene la urgencia de actualizarse y desarrollar propuestas concretas que los profesores puedan desarrollar en el aula. Su marco lo permite pero la concretización de recursos, la estructuración de niveles educativos, la edición de músicas infantiles,...deberían de hacerse ya. Las personas que trabajamos en PCM debemos de aunar esfuerzos y creo que esta conciencia la tiene François Delalande que acaba de proponerla creación de un espacio en Internet para desarrollar el conocimiento de músicas infantiles, su catalogación y edición.

Nosotros desde el GCMUS y desde sus propuestas de los Sons Creativos seguimos insistiendo en las posibilidades de acercar el arte actual a la escuela con la PCM de la mano, convocando a los artistas y pedagogos de la música en el debate y la generación de

propuestas que puedan plasmarse en el desarrollo y concreción de temas relacionados con la PCM.

**Bibliografía, discografía y páginas webs con información sobre los artistas y pedagogos que trabajan las nuevas propuestas de pedagogía musical**

ALCÁZAR, A. (2006). Análisis de la música electroacústica -género acusmático- a partir de su escucha: bases teóricas, metodología de la investigación, conclusiones. En A. VANDE GORNE (Dir.), *L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques*. Lien. Revue d'esthétique musicale, Musiques & Recherches. Disponible en: <http://www.musiques-recherches.be/edition.php?lng=fr&id=110>

ALCÁZAR, A. (2006). Recepción de la música electroacústica. *Revista Scherzo. Dossier Música: emoción y percepción*, 207, 122-126.

ALCÁZAR, A. (2008). Desde el altavoz: escuchas y análisis de la música electroacústica. En S. GONZÁLEZ & R. LÓPEZ CANO (Eds.), *Semiótica musical. Tópicos del Seminario 19* (pp. 177-213). México: Universidad de Puebla.

ALCÁZAR, A. (2008). Pedagogía de la creación musical: fundamentos, aportaciones. En A. ALCÁZAR (Dir. Edit.), *La competencia artística: creatividad y apreciación crítica* (pp. 25-42). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

ALCÁZAR, A. (2010). La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical. Una experiencia en la Escuela Universitaria de Magisterio de Cuenca. *Revista Eufonía*, 49, 81-92.

ALCÁZAR, A. (2010). Un acercamiento pedagógico al paisaje sonoro: escucha, recreación, creación. En PALMESE, CARLES, ALCÁZAR (Org.). *Paisajes sonoros de Cuenca* (pp. 14-17). Servicio de Publicaciones de la UCLM.

CABEZA, P. (2004). *Músicas en la escuela: guía de competencias musicales: nivel final de la educación primaria* / Conseil des CFMI. Courlay, Francia.

CABEZA, P. (2008). *Competencias musicales en la formación del profesorado. Una perspectiva contemporánea*. Madrid: Secretaría General Técnica.

CABEZA, P. (2008). Competencias musicales en la formación del profesorado. Una perspectiva contemporánea. En A. ALCÁZAR, A. (Dir. Edit.), *La competencia artística:*



*creatividad y apreciación crítica* (pp.25-42). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

CÁRDENAS, I. (2003). *Evolución de la Educación Musical. La Pedagogía de Creación Musical*. Lugo: Ed. Unicopia.

CÁRDENAS, I. (2008). *Creación Musical y Pedagogía de Creación Musical*. En A. ALCÁZAR (Dir. edit.), *La competencia artística: creatividad y apreciación crítica* (pp. 77-105). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

CARLES, J. L. (2008). *Nuevas necesidades pedagógicas en el aula*. En *La competencia artística; creatividad y apreciación crítica* Instituto Superior de Formación y Recursos en red para el profesorado. Ministerio de Educación Política Social y Deporte

CARLES, J. L., & PALMESE, C. (2010). *EL Paisaje: descripción sonora*. En *El Paisaje como recurso natural* (pp. 100-113). Fundación Monteleón León.

CARLES, J. L. (2003). *Desarrollo de Lenguajes Musicales a partir de los sonidos del medio*. *Revista Scherzo*, Año XVIII, 174, 113-118.

CARLES, J. L., & PALMESE, C. (2008). *Los paisajes del agua en el discurrir de la música*. *Revista Scherzo*, Año XXIII, Abril.

CARLES, J. L. (2010). *Sound maps and representations. Contributions and evolution*. *Revista Zehar*, 108-118.

DELALANDE, F. (1999). *Le condotte musicali*. Bologna: Ed. Clueb. Cooperativa Libreria Universitari.

DELALANDE, F. (2001). *Le son des musiques*. Chastel: Ed. Editions Buchet.

DELALANDE, F. (2010). *Dalla nota al suono. La seconda rivoluxione tecnologica Della musica*. Lecco: Ed. Italiana a cura di Maurizio Disoteo. Centro Studi Musicali e Sociali Maurizio di Benedetto.

DELALANDE, F. (2009). *La nacista Della musica. Esplorazioni sonore Della prima infanzia*. A cura di François Delalande. Lecco: Ed. Centro Studi Musicali e Sociali Maurizio di Benedetto.

HERRERO VALÍN, C. (2008). *La identidad musical de los niños y su desarrollo a través de la creación musical*. En A. ALCÁZAR (Dir. Edit.), *La competencia artística: creatividad y apreciación crítica* (pp. 61-77). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.

MOLINA ALARCÓN, M. (2009). *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde*. ReR Megacorp. Surrey, Inglaterra. Audio-book.

MOLINA ALARCÓN, M. (2008). El Arte Sonoro. *ITAMAR, Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Valência, nº 1.

MOLINA ALARCÓN, M. (2007). Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española (1909-1945). Echoes of Sound Art in Spanish Historical Avant Garde (1909-1945). En *MASE. I Muestra de Arte Sonoro Español*, 2007, Ed. Weekend Proms, Lucena.

MOLINA ALARCÓN, M. (2006). *Reconstruir, recrear o visitar la resonancia del Arte Sonoro de las Vanguardias. Arte electrónico y nuevo entorno digital*. Salamanca: Ed. Universa Terra Edicione.

MOLINA ALARCÓN, M. (2005). Blanca Muñoz: La Cultura Global. Medios de Comunicación, Cultura e Ideología en la Sociedad Globalizada, -Modelos Culturales-. Teoría Sociopolítica de la Cultura. *DC - Diálogo Científico*, Tubinda, Alemania.

MOLINA ALARCÓN, M. (2005). Quan la imatge mòbil s'acosta a la música: De l'Absolute Film als Vj's" en *VAIA. IV International Video Art Show of Alcoi*, 2005.

MOLINA ALARCÓN, M. (2004). *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia: Editorial de la UPV.

MOLINA ALARCÓN, M. (2003). *Sculpture And Cinema: Didactic And Creative Application Of Animation Films To The Field Of Sculpture*. Michigan: Ed. ProQuest. Information and Learning, Ann Arbor.

MOLINA ALARCÓN, M. (2003). *El Artista de Mono Azul: Sonidos de la Era Industrial*. Valencia: Ed. Conselleria de Cultura.

MOLINA ALARCÓN, M. (2002). Arte comprometido y movimientos vecinales en Valencia. Barcelona: Ed. Ars Nova.

MOLINA ALARCÓN, M. (2002). *Crónica de las intervenciones y disentimientos de las últimas décadas en Valencia*. Girona: Ed. Fundació Espais.

MOLINA, M., & DEL REY, M. (2011). *Auscultar la ciudad*. Valencia: Edita Dpto. de Escultura-UPV, Valencia.

PALMESE, C., GUTIERREZ CABRERO, L. A., & CARLES ARRIBAS, J. L. (2010). "La dimensione audio visuale dei paesaggi contemporanei" *Abitare il Futuro... dopo*

Copenhagen. *Giornate Internazionali di Studio Università degli Studi di Napoli Federico II*. Polo delle Scienze e delle Tecnologie. Dipartimento di Progettazione Urbana e di Urbanistica

PALMESE, C. (2008). Los caminos del agua. En *Actas del II Encuentro iberoamericano sobre Paisajes sonoros*. "Los sonido del agua". UAM. Disponible en:

[http://cvc.cervantes.es/artes/p\\_sonoros/default.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/p_sonoros/default.htm)

PALMESE, C. (2007). Diseño sonoro del espacio construido. Entre intuición y método. *Actas del Primer Encuentro iberoamericano sobre paisajes sonoros. Festival América-España. Orquesta y Coro Nacional de España*. Disponible en:

[http://cvc.cervantes.es/artes/p\\_sonoros/default.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/p_sonoros/default.htm)

#### **Inmaculada Cárdenas:**

##### **CD Concierto para esculturas sonoras**

galego: <http://www.alg-label.com/Concierto-para-esculturas-sonoras>

inglés: <http://www.alg-label.com/Concierto-para-esculturas-sonoras,186>

##### **Info sobre Espacio Permeable:**

<http://www.alg-label.com/Espacio-Permeable>

##### **CD Música & Arquitectura:**

galego: <http://www.alg-label.com/Musica-Arquitectura>

inglés: <http://www.alg-label.com/Musica-Arquitectura,187>

##### **Info sobre Inmaculada Cárdenas**

<http://www.alg-label.com/Inmaculada-Cardenas>

##### **Nova en alg-a anunciando a publicación:**

<http://www.alg-a.org/>

##### **Páginas en donde se habla de los trabajos publicados en alg-a**

<http://www.mediateletipos.net/archives/9114>

<http://www.artesonoro.org/archives/2608>

##### **Otras músicas del GCMUS e Inmaculada Cárdenas:**

CÁRDENAS, I. (2002). *Serea e o Contador de Contos*. Ed. Fundación ACA, Nº 70. Palma De Mallorca.

CÁRDENAS, I., ÁLVAREZ, M., & VAQUERO, A. (2007). *O Grupo de Creación Musical en Concerto*. Ed. USC.

CÁRDENAS, I., ÁLVAREZ, M., & VAQUERO, A. (2009). *Música e entorno*. Ed. Lugo Cultural.

**Obras del GCMUS e Inmaculada Cárdenas en Youtube :**

*Ensaio, para piano preparado, voz y cinta :*

[http://www.youtube.com/watch?v=qw\\_jqTC5UhY](http://www.youtube.com/watch?v=qw_jqTC5UhY)

<http://www.youtube.com/watch?v=VKWQhU3FiiM>

*Horoscopo chino, intervención sonora en San Marcos Lima:*

<http://www.youtube.com/watch?v=iNCofTW6GB4>

*Praia das Catedrais, obra electroacústica con montaje visual:*

[http://www.youtube.com/watch?v=v\\_0wgKw-hBw](http://www.youtube.com/watch?v=v_0wgKw-hBw)

*La Línea-La Habana*

[http://www.youtube.com/watch?v=UEn7\\_WB\\_rlw](http://www.youtube.com/watch?v=UEn7_WB_rlw)

Se pueden ver todos los videos en el espacio que tiene el Grupo de Creación Musical en: [www.myspace.com/gcmus](http://www.myspace.com/gcmus)

**Otras páginas web relacionadas con el tema:**

**-Le Groupe de Recherches Musicales (GRM):**

<http://www.ina-entreprise.com/entreprise/activites/recherches-musicales/index.html>

**-Juan Gil López. Autor con otros artistas de la web escoitar.org:**

<http://www.escoitar.org/>

<http://www.escoitar.org/Acerca-de-Escoitar,6>

**-Llorenç Barber**

Web oficial de Llorenç Barber en: [campana.barber.net](http://campana.barber.net)

«A symphony of bells», vídeo en youtube, en: [A symphony of bells](#)

Podcast monográfico con entrevista a Llorenç Barber y una selección de la música de Llorenç Barber, en: <http://rwm.macba.es/es/investigacion/>

[\*Llorenç Barber en Ars Sonora\*](#). Entrevista con Montserrat Palacios y Llorenç Barber en torno a su libro *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro*, dentro del programa radiofónico [Ars Sonora](#), dirigido y presentado por [Miguel Álvarez-Fernández](#) en [Radio Clásica](#) de [RNE](#).

**Fátima Miranda: Videos en You Tube**

<http://www.youtube.com/watch?v=XS0j2Dz1sXw>

<http://www.youtube.com/watch?v=PNv07NiC2X0>

<http://www.youtube.com/watch?v=m-wrsyTZrVc>

<http://www.youtube.com/watch?v=FobPNWeGSQg&feature=related>

**François Delalande:** <http://www.francois-delalande.com/>

**Jose Luis Carles:**

[http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/carles/carles\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.htm)

**Programas de la Casa del sonido dedicados a pedagogía musical**

<http://www.rtve.es/podcast/radio-clasica/la-casa-del-sonido/>

J. L. Carles: Programa de radio: La casa del sonido: Todos los programas de La casa del Sonido pueden dar información interesante en la búsqueda de audiciones para la elaboración de una biblioteca sonora en el trabajo con nuevas pedagogías musicales (PCM).

La casa del sonido (7 Junio 2011) “Nuevas experiencias en educación musical” 17/06/11

La casa del sonido (22 Abril 2011) “Concienciación sobre el ruido” 22/04/11

La casa del sonido (22 Septiembre 2009) “Encuentro con Antonio Alcázar sobre Música y pedagogía”

La casa del sonido (9 Febrero 2009) “Documentación, creación y pedagogía sonora” 07/03/09

La casa del sonido (3 Febrero 2009) “Ecología del paisaje” 28/02/09

La casa del sonido (04 Diciembre 2008) “Una nueva pedagogía musical” 20/12/08

El último programa de la Casa del Sonido está dedicado a los 3º Sons Creativos y se llama: “Educación musical” (17 de junio 2011).

**Miguel Molina:**

<http://www.upv.es/intermedia/>

DVD pedagógico y CD-Interactivo para ayudar a niños expuestos a sonidos fuertes y continuados con juegos interactivos:

[http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_publicacions/2009\\_cuida\\_tus\\_oídos/oreja/oreja\\_junio\\_2010\\_menu.swf](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2009_cuida_tus_oídos/oreja/oreja_junio_2010_menu.swf)

**Discografía:**

MOLINA, M. (Ed.). *Political Show*. Esfera Azul, 1996 . [assette].

MOLINA, M. (1997). Étude aux disques de Gramophone. En *Música Electroacústica Española*. (Vol. 1). AMEE. [CD-Audio].

MOLINA, M., & AMIGO, L. (1998). *Mascletà Virtual*. Diario Levante, Valencia. [CD-audio].

MOLINA, M., & AMIGO, L. (2001). *Altavoz del Frente*. Generalitat Valenciana. [CD-audio].

MOLINA, M., & AMIGO, L. (2003). *Del mono azul al cuello blanco: Sonidos de la Era Industrial*. Tabalet. [CD-Audio].

MOLINA ALARCÓN, M., et al. (2004). *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Allegro Records. [doble CD-Audio].

MOLINA, M. (2008). Étude aux chemins de voix. En *Música Concreta 60 Aniversario 1948-2008*. AMEE, [CD-Audio].

GRUPO DE INVESTIGACIÓN AUDICIÓN, RUIDO Y DISCAPACIDAD (2009). *Cuida tus oídos. Prevención de hipoacusias inducidas por ruido en la edad escolar*. Universidad Castilla-La Mancha, Albacete. [CD-Interactivo].

MOLINA ALARCÓN, M. (2009). Sinfonía de las Máquinas Tragadeseos. *COLECCIÓN-AMEE* (Vol. 1). Edita Asociación Electroacústica de España. [triple CD-Audio].

MOLINA, M., & DARIJO, C. (2010). Reflexiones de aire y piedra. *COLECCIÓN-AMEE* (Vol. 2). Edita Asociación Electroacústica de España. [triple CD-Audio].

MOLINA, M., & AMIGO, L. (2010). “Dudadadá”. *EBU Ars Acustica Art’s Birthday 2005-2010*. Produced by EBU Ars Acustica Group in cooperation with Czech Radio. [doble CD-Audio].

RESEARCH GROUP OF DEAFNESS, NOISE AND DISABILITY (2011). *Take Cre of Your Ears. Prevention of noise-induced hearing loss in school aged children*. UCLM, Albacete. [CD-Interactive].

# ESTUDOS TEATRAIS

<b>O</b> <i>RIGENS DO TEATRO MODERNO - teatro português até aos fins do XVI Século</i> Bartolomeu Rodrigues; & Marcos Lorieri	56-64
<b>C</b> <i>orpo e gestualidade nos Pastoris Potiguar</i> Marcílio de Souza Vieira	65-79
<b>O</b> <i>s elementos paratextuais na “Osmía” de Teresa de Mello Breyner</i> Rita Gisela Martins Azevedo	80-95

## ORIGENS DO TEATRO MODERNO - TEATRO PORTUGUÊS ATÉ AOS FINS DO XVI SÉCULO

*The origins of the modern theater - Portuguese theater until the end of the 16th  
century*

RODRIGUES, Bartolomeu<sup>36</sup>; LORIERI, Marcos<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Portugal. E-mail: [jbarto@utad.pt](mailto:jbarto@utad.pt)

<sup>37</sup> MARCOS ANTÔNIO LORIERI - Universidade Nove Julho. BRASIL. E-mail: [lorieri@sti.com.br](mailto:lorieri@sti.com.br)



## **A**bstract

This article synthesizes the origins of the modern theater in Portugal according to the view of Alexandre Herculano who anonymously published his views in the periodical *Jornal Literário e Instrutivo “O Panorama”* (1837-1868).

## **R**esumo

O presente trabalho insere-se na continuação de um esforço que temos vindo a levar a cabo, no sentido de divulgarmos alguns artigos de Alexandre Herculano, escritos sob a capa do anonimato, no *Jornal Literário e Instrutivo “O Panorama”* (1837-1868). O excerto que aqui divulgamos apresenta uma síntese das origens do teatro moderno, particularmente, em Portugal, procedente da mesma pena do autor da *“História de Portugal”*.

**Key-words:** *modern theater; “O Panorama”.*

**Palavras-chave:** *Teatro moderno; “O Panorama”.*

**Data de submissão:** Julho de 2010 | **Data de aceitação:** Setembro de 2010.

Este artigo tem como intenção cimeira tentar identificar e dar a conhecer a autoria e o conteúdo de um texto anónimo, publicado em 1837, no *Jornal Literário e Instrutivo “O Panorama”*<sup>38</sup>, intitulado *Origens do teatro moderno – Teatro português até aos fins do XVI século*. Importa, desde já, esclarecer que a peça jornalística referida, e que adiante divulgaremos, foi escrita por Alexandre Herculano.

Para além da referida difusão de uma página tão preciosa, e, no âmbito das vivências culturais do século XIX<sup>39</sup>, com o intuito de contextualizar e perceber o fundo histórico em que o texto de Alexandre se recorta, parece-nos importante evidenciar três referentes individuais que, em 1837, se cruzaram, convergiram e se completaram, imprimindo um carácter indelével na cultura oitocentista portuguesa: em primeiro lugar, destacamos a criação da *Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis*; em segundo, o aparecimento de *O Panorama*, o órgão jornalístico dessa sociedade; e, finalmente, a figura emblemática de Alexandre Herculano (primeiro diretor daquele periódico e autor anónimo do artigo em causa). Nos parágrafos seguintes, debruçar-nos-emos sucessivamente sobre cada um destes três tópicos supracitados, para em seguida transcrevermos o artigo do fundador, diretor e principal redator do mais prestigiado órgão jornalístico do século XIX. Talvez se possa afirmar que 1834:

“é o marco que separa o Portugal Antigo do Portugal Novo. Para trás fica a memória, ainda viva, de um país abalado por tempestades políticas e pela guerra civil que lhe ensanguentou o solo; doravante, vislumbra-se espaço para o sonho da liberdade e do progresso. No início do reinado de D. Maria II, afastado o fantasma da guerra civil, vislumbrou-se um tempo de esperança em novas condições de vida, enxertada, agora, na paz social e política e no progresso económico, que prometiam dias de prosperidade. Foi neste contexto que surgiram novas instituições ligadas à difusão da cultura. Congregaram-se esforços. A conjugação das iniciativas dos particulares, estimuladas e acarinhadas pelo Estado, reativaram o espírito de cooperação e de associação. Essas sociedades tinham habitualmente um órgão jornalístico divulgador de conhecimentos que, conforme a sua finalidade, eram de natureza científica, jurídica, médica, industrial ou literária. Os principais órgãos difusores de informação eram publicações periódicas, com maior ou menor tiragem e com períodos de sobrevivência mais ou menos longos, tendo, alguns deles, conhecido dias de glória que a memória das gerações seguintes preservou”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> “*O Panorama*” - *Jornal Literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, 1837, pp 12-13. Doravante será citado como “*O Panorama*”.

<sup>39</sup> NUNES, Maria de Fátima [rec. a] – *O Panorama – Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* (Antologia de textos sob a direcção de António Reis). Lisboa: Publicações Alfa, S. A., 1989, p. 8,11.

<sup>40</sup> RODRIGUES, João Bartolomeu - *A Educação na Revista “O Panorama”*. Tese de doutoramento. Vila Real: UTAD 2008, p. 70.

Uma das principais características desta imprensa emergente era, de acordo com testemunhos da época, a comunidade de propósitos, concentrados em “*reunir as suas luzes para, num esforço de cooperação, animar e incentivar o gosto pelas letras, pela indústria, pelo comércio, pela agricultura e pelas ciências em geral, acendendo nas massas o amor do trabalho e da cultura*”<sup>41</sup>. A ilustração surgia, assim, como cruzada contra o atraso e a inércia de um país inconformado com o destino a que tinha sido votado. A missão era civilizadora, a meta era acender as luzes e combater as trevas da ignorância; abrir as portas ao progresso e permitir que, em Portugal, como nos países mais desenvolvidos, brilhasse a incandescência da razão. Todos os espíritos ilustrados tinham consciência da urgência desta missão e todos sabiam que o único caminho possível para travar esta batalha decisiva era a instrução. Por isso, muitos esforços, públicos e privados, convergiram no objetivo de instruir Portugal. Foi nesse contexto que em 1837, foi fundada a Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, sob os auspícios de Sua Majestade, a Rainha D. Maria II e patrocinada por muitos representantes do Constitucionalismo.

No mesmo ano (1837), a referida *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, sob a direção de Alexandre Herculano, fundou o órgão jornalístico dessa empresa: *O Panorama*. Desenvolvida em cinco séries, com algumas interrupções, a vida de *O Panorama* estendeu-se até 1868, resultando num conjunto de dezoito volumes, praticamente um por cada ano de edição efetiva.

Alexandre Herculano, mais do que fundador, diretor e principal redator de *O Panorama* (1837-1839), foi a personalidade que o marcou, desde a primeira hora, contribuindo para fazer dele um dos órgãos de comunicação de maior prestígio, no século XIX, em Portugal. A influência capital que o Diretor de *O Panorama* exerceu sobre a sociedade do seu tempo e o lugar ímpar que, passado mais de um século e meio continua a ocupar na cultura nacional, obrigaram-nos a indagar o texto anónimo e a indiciar o pensamento artístico nele contido.

Com efeito, no contrato que estabeleceu com a Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, Alexandre Herculano obrigara-se a manter quatro números de *O Panorama* antecipadamente preparados para publicação e, posteriormente, assumiu a obrigação de escrever pelo menos três páginas, para cada número. Por outro lado, também, de início, por força do contratado, o escritor não podia revelar a sua condição de autor, pois uma das principais características deste semanário era o anonimato literário,

---

<sup>41</sup> MELLO, Maria Cristina – *O Panorama – História de um jornal*. Lisboa: UL, 1971, p. 8.

imposto aos redatores de *O Panorama*, desde a sua fundação até 1843. Esta imposição gera um problema considerável. Por um lado, é certo que vários dos artigos incorporados em *O Panorama*, sobretudo nas edições correspondentes ao período do anonimato, foram redigidos por Alexandre Herculano, por outro, levanta-se a questão: quais os artigos procedentes da pena de Herculano? Responder cabalmente a esta pergunta, não é tarefa que se apresente fácil. Se numa investigação anterior<sup>42</sup> tivemos oportunidade de identificar oito textos de carácter pedagógico, da autoria de Alexandre Herculano, publicados no Jornal *O Panorama*, sob a capa do anonimato, hoje, justamente, no ano em que celebramos o 2.º centenário do nascimento do fundador de *O Panorama* (1810-2010), queremos assinalá-lo com esta tão singela quão simbólica homenagem. O presente artigo insere-se, assim, na continuidade desse esforço, de divulgação de textos de Alexandre Herculano, desconhecidos do público.

Sem outro propósito que não seja a divulgação da peça jornalística de Alexandre Herculano, resta-nos apresentar os critérios que presidiram à transcrição integral do texto. Procedemos<sup>43</sup>, à atualização ortográfica dos vocábulos, aceitando que a facilidade de leitura devia prevalecer, pois não temos em vista documentar qualquer facto intrinsecamente linguístico. Todavia conservámos as formas latinas e *alatinadas*, e não alterámos a estrutura sintática, ou estilística, dos textos. Além disso, resistimos à tentação de mexer na pontuação, conservando-a tal qual nos aparece no original. Aliás, a deteção da variação de critério ortográfico, não só de autor para autor, mas do próprio Alexandre Herculano, seria tarefa inglória, tendo presente que parte das discrepâncias poderão ser da responsabilidade dos tipógrafos e não dos jornalistas.<sup>44</sup>

### **Origens do teatro moderno – teatro português até aos fins do século XVI**

O país onde primeiro apareceu a arte dramática moderna foi a Inglaterra, se arte dramática podemos chamar a espetáculos tirados de passos históricos da *Bíblia*, sem invenção ou enredo, e só copiados literalmente em discursos e ações. Estas primeiras tentativas de teor dramático-teatral, a que depois os franceses e italianos chamaram *Mysterios*, apareceram na Inglaterra durante o século XI. Os monges as compunham e

---

<sup>42</sup> RODRIGUES, João Bartolomeu - *A Educação em O Panorama* (Tomos I e II). Tese de doutoramento. Vila Real: UTAD, 2008.

<sup>43</sup> Seguimos o mesmo critério adoptado em RODRIGUES, João Bartolomeu et al. - *A Educação em O Panorama – Uma antologia de textos pedagógicos*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

<sup>44</sup> RODRIGUES, João Bartolomeu et al. - *A Educação em O Panorama – Uma antologia de textos pedagógicos*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p.11.

representavam, e ainda no fim do século XIV eles pediam a Ricardo II que embargasse os comediantes de exercerem uma profissão que julgavam ser um privilégio seu, porque ordinariamente o objeto dos dramas eram extraídos do Velho e Novo Testamento.

Pelas muitas relações que havia entre a Inglaterra e a França, parece que os *mistérios* ingleses não tardaram em introduzir-se no país dos gauleses. A *Morte de Santa Catarina*, representada na abadia de Dunstaple, em meados do século XII, foi no século seguinte posta de novo em cena no mosteiro de Santo Albano em França, e é talvez esta a memória mais antiga que temos da arte dramática francesa. Depois esta continuou e cresceu, chamando-se às forças profanas fogos ou representações, e aos dramas meros *mistérios*.

Em Itália começou mais tarde, com este género de composições bárbaras: mas, tendo primeiro que nenhuma outra nação seguido o gosto da literatura grega e romana, brevemente o tomou também no teatro. Os dramas de Mussato no princípio do século XIV, e em latim são *Ezzelino* e *Achiller*, imitações de Séneca, escritas com um tão falso estilo como o do dramaturgo romano. Foi no décimo quinto século que apareceram em Itália os primeiros dramas vulgares: Lourenço de Medicis publicou a *Representação de S. João e S. Paulo*, e Ângelo Policiano apresentou pouco depois a sua tragédia intitulada *Orfeo*.

Desde o século XIV aparecem dramas na Alemanha; mas estes nada mais eram do que imitações dos *mistérios* franceses, e escritos em latim pelos monges. Em meados do século XV foi que verdadeiramente se iniciou neste país o teatro nacional. *Hans-Folz* e *Rosenblut* compuseram diversas farsas, que representaram em Nuremberga e Colmar: estas farsas, obra de homens rudes, são um tecido de grosserias e indecências apenas dignas de se recitarem diante da plebe mais desfaçada. Depois de 1500 é que apareceu *Hans-Sachs*, a que podemos chamar Gil Vicente de Alemanha.

Na Espanha, ou porque os Árabes o introduzissem, ou porque os espanhóis o inventassem, ou, enfim, porque muito cedo o imitassem dos franceses, o drama remonta aos primeiros tempos da monarquia. Só, na verdade, no princípio do século XIV conhecemos a cena espanhola; mas restam memórias dela muitíssimo mais remotas, e, pouco depois de 1200, dizem que apareceram dramas em Valenciano. Do século XV ainda existem muitas composições espanholas neste género de literatura.

Essas primeiras tentativas dramáticas eram forçosamente um tecido sem nexo, sem ordem, e ridículo: os seus autores se entregavam desenfreadamente a todos os caprichos

de uma imaginação fervente, e as produções deste tempo são em geral monstruosas e absurdas. *Rodrigo de Cotta* começou a dar alguma regularidade ao drama na comédia de *Calisto e Melibea*; mas a licença de seus quadros e expressões mancha o merecimento desta peça, que depois foi algo tanto corrigida e acrescentada por *Fernando de Roxas*, autor de outra comédia, *Progne e Filomela*. Apesar de assim emendada a obra de *Cotia* ainda é monstruosa. Uma série de enredos amorosos e crimes se encruzam e estendem aí através de vinte e cinco atos. Entretanto a verdade dos costumes e caracteres e a verosimilhança dos episódios lhes deram celebridade; e com o título de *Celestina* foi ela muitas vezes reimpressa, traduzida em diversas línguas, e até na latina pelo célebre *Barthius*. A reputação da *Celestina* fez nascer os imitadores; e novas composições, com o mesmo ou diferente título, mas que estão longe de ter o mérito original, apareceram brevemente em Espanha.

Por este tempo floresceram mais outros dois autores dramáticos, o Marques de *Villena* e *João de la Enzina*, que foi o principal modelo do nosso Gil Vicente. Os dramas do primeiro foram representados em Saragoça na corte de D. João II, pelo meado do 15.º século: os do segundo o foram também, na corte de Fernando e Isabel, nos fins daquela mesma era.

Ressurgiram então as letras gregas e romanas, e a admiração do teatro antigo despertou na Espanha o génio da tragédia. *Oliva* publicou duas composições trágicas – *Hécuba triste* – e *La venganza da Agamemnon*, as primeiras que neste género se escreveram na Península. Restritas e acanhadas imitações dos gregos, elas se podem considerar como traduções livres da *Hécuba de Eurípides* e da *Electra de Sófocles*.

Em Portugal é provável que começassem as representações cénicas pelo mesmo tempo em que principiaram na Espanha; mas nenhuns vestígios restam desse teatro primitivo. O que é certo é que já nos fins do século de 400 havia em Portugal entremezes. Garcia de Resende na crónica de D. João II, narrando as festas que se fizeram em Évora no casamento do príncipe D. Afonso com a Infante D. Isabel de Castela, fala, em vários capítulos, dos entremezes e representações, que nessa ocasião se fizeram, dando a entender, pelo modo que acerca deles se exprime, que eram uma coisa bem conhecida e vulgar, e não é impossível que ainda se depare com algum monumento desse nosso primitivo teatro.

Porém o mais antigo drama que hoje conhecemos é de Gil Vicente representado em 1502 na corte de D Manuel, e Gil Vicente é, no estado atual da nossa historia literária,

considerado como o fundador da cena portuguesa, pela mesma razão com que o podemos ter por inventor dos romances, ou *xácaras*, dos quais os mais antigos que existem são os que ele entressachou pelos seus *Autos*, e que dedicou à morte de el-rei D. Manuel.

Gil Vicente dividiu em quatro livros as suas composições dramáticas, incluindo no primeiro todos os autos a que chamou de *devoção*, por versarem em geral sobre objetos bíblicos e religiosos; mas estas *obras de devoção* parecem as menos devotas de todas, se das outras excetuarmos a comédia de *Rubena* que pertence ao 2º livro. Estes autos são na essência o mesmo que os mistérios franceses, como eles cheios de indecências, porém ao mesmo tempo ricos em graça. O poeta abominava cordialmente o clero, sobretudo os frades, e não desaproveitou ocasião alguma de os presentear com chascos e epigramas. Ou autos das barcas, que são como continuação uns dos outros, e formam a trilogia, ou drama em três quadros, mais antiga da Europa, constituem com *Mofina Mendes e Rubena* a flor do teatro de Gil Vicente; porque talvez em nenhuma das cenas que os compõem deixa de aparecer em subido grau o génio da comédia. Este poeta reunia a qualidade de autor e Actor, e com seus filhos representava os próprios dramas da corte de D. Manuel e de D. João III. Apesar de cortesão, o poeta morreu pobre, em Évora, depois de 1550. As suas obras se imprimiram em Lisboa em 1562, e muito mutiladas em 1586. Uma nova edição completa publicou-se ultimamente em Hamburgo em 1833.

Gil Vicente teve um filho do seu mesmo nome, que dizem desterrou para a Índia, levado pelo ciúme de este o exceder no génio dramático. Ao moço Gil Vicente se atribui a composição de um auto intitulado *D. Luís de los Turcos*.

Em meados do século XVI aparecem em Portugal vários poetas, que mais ou menos seguiram as pisadas do autor de *Rubena*. Ao infante D. Luís atribui-se o auto D. Duardos, que anda impresso como de Gil Vicente. António Ribeiro Chiado tão conhecido na corte de D. João III e de D. Sebastião, pelos seus gracejos e agudezas, e pela propriedade com que imitava a voz e o gesto de todos, nos deixou dois autos bastante engraçados, o da *Natural Invenção* e o de *Gonçalo Chambrão*. Na *Primeira Parte dos Autos e Comédias portuguesas*, publicada em 1587, livro hoje bastante raro, se imprimiram sete Autos de António Prestes, em que se mostra espírito cómico não inferior porventura ao de Gil Vicente, cuja escola Prestes seguiu, bem como Jorge Pinto, autor de *Rodrigo e Mengo*, e Jerónimo Ribeiro Soares, autor do auto do *Físico*, que vem naquela coleção, cuja segunda Parte nunca se deu à estampa.

O nosso Jorge Ferreira de Vasconcelos, autor dos dois romances da *Távola Redonda*, floresceu também por estes tempos. Três composições suas nos restam, *Aulegrafia*, *Euphrosina* e *Ulissipo*, a que ele chamou comédias, e que realmente, são antes diálogos do que dramas. Nelas teve por alvo Jorge Ferreira reunir os provérbios e anexos da língua ou a filosofia popular do seu tempo, e por este lado são elas, na verdade, dignas da maior estimação; mas se as quisermos considerar como dramas, bem pequeno é o seu mérito.

No reinado de D. Sebastião, o cego Baltazar Dias, poeta natural da Madeira, publicou um grande número de autos e outras obras, humildes pelo estilo, mas com toques tão nacionais e tão gostosas para o povo, que ainda hoje são lidas por este com voracidade. Correi as choupanas nas aldeias, as oficinas e as lojas dos artificios nas cidades, e em quase todas achareis uma ou outra das multiplicadas edições do *Auto de S. Aleixo*, de *S. Catarina* e da *História da Imperatriz Porcina*, tudo obras daquele poeta cego do século décimo sexto.

Este era o teatro verdadeiramente nacional até o ano de 1600, em que floresceu Simão Machado, autor do *Cerco de Dio*, e da *Pastora Alfêa*. Muitas composições deste género se perderam, ou não chegaram à nossa notícia, como os Autos de António Pires Gouge, de Sebastião Pires e de António Peres, que dizem que escreveram mais de cem dramas. O auto do *Fidalgo de Florença*, composto por João de Escobar, no reinado de D. Sebastião, teve nesse tempo grande celebridade e se imprimiu repetidas vezes. Porém dele ainda não encontrámos um único exemplar.

Enquanto assim a escola formada por Gil Vicente progredia e, em nosso entender, se aperfeiçoava, independente de estranha influência, poetas de grande nome trabalhavam por introduzir na literatura as formas de teatro grego e romano. Francisco de Sá de Miranda escreveu duas comédias, intituladas *Vilhalpandos*, e *Os Estrangeiros*, as quais imprimiram, depois da sua morte, em 1560 a primeira e a segunda em 1569. Nestas procurou ele seguir as pisadas de Plauto e Terêncio, como o confessa no prólogo dos *Estrangeiros*, e com efeito elas se podem comparar com as dos dois cómicos latinos. António Ferreira compôs quase pelos mesmos tempos as comédias *Bristo* e *Cioso* e a tragédia *D. Inês de Castro*, a segunda que apareceu na Europa de acordo com todas as regras clássicas, sendo a primeira a *Sophonisba* do poeta italiano Trissino. Mas a *Castro* é superior e nós a temos por um milagre dramático, atendendo à falta de modelos modernos e ao século em que foi escrita. O ilustre Camões também nos deixou com o



título de autos, duas comédias, *Os Anfitriões e Filodemo*, das quais a primeira é quase uma tradução de Plauto. Desde esta época o teatro clássico português foi caindo e podemos dizer que nunca mais tornou a restaurar-se.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MELLO, M. (1971). *O Panorama – História de um jornal*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

NUNES, M. F. (1989) - [rec. a]. *O Panorama – Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Lisboa: Publicações Alfa, S. A.

*O PANORAMA* (1837). *Jornal Literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*.

RODRIGUES, J. B. (2008). *A Educação na Revista “O Panorama”*. Tese de doutoramento. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real.

RODRIGUES, J. B. *et al.* (2008). *A Educação em O Panorama – Uma antologia de textos pedagógicos*. Porto: Edições Afrontamento.

## CORPO E GESTUALIDADE NOS PASTORIS POTIGUAR

### *Body and gestuality in Pastoris Potiguar*

VIEIRA, Marcilio de Souza

---

### **A**bstract

The Pastoral is a dance drama, transformed into a secular-religious syncretism that is well received particularly in the Northeast of Brazil taking root in new re-constructions of characters like the Old Master and the foreman of ballet. This paper aims to understand the body and demeanor of popular dance, in especially dance of Pastoral. Introducing the phenomenological attitude of Merleau-Ponty as a reference method.

### **R**esumo

O Pastoril é uma dança de representação dramática, transformado em sincretismo profano-religioso que encontra boa receptividade principalmente na região nordeste do Brasil criando raízes em novas reelaborações dos personagens como o Velho, as Mestras e Contramestras do bailado. O presente texto tem por objetivo compreender o corpo e a gestualidade do brincante popular, em especial o brincante de Pastoril. Apresentamos a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty como referência metodológica.

**Key-words:** *Body; Gesture; Pastoral.*

**Palavras-chave:** *Corpo; Gestualidade; Pastoril.*

**Data de submissão:** Agosto de 2010 | **Data de aceitação:** Setembro de 2010.

---

Marcílio Vieira de Souza - Doutor em Educação, Professor de Artes. Graduado em Artes Cênicas e Educação Física, Professor e Coordenador do curso de Educação Física da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte – FARN/Brasil. Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC/UFRN. BRASIL. E-mail: [marcilio26@hotmail.com](mailto:marcilio26@hotmail.com)

## **CORPO E GESTUALIDADE NOS PASTORIS POTIGUAR**

O Pastoril bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste teve início na Idade Média e era clássico em Portugal, onde recebia a denominação de Auto do Presépio. Tinha, contudo, um sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade. A dramatização do tema surgiu da necessidade de compreensão do episódio da natividade; a cena parada ganhou vida com a incorporação de recursos visuais e auditivos, como a utilização de instrumentos musicais e as cançonetas (ANDRADE, 2002).

Consideramos o Pastoril como um folguedo popular, porque nele seus participantes engajam sua vida pessoal, sua cultura e suas influências, revelando modos de ser e de compreender que são interiorizados pelos brincantes. A partir da experiência de seu contexto social múltiplo e de diferentes sentidos é que situamos esse folguedo no mundo vivido fenomenológico para ser discutido, tematizado, compreendendo as relações entre riso, olhar e ver presentes no folguedo e pertinentes para se pensar uma Educação celebrada no corpo através do riso.

A característica essencial do folguedo é o sentido de representação. No folguedo o indivíduo assume provisoriamente um ou vários papéis na apresentação. Dramático, não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, por sua organização, danças e cantorias. Coletivo, por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire certa estratificação (CASCUDO, 1992).

Compreender o Pastoril como Arte com enfoque numa Educação do corpo celebrada pelo riso torna-se uma ação relevante para que possamos compreendê-la à luz da contemporaneidade. O Pastoril, como objeto de nosso estudo, resiste ao tempo e à tradicionalidade como uma aprendizagem a partir dos processos da cultura, tem sua origem vinculada ao teatro religioso semipopular ibérico, pois na Espanha e Portugal, as datas católicas se transformaram em festas eclesíásticas e ao mesmo tempo em festas populares. Segundo autores como Andrade (2002) e Mello e Pereira (1990), desde tempos muito antigos até o final do século XVI, são representadas peças de um ato relativas ao Natal, Reis, Páscoa, numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, de bailados, textos e canções. Esse teatro popular se afirmou em Portugal com os *villancicos* galego-portugueses, fonte primeira dos nossos pastoris.

O caráter religioso desse folguedo está cheio de teatralidade, porém são os elementos sociais profanos que vão pouco a pouco tomando importância desmensurada, que destroem a finalidade religiosa primitiva do teatro<sup>45</sup> e que nos fazem rir. Tais elementos são encontrados no corpo licencioso através da gestualidade dos personagens do Pastoril profano e nas canções de duplo sentido.

O presente texto tem por objetivo compreender o corpo e a gestualidade do brincante popular, em especial o brincante de Pastoril. Apresentamos a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty como referência metodológica. A Fenomenologia é um constante recomeçar. Ao recorrermos a ela como uma atitude reconhecemos o nosso olhar sobre o fenômeno, aquilo que se mostra para nós enquanto sujeitos pesquisadores, e assumimos a redução e o mundo vivido como abordagens metodológicas para se pensar o fenômeno pesquisado. A partir do momento em que o fenômeno se revela aos nossos olhos, imbuídos da instrumentalização necessária e pertinente, colocamo-nos "intuitivamente" e "habilidosamente" a favor do fenômeno na perspectiva de nosso olhar.

### **O corpo fenomenológico – performativo do brincante popular**

No Pastoril, assim como em outros folguedos da cultura popular brasileira, a aprendizagem se dá no corpo do brincante; o corpo é o seu meio de expressão e comunicação. É através dele que os participantes vivem suas experiências estéticas, transcrevem as marcas da cultura, afirmam sua existência, cantam, dançam, simbolizam, encontram respostas para suas inquietações, projetam valores, concebem e representam experiências, sentidos e significados. Nesse encontro de festa e de celebração para o brincante e o espectador, encontramos o corpo como um elemento indispensável tanto para quem brinca, quanto para quem assiste à brincadeira. É através de sua presença corporal refletida em sua dança que tais corpos se projetam, experimentam, transformam, conformam, sentem prazer, dor, amor, fome, festejam seus rituais.

“Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou

---

<sup>45</sup> Com poucas diferenças, os estudiosos afirmam que as comemorações do Natal, a festa da Natividade, surgiram no início do século X. Conforme comprovam as pesquisas de Mário de Andrade (2002), a ideia de comemorar o nascimento do Cristo através de representações dramáticas foi do monge Tuotilo. Essas comemorações se espalharam em Sequências e Tropos. O Trope consistia em intercalar textos novos e frases melódicas novas com textos religiosos oficiais da Igreja, cantados em gregoriano (GASSNER, 1997). Logo, tanto na França como na Inglaterra, os tropos dialogados do Natal se desenvolveram rapidamente, transformando-se em núcleos do drama litúrgico medieval. Dividiam-se em três partes principais: a anunciação do nascimento do Cristo aos pastores; a adoração aos três Reis Magos; o massacre dos inocentes. Os dois primeiros temas se conservaram vivos e se desenvolveram com rapidez por todo o ocidente europeu e Portugal, através dos jesuítas, que assim repassaram para o Brasil Colônia.

função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos. É mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido, transcende às necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (VIANA, 2006, p. 122).

Assim, esses corpos dançam! Escrevem suas histórias, criam cultura e, ao criar cultura, organizam-se corporalmente numa maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, de aprender (NÓBREGA, 2000). O corpo, de certa forma, é o alicerce de toda arte, o lugar de todo “saber fazer”; é ele que percebe, lembra e imagina.

Para Merleau-Ponty (2004) o corpo é obra de arte, e sua linguagem é poética. O pensamento desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens do Pastoril referenciadas no segundo capítulo desta tese; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem. A afirmativa acima pode ser configurada na fala de uma brincante de Pastoril, do Bairro Bom Pastor, no município de Natal, Brasil, quando diz ser seu corpo:

“Um agente da cena, quando danço, canto no Pastoril sinto rejuvenescer. Parece que meu corpo volta há uns vinte anos atrás quando eu podia fazer muitas coisas que não faço hoje. Foi com o Pastoril daqui que deixei meu corpo mais solto, hoje faço ginástica, danço quadrilha, danço boi de reis, encontro às amigas da dança. Meu corpo aqui fala, se pronuncia quando dança, ele na dança fala de forma livre, acontece pelo meu espírito jovial e de quem está dançando comigo. Nesses encontros aqui na associação meu corpo vive uma diversidade de coisas, eu tenho agora outra compreensão dele”.

O corpo no Pastoril cria sentidos e, ao criá-los, compartilha a experiência vivida por seus brincantes que executam os movimentos (passos) desse folgado ou cantam as canções. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico nos quais todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras.

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento acerca do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de

sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspeto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.

As imagens de vídeo, os ensaios e as apresentações do Pastoril evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que no brincar e cantar desses brincantes traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que eles dançam. O Pastoril como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

Ao afirmar que o corpo é sensível, o filósofo cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspeto do mundo tal como revelado por aquele quadro (MERLEAU-PONTY, 2004).

A pintura é caracterizada, então, como uma prática que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.15).

A pintura, assim como os folguedos populares, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspetos do Ser. Ela não expressa somente dados visuais; o olfato, o tato, até mesmo o paladar são, numa pintura ou num folguedo, a exemplo do Pastoril, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

O pintor, assim como o brincante de Pastoril, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando a essas noções o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

Esse corpo do qual falamos nos faz pensar em um corpo que se educa a partir de processos culturais, educa-se na informalidade, fora dos espaços escolares. Pensar essa perspectiva de corpo na Educação é poder pensar um ato educativo em que há criação de novos sentidos para a existência e a possibilidade de interpretações diversas para uma mesma situação, podendo se constituir numa possibilidade de educar que não negue a própria condição humana (PORPINO, 2006).

Corpo que se faz poética através das canções, que desperta e reconvoca seus brincantes para brincar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que consideram a linguagem dos gestos, que convidam a ouvir, a ver, que se deixam falar, que acionam suas capacidades expressivas, encarnadas, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados, que se deixam falar, criar, que se direcionam a um educar aberto à transformação, à inovação.

No Pastoril tais corpos se destacam pelo papel cômico das imagens obscenas e dos gestos licenciosos. Eles se proliferam nos pastoris profanos e constituem poderoso motivo de riso. Nesse cômico, a performance do Velho de Pastoril é singular a cada brincante que interpreta tal personagem e ele, o brincante, sabe usar essa performance a seu favor para fazer rir aquele que assiste.

Essa gestualidade licenciosa no Pastoril também educa nosso deseducado olhar. É por meio dela que os brincantes desse folgado mostram sua dança. É por meio da visão que nós, espectadores, enxergamos tais movimentos licenciosos. É através da visão que os brincantes, em um primeiro momento, apreendem os movimentos dançados desse folgado, mas além da visão eles empregam todos os seus sentidos para fazer reverberar sua dança.

É a partir do olhar que nossa visão anuncia, suscita sentidos em nosso corpo e, ambigualmente, ele, com seus sentidos, habita a visão. Assim, o corpo operante, descrito por Merleau-Ponty (1999, 2007), compreende-se como um emaranhar entre movimento, corpo, visão e mundo. Não nos é alheio concluir que a visão suscite o movimento, pois mesmo sem saber como opera nosso corpo, logo que vemos alguma coisa, já sabemos nos juntar a ela. Talvez seja por esse motivo que aprender a “brincar” Pastoril seja essa aprendizagem atribuída ao olhar.

É através do olhar que primeiro interrogamos as coisas e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Merleau-Ponty (2007, p. 135) apresenta uma peculiar leitura do entrelaçamento entre o corpo e o que ele pode ver. “Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele”. Ele entende, assim, que há uma recíproca inserção e entrelaçamento entre corpo visível e todos “visíveis com ele”. Nesse contexto, descreve que a reversibilidade que define a carne permite o estabelecimento de relações entre os corpos e ultrapassa o campo do visível.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty explicita como corpo e mundo imbricam-se, revelando através desse envolvimento de reversibilidade os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que sem ele nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Ao analisar como, segundo Merleau-Ponty, o pintor emprega seu corpo e acrescentamos o brincante de Pastoril, compreendemos, portanto, que a visão abre nosso corpo ao mundo, é de dentro dele que o corpo aprende a projetar-se e, no entanto, é ele também que projeta nossa visão. O filósofo diz ser a visão um pensamento condicionado pelo corpo, pelos “acontecimentos do corpo”, que nos fazem ver uma coisa ou outra. Esse pensamento se dá num “mistério de passividade”, sem seu próprio arbítrio sobre as leis que o regem. Continua argumentando que quando, por exemplo, se quer compreender como a situação dos objetos é vista, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes do seu corpo, e que é capaz de, a partir daí, dirigir sua atenção ao espaço que está no prolongamento dessas partes.

O olhar imprime-se sobre o corpo dos brincantes de Pastoril. Olhar, nesse folgado, segundo dona Helena, do Pastoril de Ponta Negra, é fundamental, pois é a



partir do olhar que as novas e velhas gerações aprendem a brincá-lo. Esse olhar é tão importante porque é a partir dele que se dá a aprendizagem dos movimentos do folgado; há uma incorporação desses movimentos olhando, ouvindo, “brincando”. O olhar dessas brincantes é vivido por elas mesmas, ele é, parafraseando Merleau-Ponty (2004, p. 48), “(...) soberano incontestável na sua ruminação do mundo” independentemente se sua dança acrescenta algo ou não.

A visão nos abre ao mundo, ao intelecto, ao pensamento, como também fundamenta, sustenta o conhecimento ao nos envolver no sentido bruto, o sensível significativo que a visão revela. A visão nos revela a Carne do mundo; nela os sentidos não estão separados; nela passado, presente e futuro não são coisas distintas, fechadas e separadas. A visão é, portanto, essa reversibilidade da carne; a carne é essa espessura entre o que é visto e quem vê (MERLEAU-PONTY, 2004).

A visão, para o filósofo citado, depende do movimento. Ele afirma que o visível instiga o movimento. Para ele o envolvimento entre o visível e o movimento não se resumiria a uma relação de unilateralidade.

“Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão envolve conhecimento, uma abertura ao Ser.

É pelo olhar que rimos dos gestos licenciosos do Velho, quando este personagem canta e movimenta-se em cena numa gestualidade licenciosa que beira ao cômico com suas obscenidades, sátiras e absurdos. Nesses gestos licenciosos, que fazem rir o público, esses elementos do riso avultam a quebra da ilusão cênica, o à parte, a piada, o absurdo e o equívoco. Tais gestos licenciosos na cena fazem reverberar o riso quando há diálogos cúmplices com as pastoras e com o público (VIEIRA, 2010).

Esse olhar na apresentação do folgado volta sua atenção em alguns personagens, tais como o Velho, a Mestra e Contramestra e a Diana. Nessas apresentações, focamos nosso olhar para o Velho, que traz consigo um cajado, uma espécie de bengala, colorida, em formato de cobra, que aponta para as pastoras e para os espectadores e com ela faz

gestos licenciosos. Ao se utilizar de tal elemento e manipulá-lo de maneira libidinosa ora para uma pastora, ora para outra, ou ainda para alguém da plateia, faz com que tal público ria dessa manipulação licenciosa da bengala.

Esse cajado ainda é chamado de “macaxeira do velho”, “já tomou, já tomasse”, “urinou”, e com ele o personagem, como se manipulasse um enorme falo, vai convidando/manipulando o espectador e as pastoras para entrarem nas suas nuances, com seus trejeitos licenciosos e modificação da voz, dando ao manejo do cajado uma eroticidade exacerbada. Esses gestos licenciosos, que fazem rir o mais sério espectador, podem ser observados quando o Velho, junto com a Mestra ou a Contramestra, cantam as canções de duplo sentido. Pelas canções e pelos “remexidos” de tais personagens percebemos uma moral sexual por nós comentada em capítulos anteriores e respaldada por Foucault na história da sexualidade (VIEIRA, 2010).

Nessas canções de duplo sentido, o velho mexe e remexe seu corpo e a extensão dele, que é sua bengala, convidando a pastora para requebrar, cantar, dançar e fazer o povo rir de tais remexos eróticos.

*É verdade senhor velho  
O senhor é incapaz  
Senhor velho me respeite  
O senhor não é voraz  
Quando eu era pequenino  
Eu gostava de calção  
Quando eu era pequenino  
Eu gostava de calção  
As meninas me chamavam prá pegar  
Na minha... (mão)  
É verdade senhor velho  
O senhor é incapaz  
Senhor velho me respeite  
O senhor não é voraz  
Quando eu era pequenino  
Eu andava de calceta (bis)  
As meninas me chamavam  
Pra tocar na minha corneta...  
(DOMÍNIO PÚBLICO)*

Com sua licenciosidade provocada pela gestualidade libidinosa, o Velho de Pastoril ironiza, parodia, satiriza com seu humor, faz rir quem está na plateia. Esse riso é comunicativo; quem ri necessita pelo menos de um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado, estabelecendo-se como um fenômeno social. O corpo, no Pastoril, remete-nos a sua condição humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. No folgado citado, a dança desses brincantes se configura na experiência do

corpo, do movimento, da sensibilidade, da musicalidade, da gestualidade. No Pastoril, assim como nos outros folguedos populares, os brincantes, quando dançam, comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Eles demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999).

“Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251).

O gesto, nesse folgado, é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses brincantes. Ele é poético, pois o brincante de Pastoril dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades licenciosas, e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dança. Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos, não só de quem executa, mas também de quem observa. Merleau-Ponty (1999) afirma que o corpo é o nosso meio geral de ter o mundo. Para o filósofo, esse corpo, quando se movimenta, reorganiza-se, informa-se sobre o meio ambiente, ao mesmo tempo informa-se sobre si mesmo, criando significações transcendentais ao dispositivo anatômico. Desse modo, o autor citado argumenta que:

“Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Nesse folgado da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada brincante; esses gestos criam sentidos de significações, logo, ao criarem sentidos, eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 59). O referido autor argumenta que,

“É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim compreendido, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

O gesto no Pastoril é, no dizer de Josiene, ex-brincante de Pastoril de São Paulo do Potengi, RN, Brasil, que dá brilho à brincadeira. É através dele que as pastoras mostram a dança para seu público; é pela gestualidade, principalmente dos braços, que as canções ganham vida, vibram e convidam o espectador a participar do folguedo.

Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. É o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento.

“[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objeto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um” (SCHMITT, 2006, p. 22).

A historicidade do corpo faz com que haja modificações, e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando, portanto, a linguagem do corpo que está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

Paula Francinete, brincante do Pastoril de Bom Pastor no município de Natal, a respeito dos gestos feitos nesse folguedo, informa que eles vão mudando de acordo com o tempo, que “a gestualidade do Pastoril de hoje é diferente dos pastoris de antigamente”. Ainda dando a fala a essa pastora, ela diz ser a gesticulação das mãos uma das coisas mais bonitas no Pastoril, pois é através de suas mãos que ela passa todo o encantamento da brincadeira. O rebolado dos quadris, os passos que elas ensaiam ajudam na composição da brincadeira. A referida pastora lembra ainda das brincadeiras do Velho com sua bengala colorida e como ele a movimenta, fazendo o público dar risadas (VIEIRA, 2010).

Os gestos são um dos elementos constitutivos dos rituais e das danças da tradição. “Esses gestos são “movimentos” do corpo [...]; são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24).

No Pastoril, a amplitude, o ritmo, a velocidade desses movimentos e dessas ações gestuais têm a maior importância: um gesto pode ser apressado, mas também pode ser,

dependendo das circunstâncias, lento, comedido, exacerbado ou mesmo condensar-se à realidade a que se adequa seu brincante. Neste folguedo toda gestualidade é elemento de grande impacto na transmissão e receção da performance do brincante. Neste, os movimentos acompanham a narração da cena e, como justifica Zumthor (2010, p.207), “[...] cabe ao corpo modalizar o discurso, explicar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências”. No Pastoril existe uma vasta gama de gestos que se distinguem segundo seus brincantes, suas finalidades e suas motivações, mas que no conjunto contribuem para inscrever os corpos desses brincantes nas relações sociais e para enriquecer os modos de significação dançante entre os indivíduos. Tais gestos, quando licenciosos, fazem rir aquele que observa e aquele que é observado e é objeto de derrisão. Pudemos observar tais gestos licenciosos com a cançoneta “o galo”.

*O galo tinha um filho frango  
Um filho frango  
E a mulher é uma galinha  
Uma galinha  
Ela dorme no pau  
Ela dorme no pau  
Ela dorme no pau  
E ainda acorda cantando  
(DOMÍNIO PÚBLICO)*

Quando o Velho canta essa cançoneta, vai manipulando o cajado para frente e para trás, próximo da pastora, e aponta para o público, coloca-o no seu ventre e remexe, provocando gargalhadas em quem assiste à cena. O Velho do Pastoril retira ainda as gargalhadas do espectador com seus trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias. Para provocar o riso no Pastoril, o Velho, pícaro tenaz, utiliza-se de jogos de palavras, da ridicularização, do estereótipo, do grotesco, do burlesco, da obscenidade e da ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. Trata-se de um riso provocador, pois tais ações e seus usos são cuidadosamente orquestrados pelo personagem.

Esse corpo, que no Pastoril carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto no referido folguedo esses gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante. Corpo que através de sua gestualidade corporal constitui-se em técnica, uma vez que é dotado de tradição e eficácia. Corpo que se educa pelas possibilidades da escuta das cançonetas e da licenciosidade dos gestos e é na tessitura social e cultural que tais elementos invocam o riso como aprendizado que passa a ter significações, variando conforme os processos educacionais e culturais do brincante de

Pastoril. Corpo que compreende o riso neste folguedo como uma espécie de fenômeno liminar, que é capaz tanto de afirmar quanto de subverter a ordem.

Esse corpo é compreendido por Nóbrega (1999) como obra de arte, aberta e inacabada, configurada pela experiência corporal denotada pelo movimento, por meio do logos sensível e estético, da dimensão poética revelada no movimento do gesto, investidos de plasticidade e beleza de cores, sons e formas. É corpo vivo, como afirma a Fenomenologia merleau-pontyana, corpo dotado de sentidos em todos os seus atos e que em suas relações, quer seja com os objetos do mundo, quer seja com o próprio mundo ou ainda com o outro, encontrará novas formas de ver esse mundo. No Pastoril ele pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição), ludicidade, libidinosidade, através do jogo de assimilação e troca de informações que se compraz no tempo e espaço e eroticidade, uma vez que mistura vários sentidos como de religiosidade e prazer ao mesmo tempo, mas que, na verdade, é o corpo se comunicando com o mundo a sua volta.

Sendo assim, pensamos que esse corpo e sua gestualidade licenciosa expressa o riso no Pastoril e desfaz as dicotomias existentes entre o sério/cômico, a gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade. Parece evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado, a visão sério-trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso.

Afirmamos que tal gestualidade licenciosa provoca o riso no Pastoril brotando como uma significação positiva, como fonte regeneradora que seja capaz de restaurar, renovar a sisudez da Educação com seu caráter transformador e utópico. Um caráter de recriação de novas vidas que se exprime na vitalidade, na intensidade que emana desse folguedo personificado no corpo de seus brincantes.

Configurando-se como uma Educação celebrada no corpo e no riso, apontam-se cenários educativos a partir de suas canções e de sua gestualidade licenciosa apreendida pelo escutar e pelo olhar. Esses cenários educativos configuram-se na festa, no riso e transportam-nos para o comando voraz e anárquico do deus Dionísio, mas também aos zelosos ditames do deus Apolo, com sua sobriedade e espírito reflexivo.

Seduzidos pela astúcia dionisíaca e espírito reflexivo apolínico, celebremos uma Educação do corpo através do riso, Educação que se dá pela aprendizagem da cultura. Ou ainda uma Educação incorporada na dança ou uma dança que é Educação, em que o aprendizado das danças da tradição e dos folguedos populares pode ser pensado como significativos ambientes educacionais que podem contribuir para o questionamento em torno

de modelos herméticos e lineares de educar, além de apontar outras possibilidades que são ao mesmo tempo educativas, poéticas, flexíveis, estéticas e pedagógicas.

Nessa Educação pautada no corpo e no riso, apontamos cenários educativos que se imbricam com a própria vida do brincante de Pastoril e que fazem parte de seu mundo vivido. Tais cenários são incorporados por esses brincantes pela escuta, pela visão, pelo riso. Diante dessas paisagens, destacamos uma compreensão de Educação que extrapola os saberes disciplinares; que mesmo sendo conduzida por uma edição de natureza apolínea, embriagando-nos com uma aprendizagem desregrada, provocadora, autônoma, que se dá pelo processo da escuta, da visão, do riso, que se manifesta no corpo como se fôssemos possuídos pelo espírito dionisíaco que desperta o encantamento por uma Educação que não mesura, não censura, não quantifica, mas que dá espaço para uma aprendizagem anárquica descortinada pelo riso.

Assim, podemos considerar que essa Educação no Pastoril se dá no corpo através do riso, no ver e no escutar dos brincantes desse folguedo popular. Educação que comporta o surpreendente, o indizível, que se revela em beleza, rompe a mecanização gestual, não se fixando em regras pré-estabelecidas, que busca, ao brincar, ampliar as referências educativas como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento. Nesse folguedo da cultura popular brasileira, a Educação se dá como um processo em que seres humanos se relacionam, e nesse relacionar-se se fazem e se transformam. Dessa forma, Educação pressupõe um espaço de relações humanas em que palavras, sentidos, afetos, corpos, pessoas posicionam-se, marcam lugares, definem ações e se encontram. Nesse sentido nos educamos nas escolas, nas famílias, nas ruas, nas igrejas, no cotidiano, na transmissão de saberes não escolarizados; educamo-nos pelo escutar, pelo olhar e pelo riso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. (2002). *Danças dramáticas do Brasil*. (2.<sup>a</sup> ed.). Belo Horizonte: Itatiaia.
- CASCUDO, L. C. (1992). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- GASSNER, J. (1997). *Mestre do teatro I*. (A. Guzik e J. Guinsburg, Trad.). (3.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Perspectiva.
- MELLO, L. G., & PEREIRA, A. R. M. (1990). *O pastoril profano de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. (C. A. R. Moura, Trad.). (2.<sup>a</sup> ed.) São Paulo: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, M. (2004). *O olho e o espírito*. (P. Neves e M. E. G. G. Pereira, Trad.). São Paulo: Cosac & Naify.

- MERLEAU-PONTY, M. (2007). *O visível e o invisível*. (J. A. Gianotti e A. M. Oliveira, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- NÓBREGA, T. P. (1999). *Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o conhecimento complexo*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba.
- NÓBREGA, T. P. (2000). Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: *Educação Motora. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora*, Natal, pp. 54-59, set.-out. 2000.
- PORPINO, K. O. (2006). *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: EDUFRN.
- SCHMITT, J. C. (2006). O corpo e o gesto na civilização medieval. In: A. I. BUESCU, J. S. SOUSA, M. A. MIRANDA (Org). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri.
- VIANA, R. N. A. (2006). *O bumba-meu-boi como fenômeno estético*. Tese (doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- VIEIRA, M. S. (2010). *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso*. Tese em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- ZUMTHOR, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. (J. P. Ferreira, Trad.). São Paulo: Hucitec.

## OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS NA *OSMIA* DE TERESA DE MELLO BREYNER

### *The paratextual elements in the “Osmia” of Teresa de Mello Breyner*

AZEVEDO, Rita Gisela Martins<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> RITA GISELA MARTINS DE AZEVEDO – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Escola das Ciências Humanas e Sociais. E-mail: [ritagisela@utad.pt](mailto:ritagisela@utad.pt)



## **A**bstract

In this article we will analyze the “indications” posted by Teresa de Mello Breyner in her tragedy *Osmia*, awarded and published by the Royal Academy of Sciences of Lisbon in 1788.

Therefore, we will see elements as varied as the scenery, the gestures, the scenic space, interpretation, and costumes. In our view, this specific indication may suggest the playwright theatrical vision and are meaningful to the reader and the director, because they allow to imagine the atmosphere of the time and the space where the action will take place.

## **R**esumo

Neste artigo analisaremos os elementos paratextuais, ou seja, as didascálias inseridas por Teresa de Mello Breyner na sua tragédia *Osmia*, premiada e publicada pela Real Academia de Ciências de Lisboa em 1788. Veremos, consequentemente, elementos tão diversos como o cenário, a gestualidade, a movimentação no espaço cénico, e outrossim adereços, vestuário e figurinos. Em nosso entender, as didascálias são significativas da visão teatral de qualquer autor de teatro e constituem indicações significativas para o leitor e para o encenador, pois são passíveis de ajudá-los a imaginar o ambiente da época e o espaço aonde a ação decorrerá.

**Key-words:** *Dramaturgy, Tragedy, indications, Osmia, action.*

**Palavras-chave:** *Dramaturgia, Tragédia, didascálias, Osmia, ação.*

**Data de submissão:** Novembro 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

## OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS NA *OSMÍIA* DE TERESA DE MELLO BREYNER

Segundo, Anne Ubersfeld qualquer texto de teatro : «[...] se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie)»<sup>47</sup>. Neste contexto, a inserção de didascálias, ou informações paratextuais complementares às réplicas das personagens, poderá revelar-nos em que medida a opção pelo género teatral - mais especificamente pela tragédia - não é puramente arbitrária, uma vez que se trata de um género que pressupõe a exposição da intriga em palco, através da interpretação dos atores, interpretação que é, muitas vezes, auxiliada pela inserção deste tipo de indicações.

Neste artigo analisaremos as didascálias<sup>48</sup> inseridas por Teresa de Mello Breyner na sua tragédia *Osmia*, sendo que estas são, em nosso entender, indicações significativas da visão teatral de qualquer autor de teatro, na medida em que:

“dans les didascalies, c’est l’auteur lui-même qui:

- a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment qui parle;
- b) attribue à chacun un lieu pour parler et une partie du discours;
- c) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours.”<sup>49</sup>

Veremos, consequentemente, elementos tão diversos como o cenário, a gestualidade<sup>50</sup>, a movimentação no espaço cénico, e outrossim adereços, vestuário e figurinos. Estas indicações constituem indicações significativas para o leitor e para o encenador, pois são passíveis de ajudá-los a imaginar o ambiente da época e o espaço aonde a ação decorrerá.

---

<sup>47</sup> UBERSFELD, Anne, *L'école du Spectateur, Lire le Théâtre 2*. Paris: Ed. Sociales, 1981, p. 21.

<sup>48</sup> Patrice Pavis prefere, relativamente ao teatro moderno, a utilização do termo anotação: “Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra. [...] en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en cena, tiene como consecuencia el aumento de las «didascalias». El discurso deja de ser interiormente teatral; no expresa su propia «prepuesta en escena», sino que exige del lector una visualización externa que lo sitúe correctamente en el contexto. [...]” PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro – Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1990. p. 11.

<sup>49</sup> UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 21.

<sup>50</sup> “[...] El gesto es también un movimiento significativo, es algo intencional y cargado de sentido que pone en cuestión toda la personalidad entera. El gesto es, asimismo, un lenguaje. No sólo sirve para captar el mundo que nos rodea, sino que comunica a los demás la intención.” TERUEL, Tomas, Motos, *Iniciación a la Expresión Corporal (Teoría, Técnica y Práctica)*. Barcelona: Editorial Humanitas, 1983, p. 15.

Em nosso entender, esta intervenção dos autores evidencia a importância que os mesmos dão aos aspetos exclusivamente teatrais, orientando o leitor quanto ao caminho a seguir, de modo a otimizar a visualização no espaço cénico. Teresa de Mello Breyner inclui inúmeras didascálias na sua tragédia – *Osmia*-, assim induzindo a conversão do leitor em potencial encenador<sup>51</sup>.

Para que o leitor possa estar mais familiarizado com a tragédia em análise apresentamos em seguida um quadro onde, sucintamente, anunciamos a intriga, a ação e o desfecho da tragédia *Osmia* de Teresa de Mello Breyner (1788):

INTRIGA	AÇÃO	DESFECHO
O Pretor Lelio, vencedor dos Turdetanos apaixona-se por Osmía. Porém, como desapareceu Rindaco, marido de Osmía, e é presumivelmente dado como morto, Lelio tenta convencê-la que nada impede a concretização deste seu amor. Osmía hesita entre o amor por Lelio, o orgulho ferido e o amor à sua pátria, pois foi vencida pelos Romanos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Osmía é feita prisioneira;</li> <li>• Lelio tenta seduzi-la;</li> <li>• Aparece Rindaco;</li> <li>• Rindaco exige que Osmía assassine o Pretor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Osmía suicida-se;</li> <li>• Rindaco é capturado e também se suicida;</li> <li>• Lelio regressa a Roma.</li> </ul>

Vejamos, para começar, a importância e a função que a autora atribui às indicações de cenário, figurinos e adereços na sua tragédia.

## O CENÁRIO

Na linguagem teatral, o cenário é um elemento atuante (que antecede a ação) e uma das técnicas não-verbais utilizadas para a criação do espaço e do ambiente teatral<sup>52</sup>. Patrice Pavis considera que o cenário é “Aquello que en escena figura el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos (...) debe ser útil, eficaz, funcional. Es un instrumento antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento”<sup>53</sup>. O cenário<sup>54</sup>, sendo indicativo do local onde a ação se passará é o primeiro elemento da interação condicionada entre o Autor e o leitor/espectador e, no século XVIII, era normalmente representado por uma tela de fundo. Estas características conferem ao cenário a

<sup>51</sup> SALVAT, R., *El Teatro como Texto, como Espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

<sup>52</sup> CHION, Michel, *Ecrire un scénario*. [s.l.]. Cahiers du cinéma-I.N.A., 1985. ISBN 2-86642-034-9.

<sup>53</sup> PAVIS, Patrice, *op. cit.* p. 115.

<sup>54</sup> “[...] Las posibilidades de decorado son evidentemente variadísimas y van desde la mera delimitación del área de juego con telas neutras hasta la creación de la ilusión perspectivista del «trompe l’oeil» y, como es natural, cambia según las épocas, las tecnologías y las modas.” SPANG, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1991. p. 213.

possibilidade de suscitar ao espectador uma ilustração visual do texto, permitindo-lhe que situe rapidamente a ação, no tempo e no espaço.

Reportando-nos ao cenário que Teresa de Mello Breyner propõe para a *Osmía* (1788) percebemos que a Autora aproveita todas as dimensões do palco, integrando na sua proposta para o cenário, elementos que remetem para a fábula da sua tragédia, o que implica, uma pré-visualização do espetáculo pelo leitor/espectador.

Este pormenor dá a entender que Teresa Josefa conhecia minimamente as regras que regem uma peça de teatro, na sua vertente de espetáculo cénico. E, nesta particularidade, o cenário inicial persiste como uma tela de fundo, fixo e inalterável. A autora mantém-se assim fiel a uma das três regras do teatro clássico, neste caso, a unidade de lugar.

A indicação proposta divide o espaço cénico em dois territórios de ação, que informam o leitor/espectador das forças antagónicas presentes na intriga - Romanos e Turdetanos "Átrio com colunas, por entre as quais se vê do lado direito o campo dos Romanos e do lado esquerdo os corredores que conduzem à habitação das Turdetanas."<sup>55</sup>.

Além da função figurativa do espaço e do lugar onde a ação decorre<sup>56</sup>, o cenário faculta também ao leitor um primeiro contacto, no caso de Mello Breyner, com os costumes religiosos e morais dos intervenientes na intriga. Neste caso é sugerida a religião de uma das forças do conflito, os Turdetanos, já que a didascália em questão se refere a um elemento cenográfico destinado ao culto do Deus Endovelico<sup>57</sup>: "No fundo se vê o bosque consagrado ao Deus Endovelico com a sua ara em forma de anta."<sup>58</sup>. Aliás, na *Osmía*, são várias as alusões à religião, facto que mostra o cuidado da Autora em estabelecer uma íntima ligação entre o texto e as suas opções cenográficas. Vejamos dois exemplos: "LELIO: [...] Aquelas Aras são a Deus inimigo consagradas; Sem culto agora as vemos, [...]"<sup>59</sup>; ELEDIA: [...] Estes Povos que ornaram tantas vezes de festões estas

---

<sup>55</sup> O, I, p. 1.

<sup>56</sup> SAMI-Ali, *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974; BERGER, John, *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.

<sup>57</sup> Actualmente, as dúvidas sobre esta divindade ainda perduram. Para alguns terá sido uma divindade do panteão indígena da Lusitânia, que mais tarde foi romanizado. Na altura da romanização, o culto acentua-se. A aceitação romana desta divindade traduziu-se na não hostilidade aos cultos indígenas. Aceitavam as suas crenças, pois sabiam que aceitando a fé local mais fácil seria a romanização dessas populações.

<sup>58</sup> O, I, p. 1.

<sup>59</sup> O, I, 2.<sup>a</sup>, p. 3.

Aras, onde um tempo das vítimas fumava com frequência o sangue a teus furores consagrado! [...]"<sup>60</sup>.

### FIGURINOS E ADEREÇOS

Além de caracterizarem as personagens no tempo e no espaço, os figurinos<sup>61</sup> possuem igualmente um valor simbólico de grande relevância, pois contribuem para realçar traços dominantes do contexto social da época a que a ação se reporta. Segundo PAVIS: "En la puesta en escena contemporánea, el vestuario juega un papel variado y de gran importancia, transformándose verdaderamente en esa «segunda piel del actor»"<sup>62</sup>.

Como adiante veremos, as indicações relativas aos figurinos<sup>63</sup> e adereços são pouco frequentes, parecendo lícito inferir-se que assumem funções específicas para a construção da intriga.

Teresa de Mello Breyner atribui grande importância ao figurino de Osmía (princesa dos Turdetanos), personagem principal da sua tragédia. No decorrer da ação encontramos cinco didascálias referentes a figurinos, todas elas respeitantes à personagem mencionada.

A personagem Osmía surge pela primeira vez em cena vestindo um traje romano (embora seja a princesa dos Turdetanos); facto que coloca o espectador perante esta interrogação: o que levaria a princesa dos Turdetanos a envergar um traje romano?

Esta dúvida mais se acentua se considerarmos que a ação só decorre após uma nova referência ao traje da mencionada personagem, desta vez marcada pela ação de "combinar os trajes" de Osmía<sup>64</sup>. Parece-nos que esta anotação surge da necessidade de a Autora procurar chamar a atenção do leitor/espectador para este paradoxo. Teresa de Mello Breyner faz, portanto, apelo à imagem, sem recorrer à fala, técnica que justamente distingue o teatro de outros géneros literários.

O mesmo acontece na cena entre Osmía e Rindaco (marido de Osmia), que decorre no quarto ato. Também aí, o figurino assume um papel determinante, que ultrapassa (uma

---

<sup>60</sup> O, I, 5.<sup>a</sup>, p. 9.

<sup>61</sup> "Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad." PAVIS, Patrice *op. cit.* p. 536; KOHLER, Carl, *História do Vestuário*. Brasil: Martins Fontes, 2001.

<sup>62</sup> PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 536.

<sup>63</sup> Ver: BANU, G., *Le costume de théâtre*. Paris: 1981

<sup>64</sup> Um dos meios próprios ao género teatral. Técnica dita "cinematográfica" (Flash-back), começa a ser utilizada no teatro através dos relatos. No género teatral anuncia-se através do narrador, ou de uma personagem, geralmente associada a uma mudança de luz ou da música, ou também provocada por um assunto, criando este parêntese na obra teatral.

vez mais) a função de mera indumentária, já de si informativa. Com efeito, a Autora sugere várias interpretações<sup>65</sup>, sendo uma delas o atar e o desfazer dos laços relacionais existentes entre Osmía e Rindaco, pela morte e pelo perdão: "(Osmía) Desatando a cinta<sup>66</sup>, com a qual enquanto diz os três versos seguintes, dá uma volta à roda da garganta; e ditos eles, entrega uma ponta da cinta a Rindaco, ficando com a outra na mão."<sup>67</sup>

Mas, neste caso, o figurino adquire um papel que condiciona a atitude e a forma de agir<sup>68</sup> de Rindaco, marido de Osmía, deixando o leitor/espectador em suspenso, pois Teresa de Mello Breyner acrescenta a didascália: "Rindaco lança mão da faixa com uma espécie de furor, que não deixa perceber o seu intento."<sup>69</sup>

No desfecho, que consideramos simbólico, é Rindaco quem não consegue desfazer o "nó" que unia o casal<sup>70</sup>: "(Rindaco) Desfaz o laço, sem tirar a faixa".

À semelhança do que acontece com os figurinos, as indicações paratextuais relativas aos adereços, são em número muito reduzido. No entanto na opinião de Gilles Girard e de Real Ouellet, os adereços são extremamente importantes porque, entre outros motivos, são complementares às próprias personagens, podendo inclusive, ser determinantes para a caracterização física e psicológica das mesmas. Vejamos o que nos dizem os autores citados sobre estes objetos de cena:

“Numa tipologia das linguagens paraverbais, os adereços situam-se entre o cenário e o guarda-roupa; no entanto, a linha de demarcação é imprecisa: a espada, elemento da indumentária [...] torna-se adereço – prova de delito quando Teseu a encontra na posse de Fedra; [...] Os adereços mantêm estreitas relações com o actor que os manipula, os usa, os utiliza para diversos fins. [...]”.<sup>71</sup>

Tal como os figurinos, os adereços informam sobre a condição social das personagens e adquirem um significado simbólico, determinado pela situação em que se

---

<sup>65</sup> Ver PEDRO, António, *Pequeno tratado de encenação*. Lisboa: Inatel, 1997.

<sup>66</sup> Do ponto de vista simbólico é mais do que uma simples peça de vestuário, pois também é utilizada para segurar armas e objectos de uso pessoal. A cinta ou cinto alude à aspiração de refrear a sexualidade e, por este motivo, é desde épocas remotas, símbolo da temperança e de castidade. Muitas vezes a cinta nupcial e o véu eram símbolos de castidade pré-matrimonial. Desatar a cinta da noiva na noite de núpcias simbolizava a consumação do matrimónio. BIEDERMANN, Hans, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993, p. 95; GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel, 1992.

<sup>67</sup> O, IV, 6.<sup>a</sup>, p. 51.

<sup>68</sup> DOAT, Jan, *Dire, parler, lire, jouer*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1975.

<sup>69</sup> O, IV, 6.<sup>a</sup>, p. 51.

<sup>70</sup> KANE, Lesli, *The language of silence*. London: Associated University Presses, 1984; LOWEN, Alexandre, *La langue du corps*. Paris: Tchou, 1977.

<sup>71</sup> GIRARD, Gilles, OUELLET, Real, *O Universo do Teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980, p.75 e 76.

inserem. São “objetos simultaneamente qualitativos e funcionais [...] e mantêm com as personagens relações estreitas e até de interação”<sup>72</sup>.

Na *Osmía*, de Teresa Josefa de Mello Breyner, a personagem Eledia (confidente de Osmia) aparece pela primeira vez agrilhoadas, pormenor que permite uma imediata percepção da condição da personagem, no contexto da ação que então decorre: “Lelio, Lucio, e Eledia com cadeias, conduzida por um guarda”<sup>73</sup>.

Por outro lado, os adereços determinam as atitudes das personagens que os possuem. Mas, curiosamente, na cena atrás referida, o comportamento arrogante de Eledia não é compatível com o que se esperaria de alguém preso por cadeias. Reações como “arrogância” e “furor” informam-nos igualmente sobre o carácter da personagem: “(Eledia) com arrogância. Lucio desata as cadeias e as conserva na mão”<sup>74</sup>; “(Eledia) com furor, lançando mão das cadeias, que Lucio lhe larga”<sup>75</sup>.

Apesar da cena em questão ser bastante curta, a Autora introduz nas didascálias que acompanham o texto, por cinco vezes, o elemento “cadeias”. Tal como se apresenta, a cena permite desde logo ao leitor uma antevisão das forças em conflito, servindo as cadeias para acentuar ainda mais a intenção da Autora em fazer, dos Turdetanos, o povo oprimido.

Simbólicos e representativos são também o punhal ou a espada. É no ato V da *Osmía* que este elemento - a espada - aparece referenciado no texto, pela mão do Pretor romano, Lelio: “(Lelio) Desembainhando a espada, precipitadamente a oferece a Osmía, que a rejeita com uma espécie de estremecimento”<sup>76</sup>. A espada é, ao mesmo tempo, instrumento de ação. É com a espada que se faz justiça e que se punem os culpados:

“Empunhando a espada, corre Lelio para o campo seguido por Lucio, e das guardas; e Probo depois das últimas palavras de Lelio, parte também correndo para o bosque.”<sup>77</sup>. E, mais adiante, surge nova indicação: “(Lelio) Desembainhando a espada até ao meio, vai para Rindaco, Manlio o detém”<sup>78</sup>.

## AS DIDASCÁLIAS DE INTERPRETAÇÃO

---

<sup>72</sup> GIRARD, Gilles; OUELLET, Real, *op. cit.*, p. 76 e 77.

<sup>73</sup> O, I, 5.<sup>a</sup>, p. 8.

<sup>74</sup> O, I, 5.<sup>a</sup>, p. 9.

<sup>75</sup> O, I, 5.<sup>a</sup>, p. 10.

<sup>76</sup> O, V, 6.<sup>a</sup>, p. 63.

<sup>77</sup> O, V, 7.<sup>a</sup>, p. 64.

<sup>78</sup> O, V, 11.<sup>a</sup>, p. 69.

As didascálias de interpretação compreendem vários aspetos específicos da representação, como por exemplo, as entradas e saídas dos atores, a gestualidade, a movimentação em cena e a entoação.

São indicações do Autor destinadas ao encenador/ator, nas quais o leitor acabará por se envolver pessoalmente, imaginando o desempenho dos atores ou convertendo-se, ele próprio, em encenador ocasional. Esta é uma das particularidades do género literário teatral, ou seja, o leitor vê-se permanentemente confrontado com a dualidade texto/espetáculo. E se por um lado as didascálias de interpretação informam o leitor sobre aspetos de carácter espaço temporais e sobre a psicologia das personagens, também contribuem, por outro lado, para acentuar ou atenuar o carácter trágico<sup>79</sup> das cenas. Dado que na *Osmia* de Teresa Mello Breyner estas indicações são recorrentes, optámos por dividir este item em três tipos de didascálias de interpretação, classificando-as segundo a seguinte nomenclatura:

- GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO
- INDICAÇÃO DE DESTINATÁRIO
- ENTOAÇÃO

Esta ordenação permite-nos classificar e analisar separadamente e em pormenor, as indicações da dramaturga. Consequentemente, procedemos à contabilização das indicações paratextuais dadas pela autora no corpo do texto, bem como das indicações no início das cenas, (quando estas surgem como complemento da entrada dos personagens), tendo-se apurado um total de 152 didascálias na tragédia *Osmia* de Teresa de Mello Breyner.

Nos quadros comparativos previamente elaborados tentámos, na medida do possível, circunscrever essas indicações a um único aspeto. O que nem sempre conseguimos, pois, as didascálias (na sua maioria) não são suficientemente estanques, englobando muitas vezes vários aspetos de interpretação, em simultâneo. Assim,

---

<sup>79</sup> “Se puede distinguir *grosso modo* entre tragicidad interna y externa, siendo la interna la que plasma los conflictos personales y la externa la que se revela a través de la interacción o la situación. La distinción no carece de artificialidad y hasta de arbitrariedad porque en la práctica van íntimamente vinculadas. Lo trágico personal e interno se refiere a las contradicciones que puede experimentar una figura literaria, el dilema entre el deber y las inclinaciones, entre la ley y las obligaciones personales, et. Lo trágico externo subraya más los condicionamientos que impone el entorno, los obstáculos insuperables erigidos por los hechos externos, la crueldad, el asesinato, el crimen, etc.”. SPANG, Kurt, *Teoría del Drama – Lectura y análisis de la obra teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1991, p. 62



analisaremos em primeiro lugar as didascálias de interpretação relativas à gestualidade e à movimentação das personagens da tragédia de Teresa Mello Breynner.

## DIDASCÁLIAS GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO

Extremamente importante na comunicação, a gestualidade é fundamental no teatro<sup>80</sup>. Para que as personagens recriadas em palco sejam verosímeis, os atores deverão prestar particular atenção a este aspeto da comunicação, de modo a darem vida, pelo gesto e pela voz, à personagem que interpretam<sup>81</sup>. O dramaturgo procura tanto quanto possível imitar o real, competindo ao ator a concretização desse desejo.

Ainda que, a gestualidade sirva apenas para completar aquilo que o texto falado não diz, como por exemplo, a deslocação de certas personagens no palco, ou as entradas e saídas de atores por todas as zonas do espaço cénico, o texto de Teresa de Mello Breyner é prolífero neste tipo de indicações. Vejamos alguns exemplos: "Parte Lucio por um dos corredores mais próximo à boca do Teatro"; "(Lelio) Ainda dentro dos bastidores"; "Eledia e Probo que entram da parte esquerda do Teatro".

Esta movimentação no espaço cénico surge, quase sempre, associada a ações específicas como olhar, chamar, partir, partir apressadamente, entre outras<sup>82</sup>. Senão vejamos: "(Lucio) Olhando para o fundo do Teatro da parte esquerda"; "(Probo) No fundo do Teatro chamando para o Bosque."; "Lelio e Probo ambos apressados, mas cada um por diverso lado."

Por vezes estas movimentações têm como destinatários outras personagens: "Lucio entrando no Teatro com Osmía, lhe mostra Eledia, e parte para o campo"; "(Eledia) Quer partir e Osmía a detém"; "Todos os guardas se retiram ao mesmo tempo, que o Pretor vai encontrar Eledia"; "Eledia só. Entrando pelo lado esquerdo, e vendo ainda Probo, que se some por entre o arvoredado". E, pela associação de indicações interpretativas, podem também sugerir comportamentos:

"(Eledia) Volta-se para a Anta, e exclama com veemência".

"(Eledia) Afasta-se para o fundo do Teatro enxugando o pranto, e sem dar atenção ao que se passa, só volta quando Osmía a chama".

"Osmía, e o Vetão; este quando Osmía o chama, volta ao ato de desesperação, em que se conservava, sem atender ao que se passava no Teatro".

"Os ditos, e pela parte do bosque Probo, e após ele Eledia, ambos dando sinais da maior consternação, e terror".

---

<sup>80</sup> A este propósito veja-se, PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 240-245.

<sup>81</sup> CHALAGUIER, Claude, MALLIN, Gérard, *Le jeu d'expression et l'imaginaire*. Paris: Editions Fleurus, 1979.

<sup>82</sup> DOLTO, Françoise M., *Tout est langage*. Paris: Vertiges du Nord/Carrère, 1987.

Estas movimentações põem em evidência a preocupação da Autora em criar verosimilhança na ação das personagens postas em cena e contribuem para imprimir à peça o ritmo desejado. Trata-se de um texto dentro de outro texto, este interno.

Outro tipo de didascálias gestuais frequentes são as que indicam apenas entradas e saídas de cena, como se poderá comprovar nos seguintes exemplos:

“(Eledia) Vai-se”.

“Um dos guardas se apresenta (a Lelio)”.

“(Osmía) Em ato de partir”.

Podemos também encontrar indicações inesperadas em relação a outras personagens. Um exemplo é a ação de Rindaco, capitão dos Vetões, que na última cena da peça, quando toma conhecimento da notícia do suicídio de Osmía, prefere morrer pelas suas próprias mãos a ser castigado, ou eventualmente, a ser perdoado pelo Pretor. A personagem reagirá da seguinte forma: “Rindaco mete as mãos na ferida, e cai proferindo a última palavra com aspereza”.

Mas se o gesto é sobretudo comunicação, a gestualidade sugere comportamentos sociais, individuais ou coletivos: servilismo, igualdade, violência, astúcia, etc., têm na gestualidade um complemento da sua expressão. Associada a comportamentos sociais como pegar no braço, dar, pegar, soltar, beijar a mão, abraçar, pode servir para definir as ligações pessoais entre as personagens que, necessariamente, obedecem a relações sociais estabelecidas<sup>83</sup>. No exemplo seguinte, o gesto contribui para mostrar a proximidade entre as personagens, neste caso a proximidade entre Lelio e Manlio: “(Manlio) Pegando-lhe no braço (a Lelio)”.

A gestualidade pode também mostrar os sentimentos que unem as personagens. No exemplo seguinte, o laço conjugal entre Osmía e Rindaco, permite a intimidade: “Volta Rincaco, e corre a abraçar Osmía”; “(Rindaco) Tendo-a nos braços (Osmía)”.

Dependendo da interpretação, o gesto poderá proporcionar indicações sobre o carácter e as relações das personagens, pelo que os dramaturgos podem acentuar, através das didascálias, por um lado, o temperamento e a afetividade das personagens durante a

---

<sup>83</sup> DOLTO, Françoise M., *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil, 1984.

ação, e por outro lado, com indicações como, violência, ternura, rudeza, ênfase, sugerir as relações que se estabelecem entre elas.

É assim que a 4.<sup>a</sup> cena, do ato I da *Osmía*, nos sugere, a impaciência Lelio e a tranquilidade de Lucio: “(Lelio) Pondo-lhe com ênfase a mão no braço (a Lucio)”.

Sugere também a proximidade entre ambos pois a aproximação legitima o gesto entre ambas as personagens. O mesmo acontece no ato III, 1.<sup>a</sup> cena, entre Osmía e Eledia: “(Osmía) Pegando-lhe pela mão (a Eledia)”.

A gestualidade associada à interpretação também pode sugerir tensão. O exemplo seguinte da *Osmía* é elucidativo da tensão existente entre Osmía e Rindaco: “(Vetão) Afasta-a com desabrimento (Osmía)”.

Mas, noutros casos, poderá mostrar a ansiedade entre as personagens. Nas duas cenas mencionadas a seguir, assistimos à ansiedade de Lelio e de Eledia, sucessivamente: “Osmía, e Lelio que se adianta a recebê-la”; “(Osmía) Apressando-se a recebê-la (a Eledia)”.

Como já referimos, as didascálias GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO destinam-se a completar o texto lido ou dito, sugerindo ao leitor/encenador a intenção e o efeito pretendido pelo Autor, tendo em vista a do vertente espetáculo, indissociável do género teatral.

Analisaremos em seguida as didascálias de interpretação que classificámos como INDICAÇÃO DE DESTINATÁRIO. Na *Osmía* de Teresa de Mello Breyner os exemplos encontrados são os seguintes:

DIDASCÁLIA	ATO/CENA/PÁG.
"Para o Pretor."	I, 5. <sup>a</sup> , 10
"Para Eledia."	II, 6. <sup>a</sup> , 26
"Para Probo."	II, 7. <sup>a</sup> , 27

Outras didascálias deste tipo são os apartes. Um "à parte" permite a quebra da chamada "quarta parede"<sup>84</sup>, sendo uma característica diferencial do teatro como género literário. Nas palavras de SPANG, o "à parte" faz com que o ator se dirija diretamente ao público, integrando-o assim na própria fábula:

“es una intervención verbal de una o varias figuras cuya característica sobresaliente es precisamente de la apartarse del juego dramático, es decir, la figura deja de participar en el acontecimiento escénico inmediato, aunque existen distintos grados de alejamiento del juego [...]”.

<sup>84</sup> Barreira imaginária que separa o actor da plateia.

Na Osmía, de Teresa Josefa, surgem no texto da forma seguinte: “(Eledia) A' parte”.; “(Osmía) A' parte”.

### AS DIDASCÁLIAS DE ENTOAÇÃO

Esta categoria de didascálias - de entoação - diz respeito à voz do intérprete. O Autor ajusta ao texto o tom e o sentimento partindo do princípio que a voz é uma das ferramentas do ator. Estes tipos de indicações de ordem para-linguística referem-se à interpretação dos atores e são passíveis de contribuir para a caracterização das personagens por eles interpretadas, bem como para o ambiente geral da peça.

O texto de Teresa Mello Breyner é muito fértil neste tipo de informação, que aqui poderemos considerar de vários níveis. Se por vezes a Autora insere didascálias que se reportam a uma única indicação de entoação, noutros casos estas referências podem agrupar várias adjetivações em simultâneo.

Neste particular, adotámos a ordenação ascendente, do menos complexo para o mais complexo: começámos pelas didascálias que se referem a um único aspeto de entoação, para passarmos depois às que considerámos mais interessantes, quer pelo número de termos, quer pelo pormenor das indicações da Autora. Regra geral, as didascálias unívocas são repetitivas e visam essencialmente acentuar o trágico das cenas onde estão inseridas, ajudando igualmente a caracterizar os comportamentos. Indicamos alguns exemplos:

### DIDASCÁLIAS UNÍVOCAS DA *OSMÍA*

#### PERSONAGENS

<b>OSMÍA</b>	<b>ELEDIA</b>	<b>LELIO</b>	<b>LUCIO</b>	<b>RINDACO</b>
"Com aflição." <sup>85</sup>	"Com altivez." <sup>89</sup>	"A Lucio, com severidade." <sup>91</sup>	"Com ironia." <sup>95</sup>	"Inquieto." <sup>97</sup>
"Com severidade." <sup>86</sup>	"Com veemência." <sup>90</sup>	"Apaixonado." <sup>92</sup>	"Perturbado." <sup>96</sup>	"Indignado." <sup>98</sup>
"Com indignação." <sup>87</sup>		"Com precipitação." <sup>93</sup>		

<sup>85</sup> I, 8.<sup>a</sup>, p. 13.

<sup>86</sup> I, 8.<sup>a</sup>, p. 14.

<sup>87</sup> III, 8.<sup>a</sup>, p. 41.

<sup>89</sup> I, 5.<sup>a</sup>, p. 10. + I, 8.<sup>a</sup>, p. 14.

<sup>90</sup> I, 8.<sup>a</sup>, p. 16.

<sup>91</sup> I, 5.<sup>a</sup>, p. 10.

<sup>92</sup> II, 4.<sup>a</sup>, p. 24.

<sup>93</sup> V, 9.<sup>a</sup>, p. 66.

<sup>95</sup> I, 4.<sup>a</sup>, p. 7.

<sup>96</sup> II, 2.<sup>a</sup>, p. 19.

<sup>97</sup> IV, 4.<sup>a</sup>, p. 46.

<sup>98</sup> IV, 6.<sup>a</sup>, p. 49.

*"Com brandura."*<sup>88</sup>*"Com impaciência."*<sup>89</sup>*"Com indignação."*<sup>90</sup>*"Com assombro."*<sup>100</sup>

Pela sua função caracterizadora, a didascália de entoação contribui também para a definição da ação (ou várias ações em simultâneo) à qual está associada. Veremos seguidamente alguns exemplos de didascálias de entoação compostas por um termo, a que se associam uma ou mais ações:

“(Lelio) Interrompe-a com a maior vivacidade (a Eledia)”.

“(Osmía) Com aflicção e retira-se”.

“(Eledia) Fica absorta, e não torna em si, senão quando parte Probo, e então vê Osmía”.

2(Probo) Mostra Eledia e parte confuso”.

Com o objetivo de reforçar a interpretação dos atores idealizada no seu texto, Teresa de Mello Breyner insere, com repetida adjetivação, grande quantidade de didascálias de entoação. Vejamos alguns exemplos:

## DIDASCÁLIAS DE ENTOAÇÃO NA *OSMÍA*

### PERSONAGENS

<b>OSMÍA</b>	<b>ELEDIA</b>	<b>LELIO</b>	<b>MANLIO</b>
<i>"Com extrema aflicção."</i>	<i>"Com ironia picante."</i> <sup>102</sup>	<i>"Por extremo consternado."</i> <sup>104</sup>	<i>"Com a maior e mais</i>
<i>"Com a mais viva expressão."</i> <sup>101</sup>	<i>"Com a mais viva expressão de dor."</i> <sup>103</sup>	<i>"Com a mais forte expressão."</i> <sup>105</sup>	<i>picante ironia."</i> <sup>106</sup>

Outro aspeto que nos parece significativo é a relação existente entre a complexidade das didascálias e a complexidade das cenas. Assim, constatamos que quanto maior é a intensidade dramática das cenas, maior é a preocupação da Autora em dar ao leitor/encenador/ator informações complementares ao texto, através das mencionadas didascálias.

Um exemplo concreto é dado na primeira cena entre Osmía e Eledia (confidente de Osmia), cena que pode ser considerada como uma das situações mais tensas da tragédia.

<sup>88</sup> V, 6.<sup>a</sup>, p. 64.

<sup>94</sup> V, 10.<sup>a</sup>, p. 67.

<sup>99</sup> IV, 6.<sup>a</sup>, p. 50.

<sup>100</sup> IV, 6.<sup>a</sup>, p. 50.

<sup>101</sup> V, 6.<sup>a</sup>, p. 64.

<sup>102</sup> III, 1.<sup>a</sup>, p. 30.

<sup>103</sup> V, 11.<sup>a</sup>, p. 68.

<sup>104</sup> V, 11.<sup>a</sup>, p. 68.

<sup>105</sup> V, 11.<sup>a</sup>, p. 70.

<sup>106</sup> III, 4.<sup>a</sup>, p. 36.

Trata-se do primeiro encontro entre ambas, após o cativo. A tensão é acentuada, pelo traje romano que Osmía veste. Duas didascálias determinam, com precisão, a forma como devem agir as personagens: “(Eledia) Voltando com ternura, fica suspensa, como que desconhece Osmía”; “Osmía com brandura. Eledia sempre com indignação, e altivez”.

Também é notório que à medida que a ação se aproxima da sua conclusão, mais pormenorizadas se vão tornando as indicações paratextuais na *Osmía*, de Teresa de Mello Breyner. Esta acumulação de didascálias relaciona-se diretamente com as ações particulares de cada cena e com as personagens que delas fazem parte, revelando a evidente preocupação da Autora em nada deixar ao acaso nos momentos mais importantes da intriga, e, mais particularmente, no seu desfecho.

A 8.<sup>a</sup> cena do ato V, é um exemplo esclarecedor da maneira como Teresa de Mello Breyner deixa transparecer, através da didascália, a sua visão do comportamento das personagens. Ou seja, as didascálias, da 8.<sup>a</sup> cena do V ato, referem-se a indicações acerca da entrada em cena de Eledia: “Eledia só. Entrando pelo lado esquerdo, e vendo ainda Probo, que se some por entre o arvoredo [...]”. Bem como à movimentação da personagem no palco: “Encaminha-se resoluta para o bosque, e pouco depois pára como que espavorida”. E também, à interpretação da atriz/personagem e à sua saída de cena: “Tudo o que se segue é dito com o ar de uma pessoa transportada”; “Fica absorta um momento, e depois como que na verdade escuta, repete o que se segue; e por fim parte resoluta para o bosque”.

O mesmo se pode dizer da última cena da tragédia, relativamente a Rindaco marido de Osmia e capitão dos Vetões. O exemplo que se segue mostra a atenção que a Autora coloca na didascália de entoação, indicando em simultâneo a forma de agir de todos os intervenientes na ação que então decorre:

“(Rindaco) Grosseiramente interrompe o Pretor, e com arrogância faz a pergunta a Eledia, a qual como absorta, a nada atendia, e só desperta à voz de Rindaco. Então com a expressão do maior assombro o reconhece, e esta mesma afeição mostram os circundantes, mas Lelio mais vivamente”.

Ou, caracterizando a atitude da personagem em questão, neste caso, Rindaco:

“Mostrando a ferida. Toda esta fala deve ser animada da arrogância característica de Rindaco; mas as frases devem ser interrompidas assaz pela cólera, como pela fraqueza, que supõem a qualidade da ferida”.

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que neste artigo analisámos vários tipos de didascálias, ou elementos paratextuais, que se encontram na tragédia *Osmia* de Teresa Mello Breyner.

Constatamos que na tragédia referida existem apenas quatro cenas sem didascálias e dez cenas com uma didascália. A 6.<sup>a</sup> cena do IV ato, tem o mais elevado número de didascálias (16); seguida pela 5.<sup>a</sup> cena do I ato e pela 6.<sup>a</sup> cena e 11.<sup>a</sup> cena do V ato, com doze. Segue-se a 8.<sup>a</sup> cena do I ato, com dez; e, finalmente, a 1.<sup>a</sup> cena e a 8.<sup>a</sup> cena do III ato, com oito didascálias, respetivamente. As didascálias gestuais são predominantes.

Como referimos, estas indicações destinadas aos leitores/atores/encenadores, visam uma melhor realização “prática” das tragédias. A pormenorização, cuidadosa, de grande parte das indicações existentes, constitui um indicador seguro da importância que a autora atribui ao objetivo central do texto dramático - a encenação/representação - onde a interpretação dos atores é fundamental.

Pela análise da quantidade e diversidade das didascálias inseridas por Teresa Mello Breyner na *Osmia*, concluímos que a Autora é precisa e consistente no que concerne aos fatores específicos da interpretação dos atores, da representação e da encenação da sua obra.

De facto, as indicações dadas pela autora procuram dar realismo ao quadro cénico. E, se relativamente ao primeiro conjunto de didascálias que vimos - cenário, figurinos, adereços, e acessórios, as indicações são raras, a verdade é que possuem sempre um valor prático e simbólico, condicionando situações e atitudes.

Mais abundantes são as didascálias de GESTUAL/MOVIMENTAÇÃO E ENTOAÇÃO, sendo rara a cena onde não exista este tipo de indicação. Estas didascálias (referentes ao texto e destinadas aos atores) são particularmente significativas nas cenas mais importantes das tragédias, sobretudo nas cenas onde os pares Lelio/Osmia e Osmia/Rindaco intervêm.

E se por um lado, esta profusão de didascálias possa ser vista como uma tentativa da Autora em limitar a perspetiva do encenador e do leitor, pois ao interferir frequentemente com indicações paratextuais, Teresa de Mello Breyner pouco deixa em aberto, assim conduzindo e reduzindo a imaginação do leitor/ator/encenador, por outro lado, há, em nossa opinião, vontade manifesta da Autora em aproximar a língua escrita da língua falada, procurando dar mais verosimilhança à situação a recriar no palco, através da entoação e da gestualidade/movimentação dos atores.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREYNER, T. J. M. (1788). *Osmía*. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa.
- AUBAILLY, J. C. (1976). *Le monologue, le Dialogue et la Sotie*. Paris: Ed. Honoré Champion.
- AUSTIN, J. L. (1970). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.
- BANU, G. (1981). *Le costume de théâtre*. Paris: Seuil.
- BARA, A. (1974). *L'expression par le corps. Principes et méthodes*. Toulouse: Époque.
- BARATA, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BOBES, M. C. N. (1987). *Semiologia de la Obra Dramática*. Madrid: Taurus.
- BOMPIANI V., & LAFFONT R. (1960). *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays. Poésie, théâtre, roman, musique*. Paris: SEDE.
- BURKE, P. (1992). *O Mundo Como Teatro – Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: Difel.
- CHALAGUIER, C., & MALLÉN, G. (1979). *Le jeu d'expression et l'imaginaire*. Paris: Éditions Fleurus.
- CORVIN, M. (1991). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas.
- DOAT, J. (1975). *Dire, parler, lire, jouer*. Montréal: Le Cercle du Livre de France.
- DOAT, J. (1944). *L'expression corporelle du comédien*. Paris: Les Éditions françaises nouvelles.
- DOLTO, F. M. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil.
- DOLTO, F. M. (1987). *Tout est langage*. Paris: Vertiges du Nord/Carrère.
- DUSSALT, J. C. (1980). *Le corps vêtu de mots*. Montréal: Quinze.
- DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociologie du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ECO, H. et al. (1989). *Psicologia do Vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- GIRAD, G. et al. (1980). *O Universo do Teatro*. Coimbra: Livraria Almedina.

- GUIRAUD, P. (1980). *La langage du corps*. Paris: P.U.F.
- HALL, E. T. (1978). *Le langage silencieux*. Paris: Seuil.
- KANE, L. (1984). *The language of silence*. London: Associated University Presses.
- KOHLER, C. (2001). *História do Vestuário*. Brasil: Martins Fontes.
- PAVIS, P. (1980). *Diccionario del Teatro - Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó. (1976). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, Lda.
- SENA, J. (1988). *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- SPANG, K. (1991). *Teoria del Drama - Lectura y Análisis de La Obra Teatral*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A..
- STEGAGNO-PICCHIO, L. (1969). *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália.
- TORO, F. (1987). *Semiótica del Teatro. Del Texto a la Puesta en Escena*. Buenos Aires: Galerna.
- UBERSFELD, A. (1981). *L'école du Spectateur, Lire le Théâtre 2*. Paris: Ed. Sociales.
- UBERSFELD, A. (1978). *Lire le Théâtre*. Paris: Ed. Sociales.

# ESTUDOS EM ARTES VISUAIS

**T**ábuas votivas ao Senhor Jesus do Calvário em Parada de Pinhão  
Celestino Silva; & Luís Canotilho

| 98-126

**I**MAGENS NA HISTÓRIA: imaginação histórica e história visual  
Robson Xavier Costa

| 127-138

**A**IGREJA MATRIZ DE CARLÃO (ALIJÓ): arquitetura e espólio religioso na arte rural transmontana  
José António Moreira; António José Leandro; & Duarte Lourenço Grabulho

| 139-182

## TÁBUAS VOTIVAS AO SENHOR JESUS DO CALVÁRIO EM PARADA DE PINHÃO

*The core of votive tablets to Senhor Jesus do Calvário in Parada de Pinhão, Portugal*

SILVA, Celestino<sup>1</sup>; CANOTILHO, Luís<sup>2</sup>

---

### **A**bstract

This article presents the core of the votive tablets that decorate the old chapel of the Santuário de Nosso Senhor Jesus do Calvário in Parada de Pinhão, Portugal, an ideal place for familiarity and meditation. Until recently the old chapel kept hanging with nails on the walls 67 votive offerings. An ex-voto is a votive offering to the saint that was given in fulfillment of a vow, in gratitude or devotion. The tablets, in rectangular shape and variable measures, oil painted on a sheet of wood or iron, includes text explaining a miracle attributed to the saint. Some of them are dated (from 1852 to 1865) and are examples of popular art. Ex-votos are sources of information on the religious minds of the second half of the 19th century.

### **R**esumo

Este estudo debruça-se sobre o núcleo de tábuas votivas existente na “capela velha” do Santuário de Nosso Senhor Jesus do Calvário na freguesia de Parada de Pinhão. Este local encerra sobre si as condições necessárias para a implantação de um santuário cristológico: elevação e isolamento propício à meditação e intimidade. É um pequeno monte-sagrado, no “cimo” da povoação, coreograficamente o gólgota. Nesta capelinha eram guardadas, até algum tempo, penduradas na parede com argolas e pregos, 67 tábuas votivas e outros ex-votos. Os ex-votos foram aí colocados, em cumprimento de promessas pelas graças concedidas pelo “Santo”. Oferecidas em cumprimento de um voto ou promessa feita para obter uma graça. Com devoção, isto é, com vontade de servir a Deus, direta ou indiretamente, e subordinado à sua glória e beneplácito toda a vida. Os ex-votos são exemplo desta espontânea e popular prática religiosa. As tábuas, de forma retangular e de medidas variáveis, pintadas a óleo, sobre madeira de castanho (material nobre, durável e excelente absorvente da tinta a óleo) talhada e polida com grossa; ou sobre chapa de ferro, com ou sem caixilho, eram mandadas pintar pela comissão, como assinalam algumas tábuas. Das que estão datadas, apenas consta o ano, remontando a primeira a 1852 e a última a 1865. São um exemplo de arte sacra popular; constituem uma fonte para o estudo da mentalidade religiosa na segunda metade do séc. XIX.

**Keywords:** *The core of votive tablets.*

**Palavras-chave:** *Tábuas Votivas.*

**Data de submissão:** Dezembro 2009 | **Data de aceitação:** Fevereiro 2010

---

<sup>1</sup> CELESTINO JOSÉ FERNANDES DA SILVA – Doutorando da Faculdade de Letars da Universidade do Porto. PORTUGAL. E-mail: [celestinodasilva@hotmail.com](mailto:celestinodasilva@hotmail.com)

<sup>2</sup> LUÍS MANUEL LEITÃO CANOTILHO – Instituto Politécnico de Bragança. PORTUGAL. E-mail: [luiscano@ipb.pt](mailto:luiscano@ipb.pt)



## INTRODUÇÃO

«O estudo dos santuários do norte de Portugal é um dos processos mais válidos para o conhecimento da mentalidade religiosa popular dessa vasta região»<sup>1</sup>.

Em Parada de Pinhão, no vistoso santuário do Senhor Jesus do Calvário, no adro de baixo, existe a antiga capelinha do mesmo orago, depois, designada "capela velha". A primeira notícia histórica sobre a toponímia, relativa ao Calvário, «qualquer elevação de terreno difícil de subir. Lugar da crucifixão de Cristo. Elevação representativa desse lugar»<sup>2</sup> remonta a 1767, e tem como fonte o «Livro do Tombo das Rendas e mais Pertenças que tem na Província de Trás-os-Montes pertencente à sua Caza o Conde de Sampaio, 1767»<sup>3</sup>, de onde se descreve «um Souto de Castanheiros ao fundo do Calvário que parte do poente com a Estrada que vai desta Villa para Villa Real»<sup>4</sup>e também: «huma terra por sima do Calvário»<sup>5</sup>e «Outro maninho às Fragas do Calvário»<sup>6</sup>.

Relativamente ao culto ao Senhor do Calvário, passamos a transcrever um documento que remonta a 20 de Agosto de 1851<sup>7</sup>: «O Presidente da Junta da Parochia, e membros da mesma, o Reverendo Parocho desta freguezia Lourenço Pires de Carvalho, Bento Taveira e Antonio Lourenço de Azevedo Marques, comigo secretario abaixo assignados, e por elles todos juntos foi determinado, o seguinte: com os homens mais cordatos desta freguezia abaixo assignados que sendo humma obra pia e de utilidade de toda esta freguezia, o dar-se para o Senhor do Calvario o Monte dez o fundo da Estrada correndo toda a estrada da banda do norte athe dar na tapada dos Gaspares, cordando toda a tapada da banda do poente athe sima do regato, que vem de da banda de sul desta a baixo, athe dar em huma gateira que esta na Parede dos Vieiras cordiando

<sup>1</sup> ALVES, Natália Marinho Ferreira - *O santuário do Senhor de Perafita - Aspectos da mentalidade religiosa e popular na Segunda metade do século XVIII*, Col. Memórias do Tempo, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Vila Real e Instituto Português do Património Cultural, Vila Real, 1997, p.9.

<sup>2</sup> FIGUEIREDO, Cândido de - *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, p.265, Livraria Bertrand, Lisboa, 1978.

<sup>3</sup> Arquivo da Junta de Freguesia de Parada de Pinhão.

<sup>4</sup> fl. 261 v.

<sup>5</sup> fl. 396.

<sup>6</sup> fl.59.

<sup>7</sup> Arquivo Distrital de Vila Real, *Livro da Junta da Paróquia de Parada de Pinhão, 1836-1869*, fl.80.

*toda a tapada em redor aonde se ajuntam os caminhos todo este redondo do dito Monte ficara de hoje em diante rendendo para o Senhor do Calvario e assim determinaram e aciganaram e determinaram que se tirasse copia desta determinaram, se remetesse a Camara Municipal deste Julgado para sua aprovação, e esta a remeterão a Ilustríssima Cam digo Ilustríssima Junta Governativa do Districto para sua aprovassam e assim determinaram e o de tudo para constar mandaram fazer este auto que assignaram escrito por mim João Correa da Cunha secretario que o escrevi e asignei*

*O Presidente = e Parocho Lourenço Pires de Carvalho*

*O Membro = Bento Taveira*

*Segundo Antonio Lourenço de Azevedo Marques*

*João Correa da Cunha»*

É um edifício com mais de 150 anos a avaliar pelas datações das tábuas votivas ou ex-votos. Estas são, quase sempre, de índole piedosa e oferecidas a Deus ou a um Santo, em cumprimento de um voto ou promessa feita para obter uma graça. Com devoção, isto é, com vontade de servir a Deus, direta ou indiretamente, e subordinado à sua glória e beneplácito toda a vida. Os ex-votos são exemplo desta espontânea e popular prática religiosa.

As tábuas, de forma retangular e de medidas variáveis, pintadas a óleo, sobre madeira ou sobre ferro, com ou sem caixilho, eram mandadas pintar pela comissão, como assinalam algumas tábuas. Das que estão datadas, apenas consta o ano, remontando a primeira a 1852.

Falamos de tábuas votivas e não de quadros, pois, pela definição: «*aquilo que tem quatro lados. Quadrado. Moldura ou caixilho que contém painel, qualquer obra de pintura emoldurada*»<sup>1</sup>. Ora, apesar de terem quatro lados, não são quadradas. Mais, a maioria (32) das tábuas não têm caixilho ou moldura, nem contém painéis. A pintura é realizada sobre a tábua, talhada à enxó e polida com grossa, para o efeito de ser suporte da pintura de ex-votos.

Segundo a tradição oral, fonte da memória histórica, a capela era constituída por quatro colunas assentes em alicerces de granito (popularmente designada pedra-de-serra) e com uma armação em madeira de castanho.

Há cerca de um século, um incêndio consumiu todo o madeiramento da estrutura do edifício e fez desmoronar parcialmente o templo. Assim o asseguram as fontes orais e os indícios de combustão em algumas tábuas votivas. Este acontecimento levou à deterioração e mau estado de algumas destas tábuas.

Ainda, segundo testemunhos de alguns anciãos, os membros da Junta da Paróquia mandaram realizar obras. Porém, não dispomos de provas documentais que testemunhem a

<sup>1</sup> FIGUEIREDO, Cândido de - *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 1945.

reconstrução da capela. Tal como aconteceu com a construção, as investigações apesar de intensas sobre "quilómetros" de documentação foram infrutíferas.

Sabemos que os pedreiros e carpinteiros, entre as colunas dóricas existentes, levantaram quatro paredes, armaram um novo travejamento em madeira de castanheiro (popularmente designado por castanho). Nesta estrutura assenta um telhado de duas águas, em telha de caleiro, uma porta com frestas, e com chapa de ferro para evitar apodrecimentos da madeira. No interior, colocaram um tecto em madeira de pinheiro bravo, (comummente designado por pinho), pintado em azul-celeste com estrelas douradas, e um chão lajeado. Ainda, um altar sobre um estrado de madeira e o retábulo policromado representando Jerusalém com uma imagem do Senhor Jesus do Calvário, no gólgota, que era ali venerado.

Nesta capelinha eram guardadas, até algum tempo, penduradas na parede com argolas e pregos, 66 tábuas votivas e outros ex-votos. Os ex-votos foram colocados, no aro da capelinha, em cumprimento de promessas pelas graças concedidas pelo "santo": tranças de cabelo de mulher; crucifixos, "partes do corpo" em cera (pés, mãos, cabeças, braços). Também, círios do tamanho da pessoa curada. Alguém ofereceu, há relativamente pouco tempo, como ex-voto, depois de curada de uma "enfermidade dos ossos", umas "muletas canadianas". Estas, passam de mão em mão, para quem delas necessitar na freguesia, (ou mesmo fora dela) e são designadas "muletas da comissão".

E como cumpriam as promessas? Os devotos forasteiros, de diversas povoações circunvizinhas e até de grande distância vinham, no dia da festa anual, ao santuário do Senhor do Calvário em Parada de Pinhão. Muitos vinham para a feira conduzindo, as suas juntas de bois, vacas, bezerros<sup>1</sup>, animados pelo som das campainhas e guizos e afastando os males (função apotropaica). Chegavam "lestos" e numa demonstração de fé e gratidão, o "paquete"<sup>2</sup> à frente e o dono atrás, de aguilhada<sup>3</sup> em punho, davam várias voltas em redor da capela e a seguir depositavam a sua oferta no interior do templo. Outros cumpriam a pé ou de joelhos, sozinhos ou acompanhados por outras pessoas, rezando o terço.

Ofertavam frutos dos seus trabalhos, como cachos de uvas temporãs para colocar no andor, trazidas muitas vezes, de Covas do Douro, pelo Sr. Francisco Tomás. Outros entregavam cereais agradecendo a proteção que o Senhor do Calvário concedia aos seus animais. Todas as dádivas em espécie eram arrematadas em leilão cujo rendimento revertia em favor das despesas dos festejos.

---

<sup>1</sup> Com coleiras de campainhas e guizos ao pescoço e de molhelha, uma espécie de chapéu de couro com fitas decorativas na fronte, posto na cabeça dos bovinos. O dono do gado, se tinha brio, trazia os bichos reluzentes, com o pelo escovado, cornos e as unhas das patas aparados à navalha e as pontas das hastes pintadas de negro.

<sup>2</sup> Designação da função de quem andava na frente conduzindo o gado.

<sup>3</sup> Vara de mando, com um ferrão na ponta, que servia para picar o gado, para o fazer andar mais depressa ou a parar.

Contudo, em termos artísticos, merece toda a atenção o núcleo de tábuas votivas existente nesta capela de Parada de Pinhão. Desde logo, esta povoação reuniu, tal como Perafita no concelho de Alijó, as condições necessárias para a implantação de um santuário cristológico<sup>1</sup>, com elevação e isolamento propício à meditação e intimidade<sup>2</sup>. É um pequeno monte-sagrado, no "cimo" da povoação, coreograficamente o gólgota.

Mais, o mediador não é necessário, é ao próprio Cristo que se referem os fiéis, (à exceção da tábuia votiva n.º 4, onde a mãe de Jesus surge aos pés da cruz em atitude intercessora).

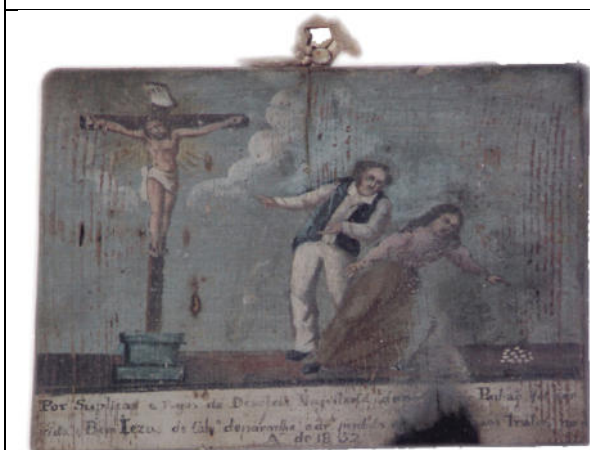
Ao decréscimo do número das tábuas votivas a partir de 1839, em ascensão a partir da década de 60 do século XVIII, ao Senhor dos Milagres, sucedeu o aparecimento das tábuas votivas ao Senhor Jesus do Calvário em Parada de Pinhão, a partir de 1852 em acréscimo, especialmente nas décadas de 50-60 do século XIX.



**Tábua votiva n.º 1** «Milagre que o Senhor do Calvário fez ao Reverendo Manoel Alves Correia de Val de Agodim por por suplicas de Seu Irmão António em 1852»



**Tábua votiva n.º 4** «Por suplicas de D. Antonia D' Barros e Souza de Celeiros O Senhor Jezus do Calvário, lhe concedeu o Millagre de que seu Irmão Padre Joze, Vencesse a Molestia de que esteve em prigo de vida. Março de 1854»



**Tábua votiva n.º 2** «Por suplicas e rogos de Deroteia Engeitada de Parada de Pinhão foi servido o Bom Iezu do



**Tábua votiva n.º 5** «Milagre que fez o Senhor do Calvário a Maria Alves do Carmo que tendo a molestia

<sup>1</sup> A Cristologia é a parte da teologia que se ocupa da pessoa e doutrina de Cristo.

<sup>2</sup> E ao namoro.



Calvario depararlhe o dinheiro perdido [...] aos tratos no Anno de 1852»

do Reumatico recuperou milhoras 1854 de S. Lourenço»



**Tábua votiva n.º 3** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Joana Maria Rabella do Lugar de Fermentoins librandoa de hua grande molestia e emfermidade 1854 »



**Tábua votiva n.º 6** «O Senhor do Calvario deu Saude á Anna Turrielha do Lugar de S. Lourenço que padecia do Reumático 1854 »



**Tábua votiva n.º 7** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Excelentissima Senhora D.Monica Augusta de Barros Cardozo Barata Valendolhe em hua grande aflição 1854»



**Tábua votiva n.º 10** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Manuel Alvez Fernandez de Val de Agodim restituindolhe o juízo perdido por suplicas de alguns devotos 1856»



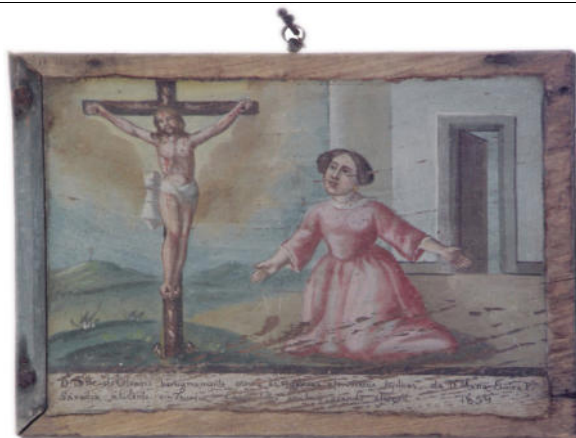
**Tábua votiva n.º 8** «Millagre que Fes o Senhor do Calvario Cuurar ou ã debota 1855»



**Tábua votiva n.º 11** «Millagre que fes o Senhor do calvario a maria Ignacia Ferreira Caldas de Vila Verde de Oura Em 1858»



**Tábua votiva n.º 9** «Por Suplicas de alguns devotos foi Servido o Bom Jezus do Calvario que D.Julia Barata de S. Lourenço herdaçe hua boa herança 1856»



**Tábua votiva n.º 12** «O Senhor do Calvario benignamente ouviu as rogativas e fervorosas suplicas de D.Maria Elvira Pinto Savedra assistente em Favaio acudindolhe em hua grande aflicção 1859»



**Tábua votiva n.º 13** «Librou da Morte o Bom Jezus do Calvario, a Rodrigo Alves Vilela desta freguesia de Parada de Pinhão que estando nos ultimos paroxismos de vida o Senhor ouvindo as suas suplicas de devotos lhe concedeu a vida 1859»



**Tábua votiva n.º 16** «O Bom Jezus do Calvario ouviu as vivas e fervorosas suplicas de devotas peçoas a favor de D. Monica Augusta Barata que estando em perigo de Vida o Senhor a livrou da Morte 1859»





**Tábua votiva n.º 14** «Estando Umbelina Correia desta freguesia gravemente enferma o Bom jezus ouvindo as rogativas desta e de outros de Votos lhe deu saude 1859»



**Tábua votiva n.º 17** «Ouvio benignamente o Bom Jezus do Calvario as rogativas de algumas devotas a favor do Reverendo Abade de Lamares que estando sem esperanças de vida o Senhor o librou da morte»



 <p><b>Tábua votiva n.º 15</b> «Millagre que fes o <u>Senhor</u> do Calvario a Jeronimo Alves que estando emfermo e sem esperanças de vida o <u>Senhor</u> o livrou da Morte avendo suplicas de alguns devotos 1859»</p>	<p>anno 1860»</p>  <p><b>Tábua votiva n.º 18</b> «Ouvio benignamente o <u>Senhor</u> Jezus do Calvario as rogativas de alguns devotos a favor de Manoel Monteiro filho de Anna Monteiro Ferreira assistente em Cabeda, livrando-o de Soldado Em 1861»</p>
 <p><b>Tábua votiva n.º 19</b> «Librou de grandes Colicas e afflições o <u>Senhor</u> Jezus do Calvario; por suplicas de alguns devotos D. Mariana de Souza Rebello de Paradella freguezia de Villarinho de S. Romão 1861»</p>	 <p><b>Tábua votiva n.º 22</b> «Millagre que fes o <u>Senhor</u> do Calvario a Francisco Monteiro da Veiga e Silva do Lugar da Balça que falçamente lhe pozerão a falta de hum pezo de milhão mas o rogos de hua devota se veio a discubrir quem foi 1862» N.B. há ainda frases proferidas pelos devotos: ela: «tende compaixão» ele «discubri o <u>Senhor</u> quem foi»</p>
 <p><b>Tábua votiva n.º 20</b> «Forão atendidas pello <u>Senhor</u> Bom Jezus do Calvario as rogativas fervorozas de alguns devotos, a favor de Marianna Denis, natural de Sapioins, freguezia de Mondroins, librando-a de hua alienação de Juizo em 1861»</p>	 <p><b>Tábua votiva n.º 23</b> « Librou de hua grave e terrivel emfermidade o Bom Jezus do Calvario a Anna Ribeiro Roma natural de Fermentoins , por suplicas e rogativas de alguns devotos e bemfeitores do mesmo <u>Senhor</u> 1862»</p>



**Tábua votiva n.º 21** « Por fervorosas suplicas de alguns devotos deu o Bom Jezus do calvario saude a D. Maria das Dores Pinto Furtado filha do Illustrissimo Senhor Domingos Pinto de Villar de Maçada em 1861»



**Tábua votiva n.º 24** « Millagre que fes o Bom Jezus do Calvario a Joanna Maria Correia de Fermentoins, que estando entrevada por via de hum Reomático suplicou ao Senhor que logo lhe deu Saúde 1862»



**Tábua votiva n.º 25** «O Bom Jezus do Calvario, ouviu mizericordiozo as suplicas fervorozas de alguns devotos a favor do Illustrissimo Senhor Augusto de Souza Rebello do lugar de Paradella de Seleiros livrando-o de hum terrivel Reomatismo queo teve lançado a sepultura. Anno de 1862»



**Tábua votiva n.º 28** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Antonio Ribeiro de Fermentoins que tendo dous filhos Antonio e João, este, estando [em] perigo de vida o Senhor o librou da morte e outro estando proximo para soldado sem esperanças de Libramento o Senhor o declarou libre. 1864»



**Tábua votiva n.º 26** «Ouvio e atendeo o Bom Jezus do Calvario as rogativas de alguns devotos a favor do Illustrissimo Senhor Sebastião Machado Botelho ja defunto e de sua Senhora a Excelentissima Senhora D. Luiza de Souza do Lugar de Relvas e como estes Illustres Senhores com responderão com seus donativos ao Millagrozo Senhor mandou a comição pintar este millagre para constar 1862»



**Tábua votiva n.º 29** «Anna Alves Villela assistente na cama estando gravemente enferma sem esperanças de vida recorreu ao Bom Jezus do Calvario e logo teve saude. em 1865»





**Tábua votiva n.º 27** «Alcançou a saude perdida por cauza de graves molestias, Maximo Gonçalves residente em S.Lourenço de Riba Pinhão de alguns devotos que pedirão ao Senhor do Calvário 1862 »



**Tábua votiva n.º 30** Maria da Rocha Carvalho e sua filha Maria gravemente enfermas hua com maleitas e outra com hum cirro perigozo em parte melindroza recorrerão ao Bom Jezus do Calvario e logo tiveram saude 1865 »



**Tábua votiva n.º 31** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Joana de Mattos do Lugar de Arroios que tendo hu Filhinho nos ultimos paroçismos da vida espaço de sinco dias o Senhor lhe deu vida.»



**Tábua Votiva n.º 34** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Francisco Mançinho do Reino da Galiza dando- lhe saude de hua grave doença»



**Tábua votiva n.º 32** «Grande milagre que o Divino Senhor fez a Marta do Carmo do Assento de Paços que estando as portas da morte com uma perlezia com o rosto muito desfigurado o Senhor lhe deu saude »



**Tábua votiva n.º 35** «Estando dezenganada dos Medicos e sem esperança de viver Maria Molher de Manoel Batista de Gache suplicou ao Bom Jezus do Calvario e outros de votos, escapou da Morte»



**Tábua votiva n.º 33** «Por suplicas de Ilena Maria Gonçalves Serodia de Fermentins deu o Senhor Saude a hua sua Irmã»



**Tábua votiva n.º 36** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Anna Joaquina Molher de Manoel Joaquim assistente em Parada de Pinhão o Senhor a librou da Morte e lhe deu saude »



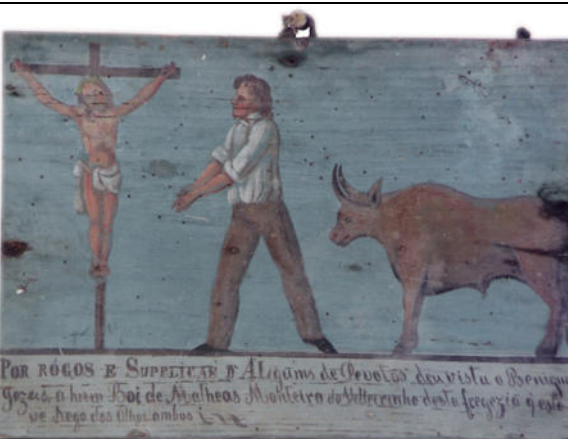
**Tábua votiva n.º 37** «Millagre Vezivel que o Bom Jezus do Calvario Fes a D. Maria Adelaide Souza deste lugar de Parada de Pinhão restituindolhe a Saude perdida»



**Tábua votiva n.º 40** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Maria Gomes, de S. Lourenço que estando quazi cega o Senhor lhe deu vista»



**Tábua votiva n.º 38** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Mariana Fernandes desta freguezia de Parada de Pinhão que tendo padecido grandes e exceçivas dores motivadas de alguas quedas com as quaes feria alguns órgãos interiores de que já não tinha esperança de vida, mas recorrendo ao Bom Jezus, elle lhe deu melhoras»



**Tábua votiva n.º 41** «Por rogos e Supplicas d'Alguns de Devotos deu vista o Benigno Jezus a hum Boi de Matheos Monteiro do Velleirinho desta freguezia que esteve sego dos olhos ambos»





**Tábua votiva n.º 39** «Livrou da morte por Cauza d'um parto prigozo o Divino Jezus do Calvario D. Jullia Barata de São Lourenço por fervorosas supplicas e rogativas de alguns devotos»



**Tábua votiva n.º 42** «Por rógos e Supplicas d: hum Criado do Senhor Antonio Ferreira Fontes de Villa Real deo o Bom Jezus do Calvario saude a um Macho que deitou um sobrosso; sem lhe fazer remedio algum temporal»



**Tábua votiva n.º 43** «Deu Saude o Milagrozo Senhor do Calvario a Irmã de Antonio Niza d'Villa Seca de Gravelos estando em prigo de Vida em termos de perder huma perna ou a vida»



**Tábua votiva n.º 46** « Millagre que fes o Senhor do Calvario a hua devota»



**Tábua votiva n.º 44**« Millagre que Fes o Senhor do Calvario humma sua de Vota de Villa Verde»



**Tábua votiva n.º 47**« Millagre que fes o Senhor do Calvario a Manoel Thomas de Freitas desta freguesia que tendo [...] molestias de hua constipação, pediu ao Bom Jezus [lh]e deçe saud[e] beniff[i]cio em 18[6]»



**Tábua votiva n.º 45** «Margarida Teixeira Junior estando em grande perigo de perder a Vida com hum Cirro em hum peito, o Senhor do Calvario lhe deu Saude»



**Tábua votiva n.º 48** «Anna da Rocha Ceira e Antonia Alves da Rocha ambas de Fermentins estando em perigo de Vida com grande ataque de Sangue sem esperanças de Vida já com todos os Sacramentos o Bom Jesus do Calvario lhe deu saude e as librou da morte [...]»



**Tábua votiva n.º 49** «Millagre que fes o Senhor do Calvario a Maria Joa[ui]na [...] Pararada de Pinhão, hoj[e] [re]si[den]t[e] em Alfandega da Fé [ilegível e deteriorada] em febre pelo [ilegível] fe[s] contr[a] t[o]dos [ilegível e deteriorada]»



**Tábua votiva n.º 50** «Ouvio o Senhor do Calvario as Suplicas e Rogos de Anna Torrilha assistente em S. Lourenço uzando de Meziricordia com ella em hua grande aflição»



Em cima: interior da capelinha do Senhor Jesus do Calvário, com as tábuas votivas e outros ex-votos, (1993).

À esquerda: Tábua votiva n.º 51 Em estado mau estado de conservação.



Cronologia	Materiais	Estado	Motivos	Povoações	Pessoas	Ordenação
1852	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Milagre	Vale de Agodim	Manoel Alves Correia, (Reverendo Padre), por súplicas do seu irmão António.	Tábua Votiva n.º 1
1852	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Dinheiro perdido	Parada de Pinhão	Doroteia “enjeitada”	Tábua Votiva n.º 2
1852	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Grande moléstia	Fermentões	Maria “Rabela”	Tábua Votiva n.º 3
1854 (Março)	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Moléstia	Celeirós	Padre Jozé por súplicas de D. Antónia de Barros e Souza	Tábua Votiva n.º 4
1854	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Reumático	S. Lourenço	Maria do Carmo	Tábua Votiva n.º 5
1854	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Reumático	S. Lourenço	Ana Turrilha	Tábua Votiva n.º 6
1854	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Grande aflição	s/l	Ex.ª Sr.ª D.ª Mónica Augusta de Barros Cardoso Barata	Tábua Votiva n.º 7
1855	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Milagre	s/l	Uma sua devota	Tábua Votiva n.º 8
1856	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Herdasse uma boa herança	S. Lourenço	D. Júlia Barata, por súplicas de alguns devotos	Tábua Votiva n.º 9
1856	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Juízo perdido	Vale de Agodim	Manoel Alves Fernandes, Por súplicas de alguns devotos.	Tábua Votiva n.º 10
1858	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Milagre	Vila Verde de Oura	Maria Ignácia Ferreira Caldas	Tábua Votiva n.º 11
1859	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Grande aflição	Favaio	D.ª Maria Elvira Pinto Saavedra, assistente religiosa	Tábua Votiva n.º 12
1859	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Últimos paroxismos de vida	Parada	Rodrigo Alves Vilela, por súplicas de devotos	Tábua Votiva n.º 13
1859	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Gravemente enferma	Parada de Pinhão	Umbelina Correia, por rogativas desta e de outros devotos	Tábua Votiva n.º 14
1859	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Sem esperanças de vida	São Lourenço	Jerónimo Alves, havendo súplicas de alguns devotos	Tábua Votiva n.º 15
1859	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Perigo de vida	s/l	D.ª Mónica Augusta Barata por vivas e fervorosas súplicas de devotas pessoas.	Tábua Votiva n.º 16
1860	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Sem esperanças de vida	Lamare	Reverendo Abade de Lamare, por rogativas de algumas devotas	Tábua Votiva n.º 17

1861	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Livrando-o de soldado	Cabeda	Manoel Monteiro, filho de Ana Monteiro Fernandes, por rogativas de alguns devotos	Tábua Votiva n.º 18
<b>Cronologia</b>	<b>Materiais</b>	<b>Estado</b>	<b>Motivos</b>	<b>Povoações</b>	<b>Pessoas</b>	<b>Ordenação</b>
1861	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Cólicas e aflições	Paradela (Vilarinho de S.Romão)	D.ª Mariana de Souza Rebelo	Tábua Votiva n.º 19
1861	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Livrando-a de uma alienação de juízo	Sapiões, Mondrões	Mariana Denis., por rogativas de alguns devotos	Tábua Votiva n.º 20
1861	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Deu saúde	Vilar de Maçada	D.ª Maria das Dores Pinto Furtado filha do Sr. Domingos Pinto. (por súplicas de alguns devotos)	Tábua Votiva n.º 21
1862	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Reposição de milhão (milho) em falta	Lugar da Balsa	Francisco Monteiro da Veiga e Silva	Tábua Votiva n.º 22
1862	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Terrível enfermidade	Fermentões	Ana Ribeiro Roma, por súplicas e rogativas de alguns devotos e benfeitores do mesmo Senhor	Tábua Votiva n.º 23
1862	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Reumático agudo	Fermentões	Joanna Maria Correia	Tábua Votiva n.º 24
1862	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Reumatismo	Paradela de Celeirós	Ilustríssimo Sr. Augusto de Souza Rebelo, por súplicas fervorosas de alguns devotos	Tábua Votiva n.º 25
1862	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Já defunto	Lugar de Relvas	Sr. Sebastião Machado Botelho, por rogativas de alguns devotos e de sua Sr.ª. D.ª Luísa Ferreira de Souza, mandou a comissão pintar este milagre	Tábua Votiva n.º 26
1862	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Graves moléstias	S. Lourenço de Ribapinhão	Máximo Gonçalves	Tábua Votiva n.º 27
1864	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Livrou da morte e outro e o declarou livre de Soldado	Fermentões	António e João por súplicas de seu pai António Ribeiro	Tábua Votiva n.º 28
1865	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Sem esperanças de vida	s/l	Ana Alves Vilela, assistente	Tábua Votiva n.º 29
1865	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Uma com maleitas e outra com hum cirro perigoso	s/l	Maria da Rocha Carvalho e sua filha Maria	Tábua Votiva n.º 30
s/d	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Últimos paroxismos da vida	Arroios	Um filhinho de Joanna de Matos	Tábua Votiva n.º 31
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Paralisia com o rosto muito desfigurado	Assento de Paços	Marta do Carmo	Tábua Votiva n.º 32
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Deu saúde	Fermentões.	A sua irmã por súplicas de Helena Maria Gonçalves Serôdia.	Tábua Votiva n.º 33
s/d	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Grave doença.	Reino da Galiza	Francisco Mançinho	Tábua Votiva n.º 34
s/d	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Razoável	Desenganada dos médicos	Gache	Maria, mulher de Manoel Batista por suas súplicas e de outros devotos	Tábua Votiva n.º 35

s/d	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Livrou da morte	Parada de Pinhão	Ana Joaquina, mulher de Manoel Joaquim	Tábua Votiva n.º 36
<b>Cronologia</b>	<b>Materiais</b>	<b>Estado</b>	<b>Motivos</b>	<b>Povoações</b>	<b>Pessoas</b>	<b>Ordenação</b>
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Restituindo-lhe a saúde	Parada de Pinhão.	D.ª Maria Adelaide Souza	Tábua Votiva n.º 37
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Dores motivadas por algumas quedas	Parada de Pinhão	Mariana Fernandes	Tábua Votiva n.º 38
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Por causa de um parto perigoso	São Lourenço	D.ª Júlia Barrela	Tábua Votiva n.º 39
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Quase cega	S. Lourenço	Maria Gomes	Tábua Votiva n.º 40
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Vesgo	s/l	Mateus Monteiro e de mais alguns devotos	Tábua Votiva n.º 41
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Deitou um sobre osso	s/l	Por rogos e súplicas de um criado do Sr. António Ferreira Fontes de Vila Real	Tábua Votiva n.º 42
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Razoável	Em termos de perder uma perna ou a vida	Vila Seca de Gravelos	Irmã de António Niza	Tábua Votiva n.º 43
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Milagre	Vila Verde	Uma sua de Vota	Tábua Votiva n.º 44
s/d	Óleo sobre madeira, c/caixilho	Mau	Cirro em hum peito	s/l	Margarida Teixeira Júnior	Tábua Votiva n.º 45
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Milagre	s/l	A uma sua devota	Tábua Votiva n.º 46
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Constipação	Parada de Pinhão	Manoel Tomás de Freitas	Tábua Votiva n.º 47
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Grande ataque de sangue	Fermentões	Ana da Rocha Ceira e Antónia Alves da Rocha	Tábua Votiva n.º 48
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Febre	Parada de Pinhão	Maria Joaq[ui]na ]	Tábua Votiva n.º 49
s/d	Óleo sobre madeira, s/caixilho	Mau	Grande aflição	S. Lourenço	Ana Torrilha	Tábua Votiva n.º 50

Frequência		Motivos		Povoações	Curados
1852	3	Milagre	5	Parada de Pinhão	7
1853	0	Graves enfermidades	4	S. Lourenço	7
1854	4	Reumático	4	Vale de Agodim	2
1855	1	Últimos paroxismos	4	Balça	1
1856	2	Moléstia	3	Cabeda	1
1857	0	Aflicção	3	Celeirós	1
1858	1	Deu saúde	3	Favaíes	1
1859	5	Alienação do juízo	2	Fermentões	6
1860	1	Livrou de soldado	2	Gache	1
1861	4	Boa herança	1	Lamares	1
1862	6	Cegueira	1	Paradela de Celeirós	1
1863	0	Cólicas	1	Reino da Galiza	1
1864	1	Cirro	1	Relvas	1
1865	2	Cirro em um peito	1	Sapiões	1
		Dinheiro perdido	1	Vilar de Maçada	1
		Desenganado dos médicos	1	Vilarinho de São Romão	1
		Dores provocadas por quedas	1	Vila Verde de Oura	1
		Grave doença	1	Vila Seca de Gravelos	1
		Livrou da morte	1	Vila Verde	1
		Maleitas	1		
		Parte perigosa	1		
		Perder uma perna	1		
		Perigo de vida	2		
		Paralisia no rosto	1		
		Reposição de milhão	1		
		Sobre osso a um macho	1		
		Sem esperanças	1		
		Vesgo (boi)	1		

## ANÁLISE

As Tábuas Votivas, na sua maioria (30), estão datadas e são das décadas de 50 (16) e 60 (14). Nos anos de: 1852, 1854-1856 e 1858-1862, com destaque para 1862 (6). As que não possuem datação serão anteriores ou posteriores a estas décadas?

De referir que o arquitecto e crítico de arte Mário de Oliveira, em artigo publicado na Revista *Tellus* n.º 24, intitulado: «*A Arte "Naif", nasceu no Santuário de Perafita*»<sup>122</sup>, identifica um ex-voto ao Bom Jesus do Calvário, pertencente à Capela do Senhor Jesus do Calvário em Parada de Pinhão, que se reproduz neste trabalho, ver tábua votiva n.º 16, com a mesma imagem e transcrição: «*o Bom Jezus do Calvário ouviu as vivas e fervorosas suplicas de devotas peças a favor de D. Mónica Augusta Barata estando em perigo de vida o Senhor a livrou da Morte 1859*»<sup>123</sup>.

Não foi possível realizar medições das dimensões das tábuas votivas, em virtude de estas se acharem em depósito privado, e afastadas do público em geral. Quanto aos materiais usados temos a madeira de castanho polido, que é material nobre e durável, que absorve bem a tinta a óleo. Algumas têm formas circulares nos cantos superiores (tábua votiva n.º 37). Muitas das tábuas votivas, colocadas na parede com prego, penduradas com fio e seguras com argola na parte superior da tábua: (tábuas votivas n.º s: 12-14, 16, 23, 24, 26, 28-30, 34, 35, 36, 47; às vezes mais de uma: (tábuas votivas n.º: 4, 15, 27); outras diretamente pregadas na parede: (tábuas votivas n.º s: 3, 5, 6, 8, 17- 20, 33, 37-41,43, 44, 48-50); fixadas com fio com argola e prego: (tábuas votivas n.º s: 1, 2, 7, 9-11, 21, 22, 25, 32, 38, 42, 47); ou mesmo em arame (tábuas votivas n.º s: 45, 46) ou braço (tábua votiva n.º 47). O estado das tábuas votivas, à data em que foram fotografadas 1993, em estado razoável (11) e era mau na sua maior parte (39).

Da análise realizada, ressaltam alguns aspetos interessantes, para o estudo das mentalidades da época, nomeadamente, os motivos dos milagres: o simples milagre (5), as graves enfermidades; reumático, últimos paroxismos (4) a moléstia, aflição, dar saúde (3); alienação do juízo, livrar de soldado (2); herdasse uma boa herança, cegueira, cólicas, cirro em parte melindrosa, cirro em um peito, deparar-lhe o dinheiro perdido, desenganado dos médicos, dores provocadas por quedas, grave doença, livrou da morte, maleitas, parte perigosa, perder uma perna, perigo de vida, paralisia no rosto, reposição

---

<sup>122</sup> OLIVEIRA, Mário de - «*A Arte "Naif" nasceu no Santuário de Perafita*», In Revista *Tellus*, p.66.

<sup>123</sup> Ibidem.

de milhão, (repuseram milho), sobreosso (sobre osso) a um macho, sem esperanças, deu vista a um boi vesego (vesgo) de ambos os olhos (1). Quando se escreve assistente (assistente), quer-se dizer acamado. Os grandes paroxismos significam: intensidade de um acesso de uma dor, de uma doença, ou a mesmo a agonia e proximidade da morte. As moléstias são designações de: doença, achaque, incómodo físico, enfado, desgosto, inquietação, febre. A alienação e a perda do Juízo são: sinónimos de doença mental. O cirro é a antiga designação de tumor canceroso. Quando se referem a partes melindrosas, tratam-se dos órgãos genitais. A perlezia (paralisia), com o rosto muito desfigurado, é um modo elegante de dizer acidente vascular cerebral (AVC).

Constante motivo é o de "livrar da tropa", como será nas décadas de 60/70 do século XX. Outros motivos, mais materialistas são-no: o de "herdar uma boa herança", "restituir o milho perdido".

Quanto à procedência das pessoas (37), vinham grandemente da Freguesia de Parada de Pinhão (7), ou de povoações circunvizinhas: S. Lourenço (de Riba Pinhão) (7), Fermentoins (Fermentões, Freguesia de Paços) (6), Val de Agodim, (Vale de Agodim) pertencente à paróquia de Parada de Pinhão (2); tal como Balça (Balsa) (1), Gache, Lamares, Villar de Maçada, Villa Verde, Cabeda (1), Villarinho de São Romão, Celeiros (Celeirós do Douro), Paradella de Seleiros, Favaio (1). Mais distantes: como Sapioins (Sapiões, Freguesia de Mondrões), Relvas, Vila Seca de Gravellos, Villa Verde de Oura, ou no estrangeiro do Reyno da Galiza, Espanha (1).

Os devotos nem sempre estão sós na oração, rezam com eles "alguns dos seus fiéis", rogando e suplicando pelo doente. Portanto, haveria uma solidariedade dos familiares ou dos amigos mais próximos, que intercediam junto do Senhor.

Quanto aos crentes, raramente, são identificadas as suas ocupações. Apenas nos casos de: Manoel Alves Correia, Padre; D.<sup>a</sup> Maria Elvira Pinto Saavedra, assistente religiosa; o abade de Lamares e um criado do Senhor António Ferreira Fontes de Vila Real.

Quanto ao estatuto social temos as situações de: Doroteia Enjeitada de Parada de Pinhão; aqueles a quem são atribuídos os Dons (Fidalguia) a: Ex. <sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Mónica Augusta de Barros Cardoso Barata; D.<sup>a</sup> Júlia Barata de S. Lourenço; D.<sup>a</sup> Mónica Augusta Barata; D.<sup>a</sup> Maria Elvira Pinto Saavedra de Favaio; D.<sup>a</sup> Mariana de Souza Rebelo, de Paradela, Freguesia de Vilarinho de São Romão; D.<sup>a</sup> Maria das Dores Pinto Furtado, filha do Ilustríssimo Sr. Domingos Pinto de Vilar de Maçada; D.<sup>a</sup> Adelaide de Souza de Parada

de Pinhão, D.<sup>a</sup> Júlia Barrela de São Lourenço. Ainda os ilustríssimos: Sr. Augusto de Souza Rebelo de Paradelas de Celeirós; Sr. Sebastião Machado Botelho e sua Sr.<sup>a</sup> a Ex.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Luísa Ferreira de Souza, do lugar de Relvas.

As pessoas são representadas com grande realismo: numa expressão feliz de D.<sup>a</sup> Júlia Barata (tábua votiva n.º 3); tratando-se da alienação do juízo, aponta para a cabeça e está com uma feição triste (tábua votivas n.ºs: 10 e 20); aponta aos olhos como indicando a causa da sua súplica 8 tábua votiva n.º 40). Há súplicas saídas da boca dos devotos (tábua votiva n.º 22); uma devota de mão colocada sobre o peito (tábua votiva n.º 45). Há representações nítidas de seios, referindo-se a cirro, de um peito da mulher (tábua votiva n.º 49). O Boi é apresentado, de olhos fechados, mostrando a cegueira de ambos os olhos (tábua votiva n.º 41). Os homens têm, grandemente, os cabelos compridos (tábuas votivas n.ºs: 1, 31, 35, 41, 43), usariam patilhas (tábua votiva n.º 35), barba e bigode (tábua votiva n.º 47). As mulheres usavam “poupo” no cabelo (tábuas votivas n.ºs: 46, 48).

Quando podiam andar em andas ou muletas, deslocar-se-iam ao Santuário (tábuas votivas n.ºs: 24 e 38). Quando eram representados num espaço de intimidade, como é o quarto, onde os doentes se encontram assistentes ou acamados, estes são representados como se estivessem transportados com a cama para um Santuário. Estão em atitude de súplica, com outras pessoas orando em genuflexão (curiosamente na tábua votiva n.º 43, com um só joelho).

No que se refere à indumentária regista-se: o reverendo aparece de batina e sobrepeliz e estola (tábua votiva n.º 1); o uso de capa (tábua votiva n.º 46); camisas brancas, colete, (tábuas votivas n.ºs: 15, 42); casacos: comprido e curto (tábuas votivas n.ºs: 14, 16, 18); uso de punhos de renda (tábuas votivas n.ºs: 14 e 16); xaile branco (tábuas votivas n.ºs: 21; 48); lenço na cabeça das mulheres (tábuas votivas n.ºs: 22, 50), lenço branco, (tábuas votivas n.ºs: 30, 38); chapéu preto (tábuas votivas n.ºs: 42; 45) ou chapéu alto (tábua votiva n.º 9); gravata (tábua votiva n.º 42). Sapato preto (tábua votiva n.º 50); meia branca (tábua votiva n.º 50). Pijamas, sempre brancos (tábuas votivas n.ºs: 29, 34). Ainda: travesseiro (tábua votiva n.º 31); com travessa da cama (tábuas votivas n.ºs: 18, 26, 29, 32, 34, 36, 39, 43) e lençóis brancos, (tábuas votivas n.ºs: 18, 26, 29); colcha vermelha, (tábuas votiva n.ºs: 18, 26, 29, 31), colcha azul, (tábuas votivas n.ºs: 32, 45); todos vestem igual (tábua votiva n.º 28)

Jesus Cristo é, quase sempre, representado em um monte sagrado (o gólgota). Nas pinturas dos ex-votos, com a cidade santa de Jerusalém cercada de pinheiros bravos em

profundidade: (tábuas votivas n.º s 17, 18, 19). Assim, estava representado na capela velha e é repetido o motivo na capela nova. Maioritariamente pintado como Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, (J.N.R.J.), nas tábuas votivas n.º s: (1, 2, 4-8, 11, 14, 17-30, 33, 37, 38, 44, 45, 48-50). Com cravos nos pés (tábuas votivas n.º s 14, 16, 18, 21, 27, 29); com um pedestal, onde assenta a imagem de Jesus Cristo crucificado, (tábua votiva n.º 26); túnica para o lado direito apenas a tábua votiva n.º 21; nos resplendores "da luz perpétua" (tábua votiva n.º 18). É nítida a noção de profundidade, do crepúsculo com a representação de montes a norte, indicadores da paisagem natural da região, (tábuas votivas n.º s 17, 49).

Quanto ao mobiliário são notados: o tripé (tábuas votivas n.º s: 17, 26); a chávena e pires e remédio da Botica (tábua votiva n.º 47); garrafa (tábua votiva n.º 47) e vasilhas diversas (tábua votiva n.º 47). Cama e um berço (tábua votiva n.º 31); cama de madeira, com travessas de madeira, (tábua votiva n.º 34); camas esculpidas, (tábuas votivas n.º s: 5, 36, 45); uso de mesinha de cabeceira e tripé (tábua votiva n.º 26); mesinha de cabeceira esculpida (tábua votiva n.º 35); cadeira de costas (tábuas votivas n.º s: 5, 30); cadeira de costa e braços (tábua votiva n.º 1) mesa de 4 pernas (tábua votiva n.º 47). Há na tábua votiva n.º 11 esboços de outras pinturas em quadros emoldurados (na sala com frisos e rodapés).

No que se refere ao uso de cores, predominantes, temos: o azul-celeste (para representação da atmosfera do "céu"); o vermelho, branco e castanho (para o vestuário); o dourado (resplendores e caixilhos envolventes), verde (para representação dos elementos da natureza); castanho (móveis), e mais disseminadas outras cores: preto, laranja, e roxo.

### **PROPOSTAS PARA O FUTURO**

Seria necessário em primeiro lugar que as autoridades competentes pudessem avaliar a importância deste núcleo artístico de tábuas votivas, e de outros ex-votos, criando condições de conservação e segurança para que possam ser expostas e visitadas pelo público em geral.

Este património material deveria ser objeto de projeto de roteiro cultural, que integrasse os acervos interessantes desta arte relevante para o estudo das mentalidades do Norte de Portugal.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, N. (1997). *O Santuário do Senhor de Perafita - Aspetos da mentalidade religiosa e popular na Segunda metade do século XVIII*. Vila Real: Coleção Memórias do Tempo, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Vila Real e IPPC.

ALVES, J. (1983). *Matias Lourenço de Matos Mestre Pedreiro de Vila Real no Século XVIII (Aportações Documentais para o Estudo da sua Atividade)*. Vila Real: Separata de *Estudos Transmontanos* I.

ALVES, N., & ALVES, J. (1983). *Subsídios para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam em Trás-os-Montes nos Séculos XVII e XVIII* (I). Porto: Separata da Revista de História, Volume V.

ALVES, N., & ALVES, J. (1981). *Alguns Artistas e Artífices de Entre Douro e Minho em Vila Real e seu termo nos séculos XVII e XVIII*. Separata da Revista *Bracara Augusta*, XXXV, fasc. 79(92), Braga.

PEREIRA, J., LEROU, P., & COSTA, R. (1998). *Piedade Barroca em Portugal, Nordeste Centro-Norte*. Tomo II. Lisboa: Centre Nationale de Recherche Cientifique/ Centro de História e Cultura/ Universidade Nova de Lisboa, Edições Távola Redonda/ Letuzey & Ané.

## FONTES MANUSCRITAS

*Livros de Actas da Câmara Municipal de Parada de Pinhão, 1589- 1731*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Cartório Notarial de Tabeliães do 1º Ofício de Parada de Pinhão, 1764- 1837*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Testamentos de Parada de Pinhão 1720-1747*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Testamentos de Parada de Pinhão 1747-1781*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Assento de Óbitos de Parada de Pinhão, 1763-1805*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Cartório Notarial de Tabeliães do 1º Ofício de Parada de Pinhão, 1764- 1837*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Livro da Junta da Paróquia de Parada de Pinhão, 1836-1869*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Cartório Notarial de Tabeliães do 1º Ofício de Vilar de Maçada, 1837- 1854*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Cartório Notarial de Tabeliães do 1º Ofício de Alijó, 1853-1856*, Arquivo Distrital de Vila Real;

*Cartório Notarial de Tabeliães do 1º Ofício de Sabrosa, 1857-1900*, Arquivo Distrital de Vila Real.

#### ABREVIATURAS DESDOBRADAS

Abb. <sup>e</sup> - <u>Abbade</u>	Joaq. <sup>m</sup> - <u>Joaquim</u>
Alvz - <u>Alvarez</u>	Libram. <sup>to</sup> - <u>Libramento</u>
Ant. <sup>o</sup> - <u>Antonio</u>	M. <sup>a</sup> - <u>Maria</u>
benignam. <sup>te</sup> - <u>benignamente</u>	m. <sup>to</sup> - <u>muíto</u>
Calv. <sup>o</sup> - <u>Calvario</u>	Mill. <sup>e</sup> - <u>Millagre</u>
Corr. <sup>a</sup> - <u>Correja</u>	Montr. <sup>a</sup> - <u>Monteira</u>
Corr. <sup>a</sup> - <u>Correja</u>	Montr. <sup>o</sup> - <u>Monteiro</u>
d- <u>de</u>	p. <sup>a</sup> - <u>para</u>
D. <sup>os</sup> - <u>Domingos</u>	P. <sup>e</sup> - <u>Padre</u>
d. <sup>ro</sup> - <u>dinheiro</u>	P. <sup>to</sup> - <u>Pinto</u>
Exc. <sup>ma</sup> - <u>Excelentissima</u>	q' - <u>que</u>
f. <sup>a</sup> - <u>filha</u>	Rd. <sup>o</sup> - <u>Reverendo</u>
f. <sup>o</sup> - <u>filho</u>	rezid. <sup>e</sup> - <u>rezidente</u>
Fer'z - <u>Fernandez</u>	Ribr. <sup>o</sup> - <u>Ribeiro</u>
Fran. <sup>co</sup> - <u>Francisco</u>	S. <sup>r</sup> - <u>Senhor</u>
freg. <sup>a</sup> - <u>freguesia</u>	S. <sup>za</sup> - <u>Souza</u>
freg. <sup>a</sup> - <u>freguesia</u>	Snr. <sup>e</sup> - <u>Senhore</u>
freg. <sup>za</sup> - <u>freguezia</u>	V. <sup>a</sup> - <u>Villa</u>
Frr. <sup>a</sup> - <u>Ferreira</u>	Villar. <sup>o</sup> - <u>Villarinho</u>

## TÁBUAS VOTIVAS AO SENHOR JESUS DO CALVÁRIO EM PARADA DE PINHÃO

Por Luís Canotilho<sup>124</sup>

Os ex-votos também designados de tábuas votivas encontram-se, em número indeterminado, nos numerosos templos católicos espalhados de Norte a Sul do País, identificando um povo continuamente agradecido aos seus santos e a Jesus Cristo, pelos “milagres” peculiares concretizados, perante uma situação de desespero.

A maior coleção tem cerca de quatro mil exemplares e situa-se no Santuário do Senhor da Piedade de Elvas, apesar de a maioria serem fotografias. Muitas outras referências deveriam aqui ser citadas, contudo um estudo desta natureza não pode ser referido num artigo e devido aos milhares de ex-votos espalhados pelo país, teria de ser realizado por uma equipa durante vários anos. Atrevo-me, no entanto, a referenciar a coleção da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos, por estar devidamente acondicionada e exposta ao público no Museu de Arte Sacra da Misericórdia.

Segundo Albino Lapa, autor do “Livro dos Ex-votos Portugueses”, publicação de 1967, o ex-voto mais antigo existente em Portugal é datado de 1319, fazendo parte do testamento de Lourenço Diniz: “*Item mando q. me ponham ante ho orago de Santarem duas ffeguras de bestas hua de coor baio e outra de mua baya, e duas omagees affeguradas de moy e outra d’Affonso Saches e sejón de cera*”.

No entanto o recurso aos ex-votos remonta à antiguidade constituindo uma tradição, incrementada pelos povos que foram ocupando a península ibérica.

Se para alguns historiadores a tradição remonta ao período megalítico, com a descoberta de pequenas figuras antropomórficas, foi na Grécia e Roma que esta prática se consolidou com a oferta aos deuses de diversas ofertas. Os achados escritos e encontrados nos templos de Delfos e de Diana são o testemunho desta prática dos ex-votos. Os vencedores das competições ofereciam as coroas de louros, os guerreiros vencedores as suas armas, as mulheres doentes os seus cabelos, tal como na atualidade. Pequenas formas escultóricas feitas em barro de partes do corpo e órgãos doentes, entretanto curados, eram também oferecidas, sendo hoje substituídas pelas figuras de cera, vem visíveis nos templos nas designadas “casas dos milagres”, junto aos templos. O povo romano adotaria idênticas práticas, acrescentando outras formas de representação visual como pequenas estátuas, aras, placas com inscrições e tábuas votivas de pequenas dimensões, já com um processo de legendagem idêntico ao utilizado nos nossos dias.

---

<sup>124</sup> Professor Coordenador em Artes Visuais do Instituto Politécnico de Bragança.

Os séculos e os milénios passaram, os deuses mudaram de nome e de personalidade, mas a fé e o propósito mantiveram-se inalterados, principalmente nas populações mais humildes. As técnicas artísticas e artesanais empregues na conceção deste tipo de objetos enunciados também permanecem.

O termo *ex-voto* provém do latim e significa “Por força de uma promessa”, identificado sempre com o mundo da fé religiosa. Sob o ponto de vista plástico os *ex-votos* podem ser expressos de forma bidimensional através de fotografias, desenhos sobre papel e, na maior parte dos casos, a óleo, cujo suporte é geralmente a madeira e a tela, havendo alguns casos a folha-de-flandres, conhecida por latão.

Este tipo de representações associadas a uma cultura artística e religiosa, na maior parte dos casos de índole “naif”, também possui inúmeras representações realizadas através de formas tridimensionais, onde se utilizam variadas técnicas de execução simples. Refiro-me fundamentalmente às representações em cera ou madeira de partes do corpo ou órgãos que estiveram doentes.

Contudo o “gosto popular” e a “criatividade” associadas à fé, permitem observar também inscrições, miniaturas de velocípedes, automóveis, aviões, barcos, tranças de cabelo, figuras antropomórficas, animais que salvaram a vida a humanos (geralmente cães), carneiros, vacas, etc. Em alguns casos particulares os *ex-votos* são mesmo realizados com o recurso aos metais nobres como o ouro e prata.

No que diz respeito às tranças de cabelo, por estranho que pareça, na época era um adorno fundamental na mulher, motivo de vaidade e de autoestima.

O destino do *ex-voto* é o templo religioso católico como forma de pagamento da promessa ou agradecimento por um favor. Este tipo de comportamento foi muito referenciado no Brasil, principalmente na região de Minas Gerais, com principal incidência no período da colonização portuguesa. E a motivação para este incremento tinha a ver fundamentalmente com as atribuladas viagens entre Portugal e o Brasil.

Os *ex-votos* não se limitam a objetos decorativos, pequenas esculturas e pinturas descritivas. Monumentos importantes também são *ex-votos* como o Santuário de Congonhas do Campo no Brasil, fruto de uma promessa do garimpeiro português de Minas Gerais, Fernando Mendes. O Mosteiro da Batalha em Portugal é também um *ex-voto* do rei D. João I de Portugal. O Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, mandado erigir pelo rei português D. Manuel I, também é um *ex-voto*, o mesmo sucedendo com o Convento de Mafra, mandado erigir pelo rei português D. João V.

O seu valor é fundamental para o estudo e compreensão do carácter humano dos países, que falam a língua de Camões, maioritariamente católicos no que respeita à devoção. Refiro-me ao plano comportamental, pouco estudado, que analisa as nossas reações e respostas perante uma situação crítica ou desesperante.

Pessoalmente considero que são as representações artísticas com maior autenticidade jamais elaboradas. Esta faceta determina outras leituras ausentes na quase totalidade das obras de arte. E portanto, qualquer análise crítica cujo significado pretenda retirar estes trabalhos do mundo particular da arte, é sem dúvida redutora.

Nos ex-votos existem outras leituras fundamentais para além da análise intuitiva e simples de ligação ao objeto decorativo.

É também incalculável o seu valor histórico, etnográfico e social por serem documentos que identificam os usos e costumes da época através da representação gráfica da forma como se decoravam os interiores, o vestuário, os meios de transporte, a tecnologia, a ruralidade de um povo e, acima de tudo a sua fervorosa “fé” que se sobrepõe sempre, nas situações mais críticas, ao racional. Não quero com esta frase deduzir a possibilidade de práticas profanas nos ex-votos. Não se trata do conflito entre o sagrado e o profano, já que este último está ausente. Constituem uma leitura paralela, popular e de grande espontaneidade, em relação à leitura oficial da Igreja, sem a confrontar ao nível teológico.

Sob o ponto de vista plástico, conforme já indiquei, nem todos os ex-votos escultóricos e pictóricos, constituem representações de cariz “naif”. Vários foram os artistas que desenvolveram esta temática, a pedido dos mais abastados, em cada época. O melhor exemplo é o de uma pintura existente no Santuário português do Bom Jesus do Monte, em Braga, da autoria do consagrado pintor português Domingos António Sequeira (1768-1837). No campo da escultura devo assinalar a importância da obra do escultor, entalhador e arquiteto António Francisco Lisboa (1730-1814), conhecido como o “aleijadinho”, filho de emigrante português no Brasil, construiu uma obra notável com inúmeras peças de ex-votos.

No caso particular dos ex-votos existentes no Santuário do Senhor Jesus do Calvário, situado na região nortenha de Portugal de Trás-os-Montes, em Parada de Pinhão, constituem um grupo homogéneo de aproximadamente 30 tábuas votivas, realizadas na segunda metade do século XIX.

Foi utilizada a madeira de castanho como suporte da pintura a óleo. A madeira foi serrada manualmente em tábuas cujo acabamento era realizado com o auxílio da enxó e de grosas “chatas”. A tábua depois de bem seca era coberta com uma camada de gesso ou branco de zinco em pó, em qualquer dos casos, misturada com cola animal, constituindo esta a base para a pintura a óleo. A cola que servia de aglutinante ao pigmento empregue, para isolar o suporte em madeira de castanho da pintura, era obtida geralmente a partir das partes gelatinosas e gordurosos que se situavam entre a pele e a zona muscular do coelho. O processo consistia em obter uma pasta líquida e viscosa a partir da sua cozedura em banho-maria durante horas. Depois de aplicada a camada de branco sobre a madeira, era desenrugada com a ajuda de um pano que tinha idêntica função à da atual lixa fina.

Em alguns casos o pigmento era misturado diretamente em óleo de linhaça e pintado sobre a tábua. Este último procedimento provocava o posterior descasque da tinta, já que o fundo onde o artista aplicava as diferentes tonalidades tinha demasiada matéria gorda (óleo de linhaça). O melhor exemplo é o da tábua votiva com a descrição “*Millagre que fes o Senhor do Calvario a Mariana Fernandes desta freguezia de Parada de Pinhão que tendo padeçido grandes e exceçivas dores motivadas de alguas quedas com as quaes feria alguns órgãos interiores de que já não tinha esperança de vida, mas recorrendo ao Bom Jezus, elle lhe deu melhoras*”. O mesmo é observável na tábua votiva com a descrição “*Forão atendidas pello Ssnhor Bom Jezus do Calvário as rogativas fervorozas de alguns devotos, a favor de Marianna Denis, natural de Sapioins, freguezia de Mondroins, librando-a de hua alienação de Juizo em 1861*”.

É recomendável que a base da pintura seja realizada em matéria “magra”, como é o caso da cola.

O emprego de uma base branca traz uma maior luminosidade à pintura, comprovada pelo aspeto atual das tábuas votivas onde as tonalidades não foram absorvidas pela cor castanha da madeira empregue.

Entre outras, a tábua votiva com a descrição “*Millagre que o Senhor do Calvario fes ao Reverendo Manoel Alves Correia de Val de Agodim por por suplicas de Seu Irmão António em 1852*”, não levou a camada branca de fundo, pelo que as suas cores estão esbatidas, algumas absorvidas pela porosidade e cor escura da madeira de castanho. Recordo que a transparência do óleo permite a observação de determinadas tonalidades nos fundos escuros.

O aspeto primário das composições indica-nos que provavelmente teriam sido realizadas por artistas populares, sem escola. As pinturas, embora a óleo não têm “velaturas”, ou camadas sobrepostas. São pinturas elaboradas por autores desconhecidos e que identificam pouco conhecimento e destreza, ao nível técnico e do desenho. Não poderemos afirmar que são artistas da região já que este tipo de pintura era geralmente realizado nas cidades do Porto e Braga, onde existiam oficinas de pintura e restauro de retábulos.

O desenho da composição e a técnica da pintura empregues, leva-me a considerar que teriam sido realizados por cerca de três a quatro pintores populares.

Embora na segunda metade do século XIX já fossem populares os materiais de pintura adquiridos em casas da especialidade, o acesso aos mesmos só era possível pelos artistas consagrados das grandes cidades portuguesas.

No presente caso, as tonalidades a óleo foram realizadas misturando o pigmento com óleo de linhaça, adquirido na época com uma tonalidade muito amarelecida, havendo grande dificuldade na sua oxidação depois de realizado o trabalho. Os trabalhos foram executados, quase exclusivamente, numa demão de pintura pelo que não existem transparências a assinalar. Sendo os pigmentos de diferentes qualidades, alguns encontram-se mais deteriorados que os outros, sendo visível o desaparecimento dos vermelhos e dos verdes, devido à exposição desses ex-votos nos lugares do templo com maior luminosidade.

O desenho primário absorve toda a composição. Os espaços desenhados foram preenchidos com as diferentes tonalidades, sendo posteriormente evidenciadas as linhas com a ajuda do pincel, permitindo o aspeto de recorte, em relação ao fundo da composição. A dificuldade de “modelação” da pintura faz com que linha e sombra estejam fundidas, provocando a sensação de sombra própria nos corpos. Corpos e mobiliário estão recortados do fundo, tendo apenas uma função decorativa, perante a necessidade expressiva da descrição do acontecimento. A ausência de sombras projectadas, provoca a estranha sensação do ambiente de banda desenhada. Mas também o de uma composição de colagens, elaborada a partir do recorte de revistas. Não sendo o caso, as figuras e mobiliário dificilmente se integram no fundo. O desenho prenuncia também a grande dificuldade de entendimento da perspetiva. Os desenhos das figuras limitam-se a alçados laterais e de frente, como é o caso da figura de Cristo na cruz do Calvário.

A perspectiva parece apenas existir nas camas e em algum mobiliário, mas de forma muito deficiente, como se de uma perspectiva técnica (cavaleira) se tratasse.

Com um aspeto de grande rusticidade, os autores expressam-se através da organização de composições simples, copiadas de modelos já realizados, pouco criativas, portanto e, intencionalmente descritivas, como se tratasse de uma “cascata” das festas populares dedicadas a S. João, em 24 de Junho.

A composição de forma retangular aproxima-se da medida de ouro em alguns casos.

Sendo que a leitura é sempre realizada da esquerda para a direita, a colocação de Cristo na Cruz à esquerda, determina a sua importância perante as figuras postadas de joelhos à direita.

As composições repetitivas necessitam sempre do recurso ao “ambiente de banda desenhada”, através das inscrições, para que a sua leitura será inteligível.

O desenho da figura de Cristo na cruz é a forma estereotipada mais comum nas representações a partir do Renascimento. No que respeita às figuras femininas estão representadas como se de Maria se tratasse, perante o Filho crucificado. Este aspeto pressupõe que estes artistas tentavam copiar os desenhos das pinturas existentes nas igrejas, estas últimas realizadas por artistas com “escola” e de renome.



## IMAGENS NA HISTÓRIA: IMAGINAÇÃO HISTÓRICA E HISTÓRIA VISUAL

### *Images in history: historical imagination and visual history*

COSTA, Robson Xavier<sup>125</sup>

---

#### **A**bstract

This essay aims to discuss relations between the historical imagination (KRAMER, 1992; BANN, 1994; WHITE, 2001) and visual history (MENEZES, 2003), from the use of the image as an object for the study of history. The image on this work will be seen as visual text, taking into account the role of imagination in narrative construction and context of relationships established from, for and by the visual work. We examine some notions of visual culture (HALL 1996; HERNÁNDEZ, 2000 and MITCHELL, 2001) in relation to the story, looking for possible contributions to the field of visual arts.

#### **R**esumo

Este ensaio tem como objetivo discutir as relações entre a imaginação histórica (KRAMER, 1992; BANN, 1994; WHITE, 2001) e a história visual (MENEZES, 2003), a partir do uso da imagem como objeto para o estudo da História. A imagem neste trabalho será encarada como texto visual, levando-se em conta o papel da imaginação na construção da narrativa e a contextualização das relações estabelecidas a partir, para e pela obra visual. Examinamos algumas concepções de cultura visual (HALL, 1996; HERNÁNDEZ, 2000; MITCHELL, 2001) na sua relação com a história, buscando as possíveis contribuições para a área de artes

**Key-words:** *Historical Imagination; Visual History; Visual Arts; Visual Culture.*

**Palavras-chave:** *Imaginação Histórica; História Visual; Artes Visuais; Cultura Visual.*

**Data de submissão:** Julho de 2010 | **Data de aceitação:** Setembro de 2010.

---

<sup>125</sup> ROBSON XAVIER DA COSTA - Artista Visual, Arte/Educador e Arteterapeuta. Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU/UFRN/Brasil e Bolsista Erasmus Mundus pela EA/UMinho/Portugal. Mestre em História PPGH/UFPB e Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba UFPB, João Pessoa. BRASIL. E-mail: [robsonxcosta@yahoo.com.br](mailto:robsonxcosta@yahoo.com.br).

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos estruturar uma argumentação que leva em conta as contribuições da imaginação para o desenvolvimento do conhecimento histórico e sua relação com a história visual, em busca da compreensão da cultura visual no mundo contemporâneo.

Entendemos que as ideias aqui desenvolvidas não são capazes de abranger a complexidade das áreas em questão, devido à amplitude do tema proposto. Faremos apenas uma aproximação teórica entre os conceitos, com o objetivo de encontrar pontos de referência que justifiquem a construção das relações entre elas.

O texto foi organizado em dois momentos, o primeiro versará sobre a imaginação histórica e o segundo sobre a história visual. Inicialmente, estudaremos a imaginação histórica a partir dos argumentos de Hayden White (2001), Stephen Bann (1994) e Lloyd S. Kramer (1992) em uma tentativa de compreender a imaginação como possibilidade para a História. A História Visual e a Cultura Visual serão abordadas à luz das posturas teóricas de Menezes (2003) e Hall (1996); Hernández (2000); Mitchell (2001), autores que procuram tecer considerações sobre a visualidade para seus campos teóricos específicos, respectivamente a História e as Artes Visuais.

Pretendemos situar a discussão a partir das obras e dos autores citados e da reflexão sobre as imagens estudadas, procurando tecer reflexões sobre o estado da arte em questão. Ciente de sua complexidade e da impossibilidade de abranger neste trabalho o *corpus* documental referente às áreas citadas, esperamos, no entanto, contribuir para o esclarecimento de alguns pontos e indicar caminhos para futuras discussões.

## IMAGINAÇÃO HISTÓRICA OU A HISTÓRIA COMO NARRATIVA

O argumento em torno da imaginação histórica tem no seu contexto a concepção de uma “História como Narrativa”, a partir da teoria proposta por Hayden White e a estruturação do discurso a partir da lingüística em torno do estudo dos *Tropos* da linguagem, ancorada na poética do discurso (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia).

A análise da história como um texto remonta à ideia de que a narrativa histórica é fruto de um processo de escrita, não qualquer escrita, pois os gêneros literários (romance, conto, poema, etc.) não têm a preocupação com o documento, com uma comprovação dos factos.

A História apresenta um território específico, com uma argumentação própria, embora, continue sistematizando seu conhecimento a partir de textos. “(...) a estrutura narrativa, que foi originalmente desenvolvida dentro do caldeirão da ficção (nos mitos e nos primeiros épicos) torna-se ao mesmo tempo o indício e a prova de realidade” (BARTHES, 1988).

O discurso da história é estabelecido como um texto, passível de interpretações, sem apresentar uma verdade absoluta. Múltiplos padrões de compreensão de um fato ou de um contexto específico podem emergir da construção da história.

“A História não é simplesmente um gênero literário. Até o fim do Século XVIII é inconcebível a classificação da escrita histórica como uma subdivisão da literatura. A História implica uma atitude para com o passado e com o que quase poderia ser chamado de uma miragem do passado (...) mas a História também é um corpo e um texto, como texto carrega a autoridade equivalente a da lei (...) como um corpo, é acessível por formas que ignoram ou passam ao largo da lei” (BANN, 1994, p. 139).

Já no século XVIII a história buscava afirmar-se como uma disciplina, no mesmo período, o romance ganhava status e licença poética, dando vazão à imaginação criativa de obra literária, enquanto a história tentava ser reconhecida como ciência. Nesse mesmo período o pensamento positivista influenciou a historiografia moderna, a partir da sua raiz alemã e o romance, no lado oposto, representava a experiência humana a partir da fantasia, mesmo que algumas vezes, essa experiência esteja inserida em contextos históricos bem definidos, como o caso dos romances históricos. O romance conforta-se com a imaginação e a história com a prova, o documento.

“A pluralidade de significações dos textos literários e históricos decorre de inúmeras contextualizações. Há uma dinâmica que caracteriza a arte literária e a construção do texto histórico, que aderem, transformam ou rompem as suas cargas significativas” (SANTOS, 2005, p.02).

A arte e a literatura permeiam ambientes de representações e simbolismos, universos, muitas vezes distantes do concreto, permitindo à imaginação, múltiplas interpretações. Sua carga simbólica integra texto e imagem em um único conjunto, expressando uma compreensão de mundo. As áreas em questão valorizam o legado cultural do leitor/apreciador/produtor estimulando uma leitura estética socialmente demarcada.

A história fala de um lugar determinado, busca retratar os fatos, denominar os acontecimentos. Mas, a “realidade” narrada pela história também pode ser construída, criada e recriada por meio dos textos e esses, por mais fiéis que sejam aos fatos narrados, serão sempre representações do historiador, condicionados pela imaginação.

A junção da literatura ao texto histórico ou a ideia de uma história como narrativa, permitiu a consolidação dos marcos teórico de uma história textual, focada por vários autores, dos quais destacamos Hayden White, Stephen Bann e Loyd S. Kramer. Em seus argumentos, esses autores aproximaram a “escrita da história” da literatura, como veremos a seguir.

Hayden White encontra na obra de Michel Foucault, Kenneth Burke e Roman Jakobson os arca-bouços da sua teoria, examinando e ampliando as definições tradicionais e a metodologia da história, com foco na perspectiva crítico-literária e na inovação da narrativa. O autor em questão entendia que a história não deve ser separada da literatura, da filosofia e das demais formas textuais, mas nunca será igual a elas, ou seja, compreendeu que toda história é um texto e que seu contexto é articulado a partir da linguagem. A aproximação entre a literatura e a história favorece o conceito de “imaginação histórica”, introduzindo o elemento da ficção e valorizando a filosofia na história. Sua estrutura teórica valoriza o conceito de “ironia” no texto histórico.

White preocupa-se com as categorias perfigurativas na análise da forma nos textos históricos, na estrutura “meta-histórica” do texto historiográfico. Por esse motivo considera importante para o historiador o conhecimento das modalidades textuais: o enredo, o argumento, a ideologia e os *tropos*. Como enredo, ele coloca o romântico, o trágico, o cômico e o científico; como argumento o formista, o mecanicista, o organicista e o contextualista; como ideológico o anarquismo, o radicalismo, o conservadorismo e o liberalismo e nos *tropos* da linguagem destaca a ironia. Sua concepção foi duramente acusada de relativista, por estabelecer uma visão linguística da História.

Stephen Bann em seu livro as “Invenções da História: ensaios sobre a representação do passado” trabalha sobre a visão da “meta-história” de Hayden White e sobre outras concepções de textos históricos com um viés voltado para a imaginação na História, o que ele denomina de “invenções”. Em sua concepção a História só existe quando é transformada em texto, narrativa ou intenção retórica. Para o autor em questão, a História tem suas especificidades e sua base é o texto escrito, como tal não existe uma única versão ou interpretação da História, mas muitas possibilidades para avaliar e compreender a diversidade dos textos históricos.

Kramer aponta a preocupação com a análise das imagens para a História, encontrando nelas referenciais históricos importantes. “A relação do texto histórico com a realidade é, em si mesma, um problema histórico do maior interesse” (KRAMER, 1992, p. 54) e chama atenção para o contexto da imagem histórica: “Ao discutir imagens deve-se levar em conta as narrativas constringentes – o contexto existencial em que foram produzidas e como foram usadas como emblemas para as verdades da História” (KRAMER, 1992, p. 208). Segundo esse autor:

“Os historiadores modernos estão aprisionados numa perspectiva irônica. Que se fundamenta no *tropo* literário da ironia para mudar a estrutura narrativa de quase todas as obras de historiografia profissional. Essa perspectiva desenvolve uma atitude cética com a relação ao modo pelo qual os agentes históricos usam a linguagem para descrever a realidade, enfatizando o vazio existente entre as palavras e as coisas” (KRAMER, 1992, p. 140).

Segundo essa teoria a imagem não apresenta uma afirmação da verdade de um fato. A fotografia, o cinema e a pintura são mediações do conhecimento histórico, são etapas para a sua compreensão. Esse autor estrutura a teoria da imaginação histórica nos níveis do relato histórico, para tanto, recorre aos clássicos do pensamento histórico europeu do século XIX e as formas da representação histórica, elaborando uma argumentação que demonstra a estrutura narrativa do texto histórico. A estrutura narrativa é composta pela estrutura verbal na forma e pelo discurso narrativo em prosa, com conteúdos poéticos ou linguísticos situados no paradigma “meta-histórico” a fim de explicar os meandros da história.

Bann arregimenta a ideia de um solo linguístico, definindo o contexto ou a constituição no desenvolvimento de uma ideia de história, estabelecendo a estrutura poética do trabalho historiográfico, recortando o elemento perfigurativo no discurso da história onde esses conceitos são efetivados.

Entre as concepções de Hayden White e Stephen Bann existem alguns pontos comuns, entre os mais significativos destacamos: o modelo de história como narrativa, a imaginação histórico-crítica e a possibilidade da utilização de objetos não verbais para a construção do discurso da história. A imaginação histórica interessa enquanto categoria teórica para esse trabalho, por permitir a aproximação da imagem com a história como um objeto de pesquisa, uma linguagem que pode ser apreendida pelo historiador. A imagem então passa a ser vista como um objeto passível de análise e não como mera ilustração de fatos.

As novas relações da história com as imagens ocorreram a partir da década de 50 e 60 do Século XX, permitindo uma compreensão profunda de uma área ainda pouco estudada pela história, profundamente vinculada como uma preocupação, quase exclusiva, da história da arte. A partir de então, temos que lidar com a “História Visual ou das Imagens” que discutiremos a seguir.

## HISTÓRIA VISUAL OU HISTÓRIA DAS IMAGENS

“Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem – transformada em fonte de informação. Conviria começar, portanto, com indagação sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada, não só pela história, mas pelas demais ciências sociais e, antes disto, no próprio interior da vida social, na tradição do ocidente” (ULPIANO T. BEZERRA DE MENEZES).

Pensar a imagem na história, normalmente, nos leva a uma referência à “história da arte” uma vez que a “história da imagem” ou “história visual” são, lamentavelmente, áreas de estudos ainda embrionários diante do volume de estudos sobre outras abordagens históricas.

As imagens tem sido sempre objeto de estudo da história, ao longo do tempo formam conjuntos cognitivos/visuais, muitas vezes, ilustrativos de determinado contexto, ancorados nos valores emocionais, e nas formas de visibilidade. A imagem como campo visual próprio é uma configuração do século XX que declara o falecimento do arcaico, do antigo, de toda a tradição clássica. Intensas conotações políticas, religiosas e até mesmo pedagógicas, configuraram por um longo período de tempo as relações das ciências humanas com as imagens. A função representativa das imagens predominou na historiografia, a partir da relação das culturas tradicionais com as imagens como ilustração ou com funções mítico-religiosas, presentes nas representações de um mundo pré-colombiano (Incas e Maias) e nas civilizações orientais (Egito, Mesopotâmia e no Mundo Islâmico) e no universo clássico, como mitificação da beleza idealizada (Grécia e Roma).

O período Medieval estabeleceu uma profunda cristianização das imagens presentes nas figuras austeras, estilizadas e harmonicamente distribuídas. A imagem como representação do divino cristão marcou o catolicismo no mundo ocidental.

Com o Renascimento italiano, as imagens foram estabelecidas como contraponto a visualidade medieval. Suas composições baseadas em imagens clássicas criaram figuras idealizadas, uma visualidade marcada pelos gênios de Leonardo Da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Rafael Sanzio (a.1485-1576), Sandro Botticelli (1445-1510), etc.

A natureza cria, em raros casos, seres humanos de tal maneira dotados no seu corpo e no seu espírito que se pode notar a mão de Deus ao conceder-lhes os seus melhores dons em graça, gênio e formosura. De maneira que, como estiverem e onde se encontrarem, e façam o que fizerem, mostram a sua superioridade sobre os restantes homens. E parece apenas que tudo neles foi obra divina. (VASARI, 1959).

A citação de Giorgio Vasari (1511-1574) retrata a preocupação humanista da cultura renascentista por meio de representações idealizadas da imagem humana, observável na pintura, escultura e mesmo na arquitetura onde o espaço absorve os ideais humanistas e uma visão da história focada nos grandes feitos ou na imagem dos heróis (nesse caso os grandes artistas).

Os séculos XVII e XVIII marcados pela contra-reforma da Igreja Católica e pela profusão do Barroco e do Rococó, também foram palco para o início dos estudos da história da arte, a partir de uma história dos antiquários alimentando o ato empírico das coleções ou o culto às imagens do passado. Outros períodos da história foram profícuos para a produção de imagens, tais como o Século XIX, com o Realismo, o Romantismo, a Revolução Francesa marcada pelo neoclássico

e com a ideia de uma “história monumental”. O culto ao monumento, presente em períodos anteriores, mas extremamente valorizado naquele momento, ditou outros parâmetros da história.

A história da arte ganhou corpus documental a partir de meados do século XIX e durante todo o século XX, com os estudos da iconografia, da semiótica, da crítica da arte e posteriormente da história cultural. A iconografia e a iconologia são caminhos trilhados para o estudo da história da arte no início da sua propagação e permanecem na contemporaneidade como possibilidade.

A história da arte, durante um longo período primou pela história descritiva, objetivando versões evolutivas da história das imagens produzidas pelos artistas.

“Entretanto, o historiador da arte não consegue evitar inteiramente os critérios seletivos, pois o conjunto de objetos que estuda supõe uma escolha. Privilegiará um autor que pareça a seus olhos e aos de seus contemporâneos mais importantes, consagrando-lhe um maior número de páginas, aprofundando mais a análise. (...) A seleção feita ou assumida pelo historiador nunca é o fim procurando, pois (...) ele busca a compreensão dos fenômenos artísticos. Mas, se ele trabalha a partir de um *corpus* (um conjunto delimitado de elementos que servirão de objeto de estudo) necessariamente selecionado, o que pretende, antes de tudo, é articulá-lo num conjunto coerente e o compreender” (COLI, 2003, p. 37).

Entre muitos historiadores da arte, destacaremos alguma cuja obra é de interesse do objeto de estudo deste trabalho. Um dos primeiros teóricos a pensar a “história da arte” como uma entidade autônoma no final do século XIX foi o suíço Heinrich Wölfflin (1864 - 1945), que tenta encontrar um método rigoroso para estudar a obra de arte, a partir de uma perspectiva formal. Em seu tratado “Os Princípios Fundamentais da História da Arte” de 1915, organizou suas ideias sobre o Classicismo e o Barroco, construindo uma teoria que permitiu reflexões sobre a complexidade das imagens da arte. Discípulo de Wölfflin, Eugênio D’Ors (1881-1954), um catalão, escreve “O Barroco” em 1928, com uma sólida argumentação em torno da concepção de natureza científica em busca de uma classificação universal para a arte, independente da história geral, em torno das constantes e das especificidades dos gêneros artísticos. D’Ors, aproxima a história da arte das ciências naturais.

Durante o Século XIX, o rigor e o modelo clássico nas artes ganham novas dimensões e afirma-se como elemento histórico, principalmente na França com o neoclássico, com seu espírito leigo, positivista e científico. Um dos historiadores da arte mais importantes do Século XX foi Henri Focillon (1881-1943), que organizou uma teoria das formas, independente da história, da sociologia e da psicologia. “As formas possuem suas leis próprias de transformação no tempo, que só podem ser encontradas na busca da própria forma. O tempo da história da arte é assim autônomo, e possui leis específicas” (COLI, 2003, p. 59). Por outro lado, Erwin Panofsky (1892-1968) estudou a significação das formas, a “iconologia” e “iconografia”. A busca dos sentidos na arte como uma ampliação dos conceitos para além de uma leitura formal. Dessa forma, vários

autores se debruçaram sobre a história da arte, cada um com enfoques específicos, em busca da compreensão da sua complexidade e do entendimento do fenômeno da arte e do objeto artístico.

A concepção ocidental de arte presente em algumas culturas específicas sofreu influências variadas ao longo do tempo. O que é arte para o Século XXI, não é necessariamente arte para outros períodos da história humana. Mas em todos os tempos históricos a produção de imagens da arte esteve sempre presente, como uma marca indelével da natureza do ser humano. “O uso documental da imagem “artística”, como vetor para não só produzir história, mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade, é fato corrente, embora não dominante, na história da arte” (MENEZES, 2005, p. 15). Embora os domínios teóricos de uma história da arte caminhassem para uma independência conceitual, algumas áreas das ciências sociais identificaram nas imagens um forte valor cognitivo para uma análise complexa dos fatos. A sociologia, a psicologia e a antropologia permitiram essa absorção imagética como fonte de pesquisa. Na década de 40 do Século XX, tais áreas voltam-se para os estudos visuais, como demonstra Menezes:

Mas não bastava observar o visível (as cerimônias, hábitos, práticas, artefactos, contextos empíricos) e deles inferir o não-visível. Era preciso ir além, e passar do visível para o visual, inspirando uma “antropologia do olhar”. No entanto, a formação do que hoje se chama “antropologia visual” se deu quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva (MENEZES, 2005, p. 16).

Além da História da Arte, nas ciências humanas, a sociologia e a antropologia são as áreas que mais utilizam as imagens como fontes documentais. A obra de Michel Foucault (1979) com sua noção de cultura a partir das práticas discursivas na instituição do poder e das ideias de Pierre Bordéu (1980) com a concepção das trocas simbólicas, conferindo à linguagem o poder da significação da realidade, são estudos utilizados correntemente como base teórica para o uso dos referentes imagéticos na chamada “sociologia/antropologia visual”, marcadas pela concepção de arte como representação visual.

A partir dos anos 60 do Século XX, a historiografia aproxima seus estudos culturais do estudo das imagens com a multiplicação das fontes documentais, inicialmente com pesquisas utilizando fotografias, posteriormente com o cinema e atualmente estendendo-se para a iconografia, a pintura, o desenho, a gravura, a escultura e os monumentos históricos.

A grande referência teórica para uma “história das imagens” se dá a partir da publicação dos volumes “História novos problemas”, “História novas abordagens” e “História novos objetos”, organizados por Jacques Le Goff e Pierre Nora e publicados a partir de 1974, onde as



questões dos “documentos iconográficos” e das “fontes audiovisuais” foram tratadas com a devida significação para a área da história. Apesar das novas abordagens, ainda predomina na historiografia o uso da imagem como ilustração de um texto ou dos fatos:

“As imagens, contudo, não tem [em sua maioria] relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais: ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental” (MENEZES, 2005, p. 21).

O estudo das imagens continua como uma área profícua e um campo extenso em aberto para pesquisas que possam desenvolver o potencial do estudo imagético no campo da história cultural. Os historiadores devem levar em conta o *corpus* documental de uma visualidade no mundo contemporâneo.

As discussões atuais giram em torno de uma compreensão da chamada “cultura visual” presentes, entre outros, na obra de Hall (1996); Hernández (2000); Mitchell (2001), o cerne dessa teoria é o reconhecimento e o desenvolvimento de uma postura crítica diante da intensa variedade de imagens e símbolos visuais presentes no cotidiano, acelerado pela rápida circulação de informações devido à globalização cultural e à rede mundial de computadores, fonte inesgotável de imagens.

Cabe à nova historiografia cuidar do tratamento histórico dessas fontes de informações situadas em um mundo eminentemente visual. As transformações que geraram a ampliação de uma “sociedade do texto” para uma “sociedade da imagem” permitem ao historiador uma aproximação com a linguagem visual integrada a estrutura linguística, oral e discursiva.

A cultura visual é objeto de estudo de diversas áreas de conhecimento, por meio de publicações especializadas, livros, coletâneas e periódicos, tem despertado interesses acadêmicos variados. Criam-se disciplinas em licenciaturas, cursos de graduação e pós-graduação no Brasil e no mundo com enfoques específicos nessa área.

A cultura visual propõe a relação entre a história cultural, a história da arte, a antropologia visual e os demais estudos culturais, abrangendo estudos multidisciplinares que enfocam a relação entre as imagens e as artes visuais, levando em conta a diferença entre as identidades culturais dos povos. São comuns nessa área os estudos sobre cinema, televisão, jogos eletrônicos, publicidade, HQs, arte digital, correlacionando com a mídia artística em geral. Neste trabalho, levaremos em conta a contribuição teórica de Mitchell (2002), Hall (1996), este último autor afirma que “As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante” (HALL, 1996, p. 69).

A cultura visual propõe a formação de pessoas críticas e independentes no relacionamento com o “mundo das imagens”, buscando possibilitar o diálogo entre culturas, absorvendo o constructo teórico das imagens tradicionais da arte e ampliando as formas de leitura abrangendo

as imagens do cotidiano. Estimulando a interação crítica com as imagens, a cultura visual, permite que as diversas visões de mundo convivam, favorecendo a diminuição das fronteiras entre áreas. Essa abordagem propõe sempre práticas transdisciplinares onde contexto e culturas se imbricam, diluindo fronteiras. Ao permitir a análise dos contextos sociais, individuais, coletivos, econômicos, culturais, entre outros, a cultura visual relaciona o mundo da imagem com o mundo cotidiano das pessoas.

Por se tratar de uma teoria contemporânea e devido à excessiva variedade de temáticas envolvidas, a cultura visual é uma proposta com um intenso potencial para deflagrar novos olhares sobre a complexidade visual em que estamos mergulhados.

Entendemos que a construção de uma “história visual” é um processo em gestação, que estabelece desde já, relações entre a história e as imagens, antes restritas a área específica da história da arte. Hoje, diante das novas abordagens da história e dos contextos sociais contemporâneos, os historiadores não podem minimizar a importância do estudo da imagem como texto visual, passível de análise apurada e representativo de um determinado contexto histórico

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Boa parte da produção historiográfica que estuda a relação história e imagem tem como foco a fotografia e/ou o cinema, devido aos valores narrativos, ideológicos e sociais atrelados a esse tipo de produção visual. Esse tipo de manifestação artística ganhou destaque na produção histórica contemporânea.

O conceito de “história visual” permite ao historiador transitar entre fronteiras de conhecimentos, trabalhando na interface entre a história e a cultura visual, a chamada “história visual ou das imagens” demonstra ser um campo fértil de atuação para o historiador, podendo abarcar diferentes vertentes do campo de estudos das imagens. A cultura visual, ampliando o olhar da “história da arte”, abrange a inserção de campos diversos de produção de sentidos tais como: os meios visuais da mídia e a produção visual urbana - propagandas em geral como cartazes, outdoors, camisetas; ou materiais gráficos como: livros, revistas, jornais; a *street art* (*grafittes*); as imagens digitais; os jogos eletrônicos ou mesmo as pichações de rua – ampliam o leque de possibilidades para a construção de uma “história visual ou das imagens”.

Como em qualquer pesquisa histórica, a postura do historiador será sempre do curioso/desconfiado, todo o cuidado é pouco ao abordar as imagens na história. Aparentemente, quanto mais realista for a imagem, mas se deve olhar com desconfiança,

cautela e precaução são itens fundamentais para o historiador diante de qualquer documento. Cabe ao historiador visual aplicar sempre à crítica externa as fontes.

O estudo das imagens na história apresenta especificidades, uma delas, é a necessidade premente de teorização sobre o visual, consequentemente à representação de um texto visual transformado em texto escrito, requerendo do historiador uma metodologia que leve em conta a diversidade de frentes de conhecimentos necessários para a compreensão das informações presentes nas imagens. As imagens devem ser vistas como produtos históricos condicionados por suas técnicas, estilos, recursos, contextos, e por todas as mediações das quais são resultado. Elas são frutos e produtos de determinadas épocas históricas, e devem ser encaradas como indícios para a pesquisa histórica. As imagens, como dados iconográficos, devem sempre ser questionadas. Todo dado iconográfico é complexo, envolvendo questões de originalidade, de apropriações, de novos significados, de intenções explícitas e/ou implícitas, de manipulações de informações mediadas pelas imagens.

A complexidade das imagens está no grau de simbolização que as mesmas carregam ou provocam no recetor. Existem sempre discursos velados em uma imagem, os chamados “silêncios visuais”, emaranhados no texto, passíveis de serem submetidos à análise histórica. Para compreender a complexidade do mundo das imagens se faz necessário, na maioria das vezes, o trânsito entre áreas do conhecimento, uma postura multidisciplinar e multimétodo na abordagem da imagem como documento histórico.

“A história e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção (...) isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas” (PAIVA, 2004, p. 20).

Para a história, as práticas culturais mediadas pelas imagens são vistas como “práticas de linguagens”, podemos inferir que na categoria “texto”, temos agora os escritos e orais (o verbal, o oral e o escrito) e os visuais (imagens - linguagens não-verbais). A relação “história e imagens” ainda é um capítulo a descortinar na longa trajetória dessas áreas de conhecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANN, S. (1994). *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. (F. Villas-Boas, Trad.). São Paulo: UEP.
- BARTHES, R. (1988). *Da história ao real*. In: *o rumor da língua*. (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- BOURDIEU, P. (1980). Linguagem e poder simbólico. In: *a economia das trocas linguísticas: o que o falar quer dizer* (pp. 81-126). São Paulo: Edusp.

- COLI, J. (2003). *O que é Arte?* São Paulo: Brasiliense.
- COLI, J. (1998). A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no Século XIX brasileiro. In M. C. FREITAS (Org.), *Historiografia brasileira em perspectiva* (pp. 375-404). São Paulo: Contexto.
- FOUCAULT, M. (1979). Os intelectuais e o poder. In M. FOUCAULT (Ed.), *Microfísica do Poder* (pp. 69-78). Rio de Janeiro: Graal.
- HALL, S. (1996). Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24, 68-75.
- HERNÁNDEZ, F. (2000). *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. São Paulo: Artes Médicas.
- KRAMER, L. S. (1992). Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In L. HUNT (Org.), *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes.
- MENEZES, U. T. B. (2003). Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 23(45), 11-35.
- MENEZES, U. T. B. (1999). A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In Z. L. SILVA (Org.), *Arquivos, patrimônio e memória – trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP/FDPESP.
- MITCHELL, W. J. T. (2002). *Showing seeing: a critique of visual culture*. *Journal of Visual Culture*, 01, 165-18. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/35045987/Showing-seeing-a-critique-of-visual-culture-WTJ-Mitchell>.
- PAIVA, E. F. (2004). *História & imagens*. (2ª ed.). Belo horizonte: Autêntica.
- SANTOS, R. C. (2005). História e literatura: divergências, convergências. Disponível em: <http://www.ufop.br/ichs/perspectivas/anais/gt1504.htm>
- WHITE, H. (2001). *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. (J. Laurênio, Trad.). (2ª ed.). São Paulo: Editora USP.
- VASARI, G. (1959). *Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos*. Londres: Médici Society.

**A IGREJA MATRIZ DE CARLÃO (ALIJÓ) ARQUITETURA E ESPÓLIO  
RELIGIOSO NA ARTE RURAL TRANSMONTANA**

*The church of Carlão (Alijó) architecture and estate religious transmontana rural art*

MOREIRA, José António<sup>126</sup>; LEANDRO, António José<sup>127</sup>; GRABULHO, Duarte Lourenço<sup>128</sup>

---

## Resumé

Ce travail présente l'étude architectonique et l'héritage artistique (retables, peintures du plafond et sculptures) dans l'Eglise Matrice de Sainte Agueda à Carlão, municipalité d'Alijó. Cette étude essaye d'accomplir une analyse stylistique et artistique en termes de planimétrie, de spatialité, de la technique, de la composition et des éléments structuraux et décoratifs, que ce soit en architecture ou dans l'héritage artistique. À cette fin, nous utilisons une méthodologie de nature qualitative, en utilisant des techniques non-interactives, telles que la consultation des notes de terrain et des sources et des documents historiques. Nous concluons que la croyance religieuse, la foi dans le sacré et les habitudes sectaires sont plus importants pour les communautés rurales que les grandes entreprises techniques, artistiques et de l'évolution stylistique. D'une part, les œuvres débordent les limites chronologiques généralement établies pour les différents styles artistiques, de l'autre elles recréent, avec une telle intensité, l'image sacralisée et divine ainsi que les traditions liturgiques de la communauté d'origine.

## Resumo

Apresenta-se neste trabalho o estudo arquitectónico e do espólio artístico (retábulos, pintura do teto e imagens em escultura) da Igreja Matriz de Santa Águeda em Carlão, concelho de Alijó. Este estudo procura realizar uma análise estilística e artística, em termos de planimetria, espacialidade, técnica, composição e elementos estruturais e decorativos, quer na arquitectura, quer no espólio. Para o efeito recorremos a uma metodologia de cariz qualitativo utilizando técnicas não interactivas, como a consulta de notas de campo e fontes e documentos históricos. Concluimos que a crença religiosa, a fé no sagrado e os hábitos culturais são mais importantes para as comunidades locais rurais do que as grandes preocupações técnicas, artísticas e da evolução estilística. Se por um lado, as obras extravasam os limites cronológicos comumente estabelecidos para os diferentes estilos artísticos, por outro elas recriam com intensidade a imagética sagrada e divina e as tradições litúrgicas da comunidade original.

**Mots clés:** *Patrimoine ; Architecture et Sculpture Religieuse ; Retables ; Style Rococo ; Style Classique ; Eglise Matrice de Sainte Agueda.*

**Palavras-chave:** *Património ; Arquitectura e Escultura Religiosa ; Retábulos ; Estilo Rococó ; Estilo Clássico ; Igreja Matriz de Santa Águeda.*

**Data de submissão:** Outubro de 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

---

<sup>126</sup> JOSÉ ANTÓNIO MOREIRA - Universidade Aberta. Departamento de Educação e Ensino a Distância (DEED). PORTUGAL. E-mail: [jmoreira@univ-ab.pt](mailto:jmoreira@univ-ab.pt)

<sup>127</sup> ANTÓNIO JOSÉ LEANDRO - Campus Universitário de Mirandela, Instituto Piaget. PORTUGAL. E-mail: [ajleandro@yahoo.com](mailto:ajleandro@yahoo.com);

<sup>128</sup> DUARTE LOURENÇO GRABULHO - Escola Superior de Educação Jean Piaget Nordeste. PORTUGAL E-mail: [duartegrabulho@gmail.com](mailto:duartegrabulho@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Atualmente, a intervenção patrimonial faz-se contemplando a inventariação, a conservação, a recuperação, a reabilitação e o restauro. Atendendo a esta linha de atuação, a investigação realizada, de inventariação, levantamento, caracterização e análise arquitetónica e do espólio escultórico, retabular e pictórico da Igreja de Santa Águeda de Carlão, reveste-se de um significado importante, sendo o primeiro passo a dar para a defesa e reforço do património artístico<sup>129</sup> imóvel e móvel religioso da aldeia, por vezes esquecido. Esta é de facto uma questão delicada que tem mobilizado a atenção, tanto de entidades pedagógicas, como de diversas instituições sociais, e que tem suscitado debates acerca das suas metodologias e enquadramentos institucionais<sup>130</sup>, mas infelizmente em alguns povoados transmontanos não tem tido um desenvolvimento célere. Com efeito, a província de Trás-os-Montes, se por um lado tem sido votada à proscrição de trabalhos de síntese de envergadura que ficam aquém da abordagem integral do fenómeno artístico, por outro, é merecedora de um tratamento que transporta o nosso conhecimento para além dos limites do estado atual de coisas. Foi esta a razão principal que nos levou a elaborar este estudo e desafiar a pretensão de desbravar um caminho da história da nossa Arte, sob a promessa de concretizar um trabalho original e inovador. Assim, para a concretização deste estudo recorreremos a uma metodologia de cariz qualitativo utilizando técnicas não interativas, como a consulta de notas de campo e documentos históricos<sup>131</sup>.

Desde o início, tentámos não desenvolver um estudo compartimentado e circunscrito à mera descrição dos elementos artísticos analisados. Pela consciência dessa realidade, ensaiamos uma análise técnica procurando elaborar um raciocínio coerente no domínio descritivo do edifício e do espólio em questão. A recusa de elaborarmos, unicamente uma investigação baseada no saber organizado e instituído, garantindo o criterioso cientismo da investigação, tornava mais fácil um controlo do efeito formal, mas impedia-nos, também, de definir regras de observação que permitissem uma esborçada descrição do observável. Daí que a nossa opção tenha recaído não só na análise técnica, mas também na expressão da nossa sensibilidade estética, esperando que os resultados sejam válidos e coerentes.

---

<sup>129</sup> DUARTE, Ana - *Educação Patrimonial*, Lisboa, Texto Editora, 1993.

<sup>130</sup> ALMEIDA, A. Marques - *O Património local e regional – Subsídios para um trabalho Transdisciplinar*, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 1998.

<sup>131</sup> HOODER, I., The interpretation of documents and material culture, in DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1994, pp. 393-402.

Esta nossa análise apresenta, pois, certas particularidades que assumimos como opções metodológicas. Se, por um lado, nos interessava chegar a conclusões restritas, mas corretamente estabelecidas e, na medida do possível, não contraditórias com a axiomática dos estilos artísticos em questão, por outro, com esta forma de atuar pretendíamos que se refletisse uma dinâmica de investigação que, em grande medida, se procuraria a si mesma e na sua progressão se iria descobrindo e ultrapassando, pois quando se trata de património sacro local, independentemente da sua qualidade estético-artística, dever-se-á ter atenção as inerentes dinâmicas religiosas comunitárias porque “entre a terra e o céu estabelece-se então uma espécie de canal de comunicação no qual se encontram a ação do Senhor e o canto de louvor dos fiéis. A liturgia une os dois santuários, o templo terreno e o céu infinito, Deus e o Homem, o tempo e a eternidade”<sup>132</sup>.

No que diz respeito ao espólio escultórico, devido a ser em muito maior número de exemplares e também com o intuito de sistematizar toda a informação relativa às imagens, criámos um instrumento de registo (uma ficha de inventário) dividido em várias secções. Registe-se ainda que a elaboração dos registos fotográficos e respetivas peças artísticas e a planta do edifício foi elaborada por nós com o precioso auxílio de um arquiteto a quem agradecemos a sua disponibilidade para a prossecução da mesma.

---

<sup>132</sup> BORAU, José Luis Vázquez – *O fenómeno religioso (Símbolos, mitos e ritos das religiões)*. Lisboa: Paulus editora. 2009, p. 126.

## A IGREJA MATRIZ DE SANTA ÁGUEDA DE CARLÃO, ALIJÓ CONSTRUÇÃO, ESTRUTURA E PLANIMETRIA



Fig. 1 – Fachada principal e Torre Sineira da Igreja Matriz de Santa Águeda de Carlão

A igreja paroquial desta freguesia é um templo datado do século XVIII que foi reconstruído por duas vezes e, em 1903, ampliado com a construção de uma torre sineira, de forma a conferir maior dignidade ao espaço religioso. Pensamos que a primitiva Igreja Matriz de Carlão deveria ser aquilo que resta de uma antiga capela românica, a qual ocuparia sensivelmente o espaço da atual capela-mor. Em termos planimétricos a igreja apresenta uma espacialidade de nave única, não se vislumbrando qualquer indício de transepto, sendo a separação da capela-mor da nave estabelecida somente por um vigoroso arco cruzeiro, de volta perfeita, em pedra<sup>133</sup>, nem se encontrando um

degrau, como em muitos outros templos, por vezes, se encontrava<sup>134</sup>. Poderá, eventualmente, ao observador mais incauto, induzir em erro a existência de um transepto apenas estendido para o lado esquerdo do edifício, ou seja, do lado evangelho, junto à parede lateral da capela-mor, mas é somente um espaço que se presta ao serviço de sacristia, necessário e presente em todos os edifícios paroquiais. Esta sacristia dá acesso, simultaneamente, à capela-mor e ao exterior do templo. Também junto do lado do evangelho, ou seja, lado esquerdo de quem está virado para a fachada principal situa-se a supracitada torre sineira erigida em 1903, de grande vigor estrutural que acabou por conferir mais elevação ao edifício, mas igualmente mais solenidade ao conjunto devocional, pois não podemos esquecer, mesmo que a comunidade que promoveu a sua

<sup>133</sup> Sobre este arco cruzeiro falaremos seguidamente na parte respeitante à descrição do interior do templo.

<sup>134</sup> Em muitas igrejas do século XVII e XVIII de nave única, tipo igreja-salão, a separação da capela-mor para o corpo da igreja é realizada através de um degrau, ou supedâneo, como lhe chamou António Nogueira Gonçalves, aquando da descrição de outros templos daquelas centúrias no *Inventário Artístico de Portugal*, nomeadamente nos volumes referentes aos distritos de Coimbra e de Aveiro. Ressalve-se que não intentamos estabelecer qualquer comparação construtiva ou estilística entre a arquitectura transmontana e a desenvolvida nestes dois distritos do centro de Portugal.



construção não tivesse de forma consciente esta ideia, que a torre sineira, com o seu som metálico, assinala a presença do sagrado, mas da mesma forma desempenha “...uma função exorcista contra influências demoníacas” e concomitantemente neste sentido “...o sino purifica, através das ondas sonoras que produz, vai purificar e sacralizar o espaço transmitindo os textos nele sagrados”<sup>135</sup>.

### O EXTERIOR DO TEMPLO

A parte exterior da Igreja é, como se pode facilmente verificar, toda em pedra, relativamente bem aparelhada, com todos os cunhais das diversas fachadas bem marcadas por evidentes pilastras lisas aparelhadas de forma similar às paredes e coroadas com capitéis dóricos. Sofreu uma remodelação há pouco menos de dez anos, ficando em muito bom estado de conservação, conquanto aquela assaz intervenção de conservação não lhe desvirtuou a fâcies original. A sua arquitetura apresenta uma traça marcadamente clássica apesar da confluência de elementos arquitetónicos diversos, o que denota e confere a sua característica de arquitetura rural<sup>136</sup>. A fachada principal apresenta, de forma rigorosamente simétrica, uma porta de dois batentes com quatro almofadas em forma de grandes pontas de diamante. Sobre a porta escava-se um nicho de remate semicircular que abriga a imagem da santa protetora do templo, sendo acompanhado em cada lado por duas singelas, mas bem marcadas janelas em quadrifólio. Sobre toda a fachada ergue-se, com alguma majestade, um clássico frontão recato desenhado por simples linhas avançadas, incorporando ao centro do seu tímpano uma outra abertura, ainda mais pequena e simples, também de forma quadrifolada. No acrotério central eleva-se uma cruz de Santiago evidenciada pelo desenho das extremidades dos seus braços. Os outros acrotérios estão animados, cada qual, com um vaso. Esta linha vertical marcada pela porta, pelo nicho, pelo acrotério central e, muitas vezes, como é este o caso, por uma cruz no acrotério central foi uma estrutura usada em muitas construções maneiristas regionais que se prolongou pelo século XVIII dentro, mesmo em obras de cariz barroco, acentuando, deste modo, a característica rural e regional das obras. A utilização de vasos como elemento ornamental ao longo da cornija já se encontram em obras da renascença, mas também se deparam em construções maneiristas e barrocas das centúrias seiscentistas e setecentistas. Todo o conjunto é coberto por um telhado de duas águas.

Destaca-se, também, na fachada principal, como já acima referimos, uma torre sineira de dimensões bastante consideráveis, que se ergue unida à parede lado do evangelho da fachada

---

<sup>135</sup> PEREIRA, Nuno Moniz – *Símbolos da Igreja Cristã*. Lisboa: Edição Presselivre, Imprensa Livre SA. 2009, pp. 56-57.

<sup>136</sup> Ao assinalarmos a característica de arquitectura rural à Igreja Matriz de Carlão, ou mesmo a outra qualquer, não estamos a fazê-lo com intenção pejorativa ou a minimizar a sua importância, pois a arquitectura rural, possuindo um conjunto de características muito próprias, algumas recriadas e reinterpretadas por construtores locais ou regionais, outras introduzidas tardiamente em relação aos grandes centros urbanos do nosso país, outras mesmo de produção de cariz exclusivamente local, revelou-se como uma linha de produção arquitectónica muito interessante e até de qualidade estrutural e estética, isto já para não referir a importância devocional na comunidade em que se insere.

principal. Apesar de ter sido construída apenas em 1903 houve a preocupação de a integrar da forma mais correta e discreta, quer do ponto de vista estrutural, quer do ponto de vista estético, como se pode observar pelos seguintes elementos: as pilastras que marcam os seus cunhais são iguais às restantes do templo; a linha de pedras aparelhadas seguiram sensivelmente o mesmo corrimento das originais da fachada; e, ainda, a linha que divide o corpo inferior do corpo intermédio da torre é executada por uma cornija que se encontra no mesmo seguimento e igual à que marca a linha inferior do frontão recato que cobre o corpo da fachada.

Esta forte torre de poucas aberturas é dividida em quatro corpos, ou pisos, correspondendo o último ao remate. O piso inferior situa-se à mesma altura do corpo da fachada e possui lateralmente uma simples abertura quadrangular; o piso intermédio, que corresponde ao frontão recato da fachada e que possui sensivelmente o dobro da altura daquele elemento, evidencia um relógio de ponteiros e possui, tal como o piso inferior, uma abertura lateral quadrada. O terceiro corpo apresenta os dois sonoros, possantes e esbeltos sinos de grandes dimensões, um virado para a fachada principal e o outro para fachada lateral do evangelho, e as suas respectivas aberturas em meio ponto, rasgando-se igualmente mais duas aberturas, uma em cada fachada do corpo da torre. Na zona superior destaca-se um coroamento, podendo considerar-se uma cúpula, piramidal completamente construída em pedra<sup>137</sup>. Da chave da cúpula piramidal ainda se eleva uma simples cruz latina e na continuação dos quatro cunhais da torre sineira prolongam-se outros tantos vasos. Esta cruz estabelece uma relação harmoniosa com a cruz de Santiago que se levanta no acrotério central do frontão, tal como os vasos mantêm a mesma ligação com os dois vasos que se erigem nos acrotérios laterais do mesmo frontão.

A torre sineira procurou harmonizar-se com a estrutura e estética de todo o templo e, por isso, não é estranho que apresente semelhanças a torres levantadas nos períodos estéticos maneiristas e barrocos<sup>138</sup>. Se por um lado a torre parece expressar uma certa linguagem própria ainda do barroco rural, por outro lado, a cúpula piramidal e a utilização de uma só torre a ladear a fachada principal acusam reminiscências das construções maneiristas, tradição esta que ainda persistiria nas igrejas paroquiais rurais do período barroco, entendendo-se que o barroco das zonas mais recônditas do país perdurou por um período mais longo, não se podendo comparar com as alterações e inovações estético-artísticas sentidas nos centros urbanos, nem mesmo durante o reinado de D. João V<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Este tipo de coroamento de cúpula piramidal era muito utilizado durante o período estético do maneirismo, nomeadamente em igrejas paroquiais mais afastadas dos centros urbanos.

<sup>138</sup> Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e dos Santos Passos, mais conhecida por São Gualtar, na cidade de Guimarães, construída no terceiro quartel do século XVIII pelo famigerado arquitecto André Soares da Silva, dentro da estética rococó, foram acrescentadas, no século XIX, duas torres de notório barroquismo, de forma a harmonizar-se, segundo a mentalidade da época, com o restante conjunto.

<sup>139</sup> Sobre este assunto consultar LEANDRO, António e PEREIRA, Luís – “Barroco tardio: revivalismo estético ou persistência da memória colectiva?”, in *Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães – Do Absolutismo ao Liberalismo*, vol. V. Guimarães: Edição da Câmara Municipal de Guimarães. 2009, pp. 329-340.

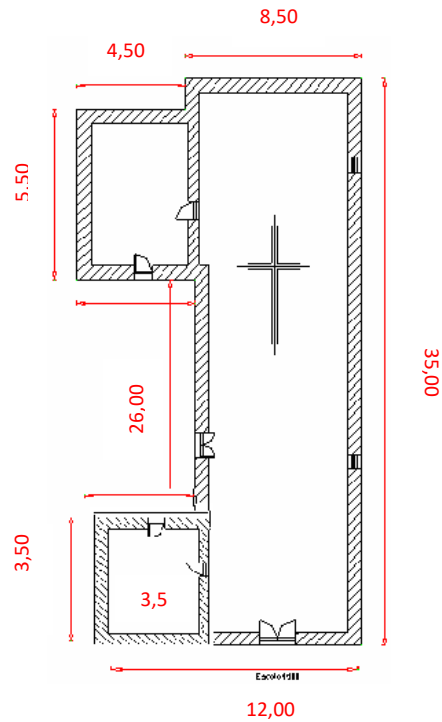


Fig. 2 - Planta da Igreja Matriz de Santa Águeda de Carlão

### A CONFIGURAÇÃO INTERIOR E O ESPÓLIO RETABULAR



De salientar desde início, tal como esclarecemos anteriormente, que a igreja se encontra toda restaurada, nomeadamente ao nível das paredes, interiores, tais como os exteriores, ao nível dos soalhos e ainda os retábulos, apesar de terem sido respeitadas as tonalidades do revestimento cromático, proporcionando assim um ambiente mais acolhedor a quem nela entra e frui, seja por

Fig. 3 – Interior da Igreja de Santa Águeda de Carlão

por motivos turístico- culturais.

O interior da igreja é todo em pedra, à exceção do teto que é revestido a carvalho. O teto do corpo da nave é recente e liso em abóbada de berço. Porém, o da capela-mor, também em abóbada de berço, é pintado, destacando-se ao centro o Sagrado Coração de Jesus que emerge calmamente de

um denso conjunto de nuvens de braços serenamente estendidos, mas ligeira e carinhosamente descaídos. Esta divina imagem está envolta em concheados muito tardios de influência rococó de tonalidades rosas e azuis, sendo esta coroa de concheados sobrepujada por dois esbeltos anjos sentados que esticam, cada qual, o braço para o centro elevado do conjunto onde depositam uma rosa

num vaso que já contém outras<sup>140</sup>. Estes anjos fazem lembrar os anjos acroteriais retabulares que se encontram em muitos retábulos do nosso barroco joanino e também nos de estilo rococó. Nas ilhargas do teto encontram-se desenhados os apóstolos, seis de cada lado, como se se tratasse de uma procissão, caminhando da capela-mor para o arco-cruzeiro de forma muito organizada e ritmada. As figuras são muito idênticas entre si, não se verifica uma variedade compositiva e de postura e apresentam-se muito serenas e um pouco estáticas. O tratamento dos panejamentos é solto, descaído e simples, mas as imagens não demonstram uma grande volumetria. Entre cada apóstolo encontra-se um vaso com rosas sobre um suporte que imita uma pequena mesa. Se as cores aplicadas nestes vasos são as mesmas da cena central do teto, as utilizadas nos apóstolos apresentam



Fig. 4 – Tecto da capela-mor



<sup>140</sup> De referir que a rosa tem uma simbólica muito próxima de Cristo, simbolizando “...quer o cálice que recolhe o sangue de Cristo, quer a transfiguração das gotas deste sangue, quer o símbolo das chagas de Cristo” e também da Virgem Maria, aliada à pureza, ao amor divino, à ressurreição e à imortalidade. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – s.v. “Rosa”. in *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Edições Teorema. 1994, pp. 575-576. Segundo Simarro e Chenel as rosas desta mesma cor junto a um círculo simbolizam a totalidade, universalidade e a eternidade, o que estará em consonância com a simbologia do Sagrado Coração de Jesus. SIMARRO, Alfonso Serrano e CHENEL, Álvaro Pascual – s.v. “Rosa”. in *Diccionario de simbolos*. Madrid: Editorial Libsa. 2004, pp. 262-263. Importa também lembrar o rosário que foi entregue pelo Menino e Nossa Senhora a Domingos de Gusmão, fundador da Ordem dos Pregadores ou Dominicanos, como reconhecimento do amor divino e estabelecimento da fé inabalável. Sobre este assunto consultar RÉAU, Louis – *Iconographie de l’art chrétien*. Tome II. Paris : Presses Universitaires de France. 1957, p. 120.

uma maior variedade cromática. O conjunto continua a deleitar com toda a sua calma todos aqueles que o observam.

Os cinco retábulos que se encontram nesta igreja são em madeira entalhada policromada, mas não são muito elaborados no que respeita a escultura decorativa.

A separação da capela-mor do resto da igreja faz-se através de um arco de volta perfeita, possivelmente de influência românica, formado por aduelas bem aparelhadas que descarrega o seu peso em dois capitéis dóricos de desenho idêntico aos descritos no exterior do templo. A entrada é feita por uma porta axial de dois batentes de grandes dimensões, que se encontra na fachada principal da igreja, havendo outra porta lateral na fachada esquerda, isto é, no lado do evangelho, logo a seguir à torre sineira. A sacristia, situada no topo da igreja do lado do evangelho junto à parede da capela-mor, dá acesso direto para o exterior assim como tem uma porta que permite a entrada direta para a capela-mor.

No interior encontramos as imagens do artista portuense Teixeira Lopes<sup>141</sup>, representando Jesus Cristo crucificado, o qual se destaca ao centro do retábulo-mor, encontrando-se no mesmo retábulo, do lado do evangelho, a padroeira da igreja Santa Águeda e do lado da epístola Santa Bárbara. A imagem de roca do Senhor dos Passos encontra-se no homónimo retábulo colateral do lado da epístola, situado já no corpo do templo junto ao arco cruzeiro posto em ângulo.

Existem ainda outros três retábulos, sem referir o principal: o do Sagrado Coração de Jesus, que faz par com o do Senhor dos Passos e os gémeos de Nossa Senhora da Conceição e de

Nossa Senhora de Fátima. Próximo da entrada axial da igreja encontramos ainda uma imagem de S. Paulo, uma de S. Pedro e uma de Santa Inês.



Fig. 6 – Corpo

Fig. 5 – Senhor dos Passos da autoria de Teixeira Lopes

Sensivelmente ao centro do templo sobressaem dois púlpitos gémeos de bacia simples em pedra e varanda em madeira. As faces são pintadas de branco decoradas com elementos

<sup>141</sup> Teixeira Lopes foi um escultor da cidade do Porto que trabalhou desde finais do século XIX até inícios do século XX. A sua oficina teve imensa actividade, produzindo obras para toda a zona de influência da cidade invicta (quase na continuação dos entalhadores setecentistas), encontrando-se obras da sua oficina desde o Alto Minho, passando por Bragança e Beira Alta até à linha do Mondego. Na actual Sé de Aveiro encontra-se uma imagem de roca da oficina de Teixeira Lopes da mesma iconografia que, apesar de se encontrar numa posição diferente e de ser de maiores dimensões, apresenta semelhanças ao nível da expressão facial e do desenho das mãos.



vegetalistas dourados muito serenos e clássicos, expressando a comunicação neoclássica. Os limites de cada face são ornamentados em suaves marmoreados de tons rosa.

Sobre a porta axial encontra-se um coro-alto assente em duas colunas pétreas de fuste liso e capitel dórico. A varanda em madeira apresenta balaústres de trabalho muito requintado e de clara produção oitocentista tardia, de cariz local.

O retábulo principal é de estilo rococó e apresenta um frontão contracurvado bastante elevado, sendo rasgado pela boca da tribuna que se prolonga pelo seu interior, deixando apenas espaço para uma resplandecente glória solar. Este retábulo divide-se em quatro andares, de baixo para cima: o soto-banco, a parte mais inferior; banco que corresponde sensivelmente à predela, bastante alta, por sinal, onde se situa também, ao centro, o sacrário; o corpo, que corresponde à parte central do retábulo, e o remate, situado no cimo do mesmo. Apesar do corpo central ocupar a maioria do espaço, este móvel religioso divide-se em três panos. Apresenta uma estrutura dinâmica, conferida pela composição concavada dos panos laterais e avanço das colunas que separam aqueles panos do central.

O soto-banco apresenta nos panos laterais painéis em tonalidades rosadas de marmoreados bem executados. No pano central encontramos a mesa de altar em forma de urna invertida, sem grandes ondulações. O banco corresponde praticamente a uma predela elevada também preenchida por painéis marmoreados nos panos laterais, seguindo a mesma estrutura e decoração do soto-banco. Ao centro destaca-se o sacrário e nas ilhargas do pano central elevam-se dois pedestais, igualmente marmoreados em tons rosas, que suportam as delgadas colunas do corpo de retábulo.

Este corpo, que no pano central corresponde praticamente à tribuna, possui dois pares de delgadas colunas, numa posição concavada, de ordem compósita com o fuste preenchido por estrias vazadas e divisão no terço inferior características próprias do rococó. As colunas apresentam a mesma gramática decorativa que o restante retábulo já descrito. Os painéis laterais situados nas ilhargas, onde se encontram



Santa Bárbara e Santa Águeda, evidenciam ainda influências estruturais do estilo Barroco nacional, assim como o painel superior, situado atrás do frontão unido à parede testeira e apresentando a forma semicircular conferida pela abóbada de berço do teto. É um painel pintado com nuvens onde se ajoelham dois anjos trombeteiros no seguimento dos acrotérios laterais. Este painel parece mais tardio que o próprio móvel retabular. O corpo central apresenta ainda um entablamento ondulante, seguindo a estrutura dinâmica do retábulo e interrompido pela boca da tribuna. O remate é concretizado por um frontão contracurvado que arranca das colunas do corpo e que se eleva, marcando devidamente o pano central de todo o móvel sacro. Como já indicado, todo o retábulo encontra-se ornamentado por elementos dourados pertencentes já a uma linguagem neoclássica. A pintura é realizada num marmoreado rosa e destacando ainda algumas linhas estruturais azuis, nomeadamente na divisão dos andares e na arquitrave e na cornija do entablamento, o que torna mais evidente a influência rococó tardia.

No corpo da nave junto às ilhargas do arco-cruzeiro encontramos dois retábulos gémeos, um defronte do outro, colocados numa posição em ângulo. O da epístola é dedicado ao Sagrado Coração de Jesus e o do evangelho é devoto a Nosso Senhor dos Passos. Como são retábulos gémeos toda a sua estrutura e gramática decorativa é precisamente igual, deste modo escusamo-nos a realizar a descrição de ambos e limitamo-nos a uma só, ressaltando alguma diferença, caso seja necessário.

Os retábulos de Nosso Senhor dos Passos e o do Sagrado Coração de Jesus são, essencialmente, de características neoclássicas, mas ainda deixa entrever algumas influências tardias do rococó, nomeadamente nalguns elementos decorativos, mas principalmente no revestimento cromático.

Apresentam uma estrutura típica de retábulos laterais, isto é, constituídos principalmente por três andares: soto-banco, corpo e remate ladeado por uma coluna de cada lado, evidenciando um plano estático, tal como passou a ser normal nestes móveis sacros da estética neoclássica. As ilhargas do soto-banco são compostas por uns altos pedestais que se



Fig. 8 – Retábulo colateral de Nosso Senhor dos Passos

elevam até à zona da predela (esta quase dissimulada no corpo retabular) e suportam as delgadas colunas. A mesa de altar é em forma de urna invertida com linhas ondulantes nos cunhais, o que lhe confere alguma leveza e podendo situar-se num tipo de desenho que oscila entre o rococó tardio e as mesas de altar neoclássicas. A predela, como já apontámos, é praticamente inexistente, tal como o comum banco, e confunde-se como parte integrante do corpo.

O corpo é estático e marcado pela linha da boca da tribuna, esta muito pouco profunda, que termina em semicírculo. No mesmo plano da boca da tribuna e envolta desta encontra-se um painel único que enquadra toda a tribuna. Lateralmente, de forma claramente clássica, avançam uma coluna de cada lado. Estas são esguias ligeira e ritmicamente ornamentadas com estrias vazadas em todo o fuste, mas apresentando um anel a marcar a divisão, bem vincada, do terço inferior para os dois superiores. O corpo apresenta um clássico entablamento contínuo denticulado, com os três elementos constituintes – arquitrave, friso e cornija – claramente demarcados por linhas douradas e pela diferente policromia marmoreada, que suporta o remate e que avança nas ilhargas de forma a escorar-se nas colunas.

O remate é desenhado por linhas muito geométricas, retas e semicirculares: das ilhargas, na continuidade das colunas, arranca uma linha semicircular invertida que se prolongam até outras



esús

duas linhas retas horizontais, as quais são interrompidas para dar lugar a uma outra linha semicircular<sup>142</sup> que envolve o círculo central vazado. Este é preenchido por uma glória solar extremamente equilibrada constituída por oito raios. Nas ilhargas do remate levantam-se dois fogaréus clássicos e ao centro eleva-se um jarro de delicadas flores do qual descaem duas clássicas grinaldas de folhas em forma de aletas. Os elementos ornamentais são de desenho clássico, apresentando pouca plasticidade, distribuídos de forma harmoniosa, rítmica e espaçada e expressando um traço fino e delicado. Ao centro do frontal de altar destaca-se uma geométrica cartela composta por duas espessas linhas, postas na vertical, terminadas em volutas, formando um círculo, o qual é preenchido a magenta. O restante frontal

<sup>142</sup> De realçar que neste elemento encontra-se a única diferença entre estes dois retábulos. No retábulo do Senhor dos Passos a linha é lisa e dupla, enquanto no retábulo do Sagrado Coração de Jesus esta linha é denticulada.



é animado com esguias e esbeltas linhas florais dispostas simetricamente. A face central de cada pedestal é ornada com um dependurado de cachos de uvas rigorosamente simétricos.

Para além destes elementos decorativos apenas sobressaem os já descritos no remate, todos eles revestidos a dourado, tal como as estrias das colunas. Os retábulos são revestidos com marmoreados esponjados de tonalidades azuis, rosas e pérolas. Por um lado, a estrutura é neoclássica, apenas se verificando algumas reminiscências do rococó tardio nas linhas onduladas da mesa de altar e no remate elevado, ainda que de linhas geométricas ligadas ao neoclassicismo; por outro, os elementos ornamentais inserem-se igualmente na gramática clássica oitocentista, pela sua finura, delicadeza, simetria e rigor; mas, por outro ainda, o revestimento cromático de imitação marmórea lembra a policromia rococó, nomeadamente na sua terceira fase, pois, a decoração do revestimento típico dos retábulos neoclássicos tende a ser os dourados sobre faces brancas, apesar de se encontrarem alguns exemplares policromados, como por exemplo na cidade de Braga.

Mesmo ao lado dos retábulos anteriores rasgam-se duas janelas e ao lado destas emergem outros dois retábulos, igualmente, gémeos dedicados, o do evangelho, a Nossa Senhora de Fátima e, o da epístola, a Nossa Senhora da Conceição. Tal como nos dois anteriores faremos uma descrição apenas, ressaltando sempre que haja necessidade de salientar alguma diferença.

Estes retábulos de apresentam uma estrutura muito linear e plana, desprovidos de movimentos. O soto-banco é completamente preenchido pela mesa de altar, em forma de urna invertida, de linhas direitas trapezoidais sobre a qual se desenvolve uma estreita e contínua predela. O frontal de altar é animado por um simétrico elemento vegetalista, de suave delicadeza, racional harmonia e de talhe fino, que arranca da base e que se abre para as extremidades, formando dois enrolamentos. A face é, ainda, revestida com esponjados rosas, mais ao centro, e esverdeados em torno.



Fig. 10 – Retábulo lateral de Nossa Senhora de Fátima

O corpo é demarcado nas ilhargas por duas pilastras, de muito pouco relevo, de estrias vazadas preenchidas a folha de ouro. Estas pilastras limitam-se ao fuste, pois não evidenciam bases, nem mostram qualquer capitel, sendo este simulado pelo avanço do entablamento sobre aquelas mesmas pilastras. Ao centro abre-se a boca da tribuna, muito pouco profunda, que termina numa linha semicircular. Esta linha é colorida com um esponjado azul, enquanto a restante face é revestida com um cromatismo pérola. Na zona superior do corpo, em que forma ângulo entre as pilastras e o entablamento, destacam-se dois clássicos dependurados de flores, postos na diagonal.

Sobre o corpo desenvolve-se um contínuo clássico entablamento denticulado. É bastante estático, apenas desenvolvendo um muito pequeno avanço sobre o fuste das colunas de forma a evidenciar aqueles elementos estruturais. Neste entablamento está bem demarcado os três elementos constituintes – arquitrave, friso e cornija, através de estreitos filetes dourados e pela diferença cromática do revestimento: a arquitrave e a cornija decorados com esponjados azulados e o friso em tonalidades rosas.



Fig. 11 – Retábulo lateral de Nossa Senhora da Conceição

Sobre o entablamento arranca o remate. Este indicia o que seria um frontão recato, mas as volutas que desmaterializam os acrotérios laterais e as linhas também laterais onduladas em forma concavada, cortam o classicismo completo do remate. O acrotério central também foi truncado por uma linha reta horizontal de denticulado descontínuo, dando, aquele, lugar a um jarro clássico, do qual jorram duas geométricas e racionais grinaldas de folhas, formando, em uníssono, uma linha semicircular como remate de todo o conjunto. No seio do elemento de remate destaca-se um óvulo envolto numa coroa de louros e preenchido por cromatismo magenta. Sob a coroa desenham-se outras clássicas linhas douradas de delicados elementos vegetalistas. Das volutas salientam-se uma folha de palma arqueada claramente de talhe clássico. Todos os elementos decorativos,

grinaldas de folhas e linhas vegetalistas de cor dourada, pertencem à gramática neoclássica, quer devido ao seu desenho fino e delicado, quer pela sua disposição simétrica e racional, quer pela sua composição naturalista e rigorosa, tal como a estrutura estática, plana e geométrizante que demonstra uma construção nitidamente neoclássica. Por seu turno, o revestimento revela, mais

uma vez, a técnica do esponjado em tons de azuis, rosa e pérola, sendo os dois primeiros mais ligados, ainda, ao rococó tardio. Deste modo, estes dois exemplares integram-se, sem qualquer dúvida, na estética neoclássica oitocentista.

### **O ESPÓLIO ESCULTÓRICO**

No que diz respeito ao espólio escultórico da Igreja Matriz de Santa Águeda em Carlão, e como já referimos anteriormente, foi nossa preocupação criar um instrumento de registo que nos permitisse sistematizar toda a informação relativa às imagens analisadas. Este foi organizado com a seguinte estrutura: nome do objeto (identificação da imagem), número do inventário, classificação genérica, matéria, volume aproximado em centímetros - altura, largura e diâmetro da imagem, separadas das medidas da peanha, registadas em altura, largura e comprimento-, a autoria e a datação ou época. Para além destes dados, de destacar, também, que estas fichas possuem, ainda, um espaço dedicado à descrição da imagem, ao comentário iconográfico, ao estado de conservação, às observações e um espaço dedicado à existência ou não de peças similares ou comparáveis no inventário.

Fig. 13- Pormenor de Cristo

**IDENTIFICAÇÃO:** Cristo Crucificado

**Nº de Inv. 1**

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 160 cm Diâmetro – 160 cm

**CRUZ:** Altura – 300 cm    Largura – 170 cm    Comprimento – 20 cm

**AUTORIA:** Teixeira Lopes

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** séc. XIX /XX

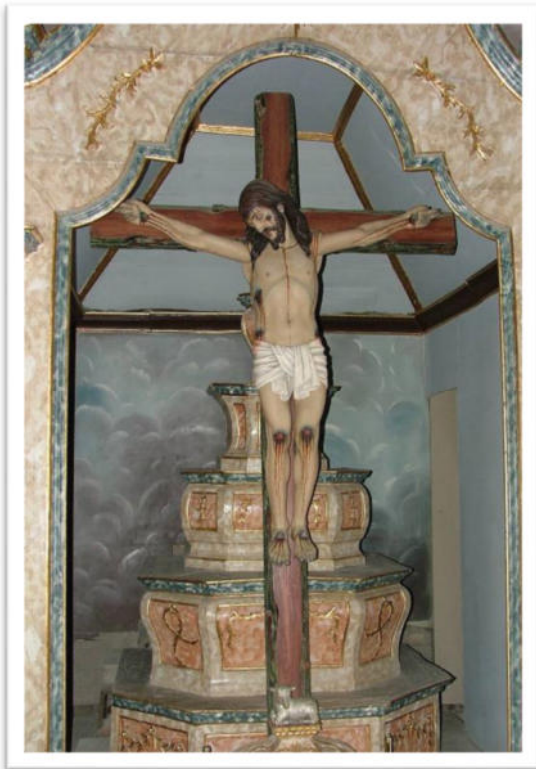
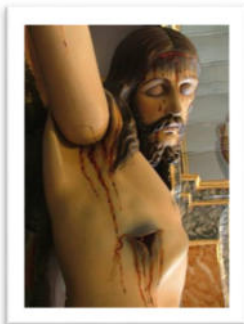


Fig. 12- Plano geral de Cristo Crucificado



**DESCRIÇÃO:** Na posição corrente, de *Cristo Crucificado*, a figura apresenta um corpo anatomicamente perfeito de um homem que passou por um sofrimento intenso. Veste como é usual, apenas um lençol, pregueado, que lhe envolve a cintura. A cabeça representada sem a habitual coroa de espinhos está ligeiramente tombada sobre o ombro direito. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A imagem revela-nos um Cristo sereno, com uma força hipnótica extraordinária devido, sobretudo, ao realismo das chagas pestíferas.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Em muito bom estado, pois sofreu um restauro que o deixou em perfeitas condições.

**OBSERVAÇÕES:** Saliente-se o virtuosismo patente na gramática escultórica.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não existem peças similares, no entanto no inventário nº 3 existe uma peça com a mesma denominação.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. João

**Nº de Inv.** 2

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 58 Diâmetro – 57

**PEANHA:** Altura – 4 Largura – 23 Comprimento – 20

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

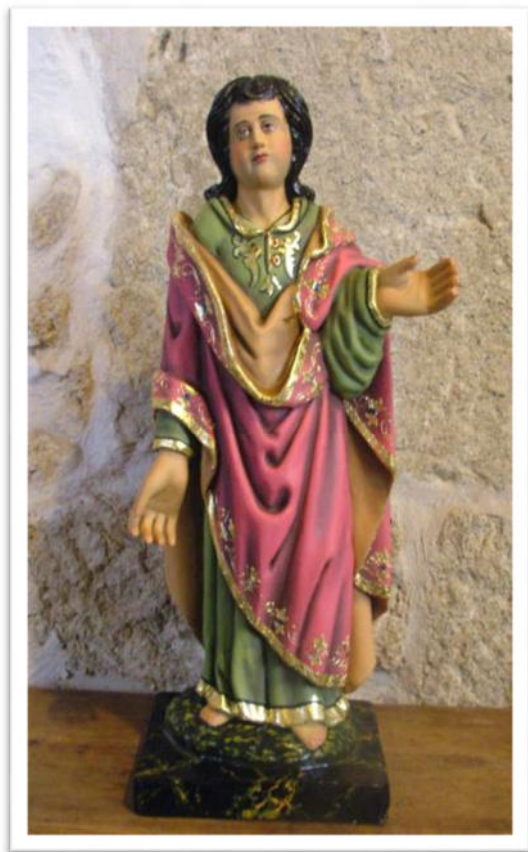


Fig. 14-Plano geral de S. João

**DESCRIÇÃO:** Esta escultura tem uma forma pouco realista devido ao seu desequilíbrio anatómico- mãos demasiado grandes. A escultura apresenta a linha tradicional do corpo em “S”, inclinando a cabeça ligeiramente sobre o ombro direito enquanto flete e avança ligeiramente a perna esquerda- técnica de contraposto. O rosto é ovalado e ladeado por cabelos longos. De referir, ainda, que as maçãs do rosto estão bem salientes, assim como os olhos e a boca. O manto que lhe ladeia os ombros, e se enrola na cintura, faz sobressair a túnica. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** O rosto revela uma expressão de tranquilidade.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Em muito bom estado, pois sofreu um restauro recente.

**OBSERVAÇÕES:** Sendo uma figura que tem olhos em madeira, poder-se-á concluir ser uma peça anterior ao séc. XVI.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:**

Este exemplar assemelha-se a outros exemplares inventariados.



**IDENTIFICAÇÃO:** Cristo Crucificado

**Nº de Inv.** 3

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 85 Diâmetro – 37

**PEANHA:** Altura – 12 Largura – 18 Comprimento – 34

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

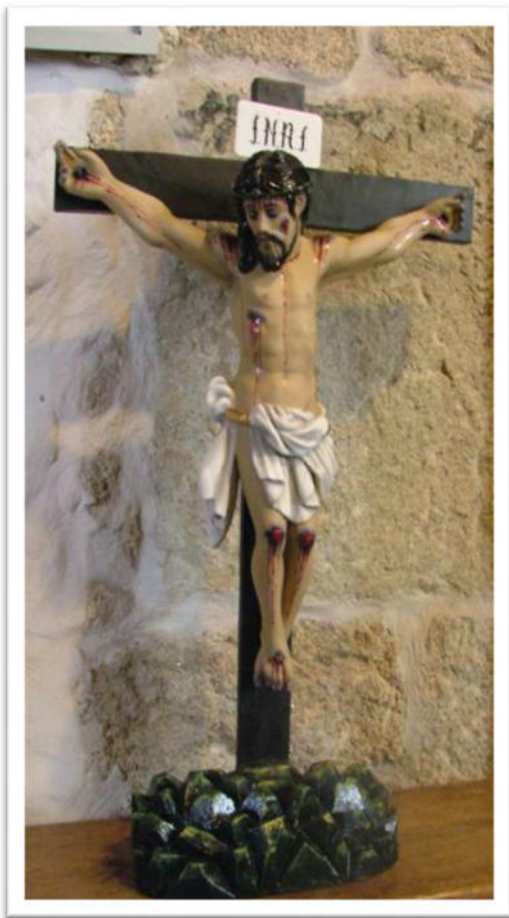


Fig. 15 - Plano geral de Cristo Crucificado

**DESCRIÇÃO:** Escultura de pequena dimensão com algum rigor anatómico. As chagas estão bem salientes revelando o sofrimento infligido. Veste como é usual, apenas um lençol, pregueado, que lhe envolve a cintura. A cabeça coroada de espinhos tomba, ligeiramente, sobre o ombro direito em desfalecimento. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A peanha faz lembrar um monte coberto de espinhos verdes, talvez com o intuito de realçar o sofrimento.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Em muito bom estado, pois sofreu uma remodelação total, ficando em perfeitas condições.

**OBSERVAÇÕES:** Sendo uma figura que tem olhos em madeira, poder-se-á concluir ser uma peça anterior ao séc. XVI.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** À exceção do *Cristo Crucificado* do inventário nº 1, não se encontram mais figuras similares. Realce-se, no entanto, que são bastante diferentes no tamanho e na qualidade.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. Bartolomeu

**Nº de Inv.** 4

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

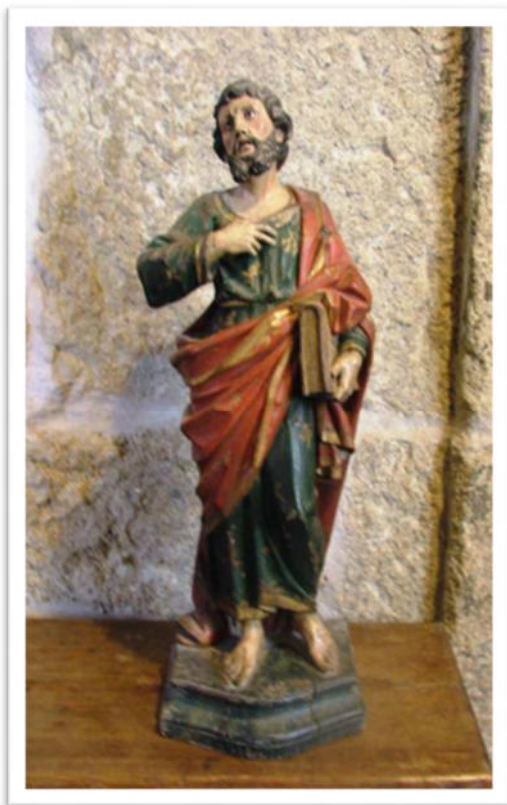
**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 52 Diâmetro – 57

**PEANHA:** Altura – 7 Largura – 18 Comprimento – 20

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecido



**DESCRIÇÃO:** O corpo apresenta-se em “S”, estando a cabeça inclinada para o lado direito. A perna esquerda encontra-se ligeiramente fletida e um pouco avançada em relação à direita. O cabelo e a barba formam um conjunto equilibrado do ponto de vista formal. A mão direita está encostada ao peito, enquanto que a esquerda segura um livro. A túnica presa apenas no ombro esquerdo descai pelo corpo, ficando retida entre a mão que segura o livro e o corpo. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A imagem mostra o santo com o olhar direcionado para o céu, aparentemente, a pedir clemência.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** De todas as peças inventariadas, é a que apresenta maior desgaste, visto ainda não ter sofrido nenhum restauro.

**OBSERVAÇÕES:** Esta imagem possui olhos em vidro podendo por isso ser posterior ao séc. XVII.



Fig. 16 – Plano geral de S. Bartolomeu

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram peças similares neste inventário.

**IDENTIFICAÇÃO:** Senhor dos Passos

**Nº de Inv.** 5

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura de roca em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 120 Diâmetro – 130

**PEANHA:** Altura – 36 Largura – 92 Comprimento – 165

**AUTORIA:** Teixeira Lopes

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** séc. XIX/XX

**DESCRIÇÃO:** Esta peça de Teixeira Lopes apresenta um elevado rigor do ponto de vista anatómico. As feridas representadas na escultura são de um realismo extraordinário destacando-se os pormenores das veias nos pés da figura. Na cabeça possui uma cabeleira, ornamentada com uma coroa de espinhos. As vestes roxas em tecido cobrem o seu corpo, onde apenas um cordão dourado sobressai. De referir ainda que esta imagem se encontra quase sempre com uma cruz colocada às costas só possível, porque os braços são articulados.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A imagem apresenta um rosto marcado por um olhar apreensivo, de sofrimento e de cansaço. O tamanho das feridas representadas não são abusivas, no entanto, marcam de uma maneira muito clara o sofrimento da personagem.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Em muito bom estado, pois sofreu um restauro integral, ficando em perfeitas condições.



Fig. 17- Plano geral do Senhor dos Passos



Fig. 18- Pormenor do pé

**OBSERVAÇÕES:** É uma peça em madeira policromada com vestes por cima.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** No presente inventário poucas peças apresentam a qualidade formal deste exemplar de Teixeira Lopes.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. Paulo

**Nº de Inv.** 6

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 97 Diâmetro – 113

**PEANHA:** Altura – 6 Largura – 35 Comprimento – 37

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 19 – Plano geral de S. Paulo

**DESCRIÇÃO:** Esta escultura apresenta a linha tradicional do corpo em “S”. Anatomicamente não se pode dizer que é perfeita, no entanto tem bastante qualidade. O joelho esquerdo encontra-se fletido, levando assim o seu pé a estar um pouco mais avançado. Os cabelos e a barba são longos. A mão direita encontra-se levantada, enquanto que a esquerda segura um livro. O manto que lhe ladeia os ombros, e se enrola na cintura, faz sobressair o dourado existente na túnica. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** O rosto revela uma expressão atenta, que transmite a sapiência de um homem de alguma idade. Devido à existência do livro e da complexão robusta não resta dúvida quanto à sua designação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** encontra-se num ótimo estado de conservação, pois sofreu um restauro integral há relativamente pouco tempo.

**OBSERVAÇÕES:** É possível que se esteja perante uma figura anterior ao séc. XVIII, devido à sua forma anatómica.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram peças similares neste inventário.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. Pedro

**Nº de Inv.** 7

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 98 Diâmetro – 107

**PEANHA:** Altura – 5 Largura – 32 Comprimento – 35

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 20– Plano geral de S. Pedro

**DESCRIÇÃO:** Esta escultura apresenta a linha tradicional do corpo em “S” com o pé esquerdo ligeiramente mais avançado que o direito. Anatomicamente não se pode dizer que seja uma peça perfeita, mas apresenta algum rigor. A figura apresenta um estado de calvície num estado avançado e uma barba longa. A mão direita encontra-se levantada segurando um par de chaves, enquanto que a esquerda segura um livro. O manto que lhe ladeia os ombros, e que se enrola na cintura, faz sobressair o dourado existente na túnica. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Devido à visibilidade das chaves e do ar de certa idade não resta dúvida quanto à sua designação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** encontra-se num estado considerado muito bom, também devido a restauro recente.

**OBSERVAÇÕES:** Como a figura anterior, é possível que se esteja perante uma figura anterior ao séc. XVIII, devido à sua forma anatómica.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram peças similares neste inventário.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Comba

**Nº de Inv.** 8

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 70 Diâmetro – 60

**PEANHA:** Altura – 4 Largura – 23 Comprimento – 17

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 21 – Plano geral de Santa Comba

**DESCRIÇÃO:** Esta imagem encontra-se a olhar para um ponto elevado e surge representada com uns cabelos longos e com feições jovens. O seu corpo é franzino apresentando a forma habitual em “S” com a perna esquerda ligeiramente à frente. Sustenta na mão direita, junto ao peito três flechas e na mão esquerda suporta uma cruz de grandes dimensões relativamente ao seu corpo. É uma figura perfeitamente equilibrada do ponto de vista anatómico. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A imagem de olhar angustiado, aparece como de costume com três pregos, e neste caso, também com uma cruz.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Em muito bom estado, devido ao recente restauro.

**OBSERVAÇÕES:** -----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:**  
Não existem neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Teresinha do Menino Jesus ou de *Lisieux*

**Nº de Inv.** 9

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Barro

**MATÉRIA:** Barro

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 77 Diâmetro – 60

**PEANHA:** Altura – 4 Largura – 92 Comprimento – 20

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 22 – Plano geral de Santa Teresinha do Menino Jesus ou de *Lisieux*.

**DESCRIÇÃO:** Esta peça apresenta virtuosismo anatómico como se pode verificar pelo rosto estreito e ovalado. A cabeça encontra-se tapada com uma touca, símbolo da ordem religiosa a que pertencia. Encontra-se toda vestida como uma carmelita e com os pés descalços. Sustenta ao peito um ramo de rosas e uma cruz e possui um terço entrelaçado no braço esquerdo.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Pertencente à ordem das carmelitas descalças, esta figura de rosto sereno e calmo apresenta-se vestida como é hábito nas carmelitas. Importante referir também que sustenta um ramo de rosas e uma cruz como é normal nestas representações.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** Esta figura é também conhecida por Teresa de *Lisieux*, cidade onde se encontrava o convento a que pertenceu.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Neste inventário não existem peças como esta.



**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Águeda

**Nº de Inv.** 10

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Gesso

**MATÉRIA:** Gesso

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 100 Diâmetro – 85

**PEANHA:** Altura – 9 Largura – 30 Comprimento – 25

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

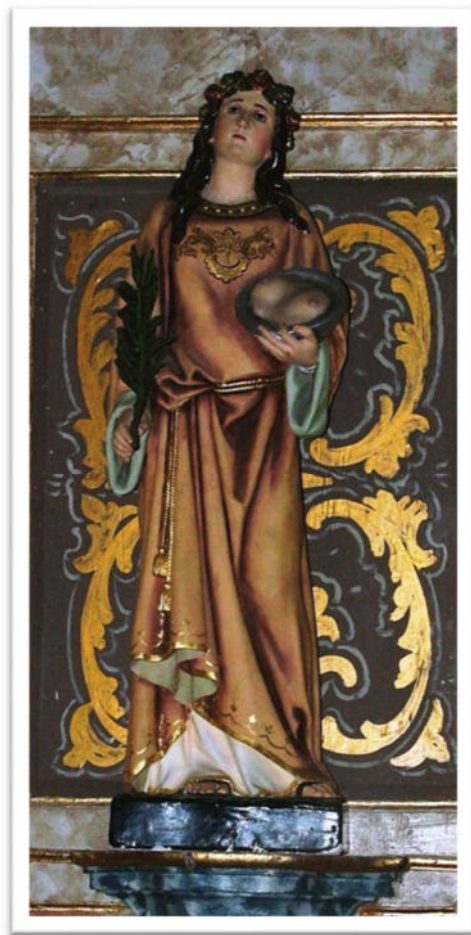


Fig. 23 – Plano geral de Santa Águeda

**DESCRIÇÃO:** Esta figura revela também virtuosismo anatómico. Apresenta a cabeça ligeiramente inclinada para o lado esquerdo e a perna do mesmo lado encontra-se um pouco atrás em relação à direita, mas com o joelho um pouco fletido. Na cabeça apresenta uma coroa de rosas, sendo a sua face esguia e angelical. A mão direita sustenta uma palma, ao passo que a esquerda sustenta uma bandeja com os dois seios.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Apresenta-se com um dos atributos comuns ao seu martírio, os dois seios numa bandeja.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado de conservação considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** Pelo tipo de material, pelo tratamento do panejamento e pelo uso de olhos de vidro pensamos que a peça poderá ter sido realizada após o século XVIII.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** A imagem do inventário nº 25 tem a mesma denominação, no entanto o material de construção é diferente.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Bárbara

**Nº de Inv.** 11

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Gesso

**MATÉRIA:** Gesso

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 85 Diâmetro – 65

**PEANHA:** Altura – 3 Largura – 25 Comprimento – 22

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 24 – Plano geral de Santa Bárbara

**DESCRIÇÃO:** Esta imagem revela bastante rigor anatómico. A cabeça sustenta uma coroa de onde sobressaem os cabelos longos. Debaixo da túnica destaca-se um corpete dourado bem definido. A mão direita encontra-se encostada ao peito, enquanto que a esquerda sustenta uma palma. Do seu lado esquerdo encontra-se uma pequena torre.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** O facto de ter uma torre a seu lado, sustentar uma palma na mão e ter uma coroa na cabeça, não suscita dúvidas quanto à sua denominação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Encontra-se num perfeito estado de conservação.

**OBSERVAÇÕES:**-----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não existem peças compráveis a esta em todo o inventário.



**IDENTIFICAÇÃO:** Nossa Senhora de Fátima

**Nº de Inv.** 12

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 150 Diâmetro – 94

**PEANHA:** Altura – 10 Largura – 34 Comprimento – 34

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Século XX



Fig. 25 – Plano geral de Nossa Senhora de Fátima

**DESCRIÇÃO:** Esta imagem revela equilíbrio anatómico. Com uma coroa colocada na cabeça que se encontra inclinada e um véu branco que descai até aos pés a imagem transmite uma sensação de tranquilidade e serenidade. O seu rosto é estreito e ovalado e seu olhar é terno e piedoso. As mãos encontram-se junto ao peito, em posição de oração, com um crucifixo à volta delas. As suas vestes são todas em branco, com aplicações de dourado. Encontra-se sobre uma nuvem que lhe dá um ar celestial. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** As suas vestes brancas transmitem uma simbologia ligada à pureza. De referir que a presença de uma nuvem, poderá simbolizar o aparecimento aos três pastorinhos.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** encontra-se num estado de conservação bom.

**OBSERVAÇÕES:** -----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não existem neste inventário.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. José

**Nº de Inv.** 13

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 57 Diâmetro – 50

**PEANHA:** Altura – 3 Largura – 16 Comprimento – 12

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

Fig. 26 – Plano geral de S. José



**DESCRIÇÃO:** Esta figura com algum rigor anatómico apresenta uma envoltória singular e ímpar. A sua face oval coberta com barba e cabelo mostram tratar-se de um homem com uma certa maturidade. As suas vestes revelam uma pessoa simples, embora a presença de algum dourado. O corpo encontra-se num perfeito “S”, com a cabeça inclinada para o lado direito em oposição ao pé esquerdo mais retraído. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Não restam dúvidas quanto à denominação da figura, devido às características evidenciadas.

A criança, segura pelos braços, usa uma veste branca, sinal de pureza e segura uma rosa branca.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** encontra-se num perfeito estado de conservação.

**OBSERVAÇÕES:** -----

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Filomena

**Nº de Inv.** 14

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 56 Diâmetro – 45

**PEANHA:** Altura – 3,5 Largura – 18 Comprimento – 15

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

Fig. 27 – Plano geral de Santa Filomena



**DESCRIÇÃO:** Nesta peça sobressai a cor rosa do seu manto. Na cabeça possui uma coroa de rosas, e por baixo destacam-se os cabelos loiros, ondulados e compridos. O corpo está representado na forma habitual em “S”, estando a cabeça um pouco inclinada sobre o ombro direito e a perna esquerda um pouco retraída. Possui uma veste que lhe tapa o corpo todo, deixando apenas sobressair um pouco, na parte inferior, uma outra veste interior branca. A mão esquerda encontra-se junto ao peito segurando três flechas e um ramo de palma, enquanto que a direita segura uma âncora que quase lhe serve de apoio. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** A sua representação com as três flechas e a âncora não deixam dúvidas quanto à sua denominação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Encontra-se num bom estado de conservação.

**OBSERVAÇÕES:**-----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares ou comparáveis.

**IDENTIFICAÇÃO:** Imaculada Conceição

**Nº de Inv.** 15

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 130 Diâmetro – 87

**PEANHA:** Altura – 5 Largura – 30 Comprimento – 24

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 28 – Plano geral da Imaculada Conceição

**DESCRIÇÃO:** Ao olhar para esta imagem destacam-se de imediato um conjunto de figuras que nos atraem a atenção. Na base encontram-se três anjos, um segurando um ramo de rosas, outro, o símbolo das quinas portuguesas e o último olhando para cima como que rezando a Nossa Senhora. É uma escultura muito equilibrada, com uma beleza acima da média. A face é oval e a cabeça encontra-se um pouco inclinada para a esquerda e o pé do mesmo lado um pouco avançado. As mãos encontram-se em posição de oração. Por cima da cabeça revela-se uma enorme auréola. Os anjos suspensos numa nuvem parecem estar a voar, com as asas que possuem no dorso. Dessa nuvem saem chifres de um dragão que a Imaculada pisa.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Pela sua riqueza iconográfica julgamos ser uma peça única.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado de conservação bastante bom.

**OBSERVAÇÕES:** -----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares ou comparáveis.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Ana

**Nº de Inv.** 16

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Terra Cota

**MATÉRIA:** Terra Cota

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 38 Diâmetro – 30

**PEANHA:** Altura – 4 Largura – 12 Comprimento – 12

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 29 – Plano geral de Santa Ana

**DESCRIÇÃO:** Esta peça aparece numa posição singular neste inventário. A cabeça ligeiramente inclinada para a frente, faz com que o corpo se apresente um pouco curvado. As suas vestes tapam o corpo por completo, deixando apenas a cara a descoberto. As suas mãos agarram a criança que se encontra de pé do seu lado esquerdo, de uma forma meiga. À volta da cabeça encontra-se uma auréola. Por sua vez a criança encontra-se vestida de branco lendo atentamente um livro que tem nas mãos.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** O registo na peanha do seu nome não levanta dúvidas relativamente à sua denominação, no entanto, normalmente as cores das suas vestes não são o azul e o castanho, mas sim o verde, cor da esperança.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado de conservação considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** Especial atenção ao material de construção da escultura, Terra Cota.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não existem neste inventário.



**IDENTIFICAÇÃO:** S. Joaquim

**Nº de Inv.** 17

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 46 Diâmetro – 40

**PEANHA:** Altura – 3 Largura – 12 Comprimento – 12

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 30 – Plano geral de S. Joaquim

**DESCRIÇÃO:** Figura com rigor anatómico e que aparenta ter já alguma idade, devido à calvície acentuada, à cor do cabelo e às barbas longas completamente brancas. O seu olhar é longínquo e pensativo. Segura na mão direita uma bengala bastante alta, e na esquerda um cesto com duas pombas brancas. As suas vestes roxas, cobertas por uma longa túnica alaranjada, cobrem o corpo, deixando sobressair os pés descalços. O pé direito encontra-se um pouco avançado em relação ao esquerdo. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Embora alguns traços sugiram que a figura aparente uma idade avançada o seu corpo transmite um ideal de jovialidade.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Num estado considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** -----

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário pelas similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Menino Jesus

**Nº de Inv.** 18

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 55 Diâmetro – 40

**PEANHA:** Altura – 16 Diâmetro - 25

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

**DESCRIÇÃO:** Esta imagem, de uma criança, ergue-se sobre uma peanha muito alta, o que lhe dá uma altura irreal (fig. 31). O rosto do menino apresenta um aspeto jovial e os seus olhos são azuis. As maçãs do rosto encontram-se rosadas, e o cabelo curto, ondulado e loiro, realçam esse rosado. A mão direita encontra-se levantada, ao passo que a esquerda segura uma pequena cruz. As suas vestes são totalmente brancas, sinal de pureza. É uma peça em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** É uma peça de corpo inteiro, em que a peanha circular se encontra banhada a ouro.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado de conservação considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** ----



**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

31 – Plano Geral do Menino Jesus

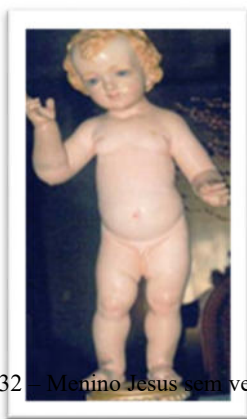


Fig. 32 – Menino Jesus sem vestes

**IDENTIFICAÇÃO:** Sagrado Coração de Jesus

**Nº de Inv.** 19

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Gesso

**MATÉRIA:** Gesso

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 190 Diâmetro – 150

**PEANHA:** Altura – 10 Largura – 50 Comprimento – 40

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida





Fig. 33 – Plano geral do Sagrado Coração de Jesus

**DESCRIÇÃO:** Esta imagem apresenta rigor anatómico. A cabeça ligeiramente inclinada, com uma auréola a coroa-la, uma face bem desenhada e uma barba e uns cabelos longos revelam harmonia e equilíbrio. No centro do peito aparece representado um coração com uma coroa de espinhos à sua volta. A mão esquerda aponta nesse sentido, enquanto que a direita está com a palma virada para a frente notando-se assim uma das chagas de Cristo. A túnica encarnada, com aplicações douradas, cai-lhe dos ombros estando segura com a mão que aponta para o coração.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Esta figura apresenta-se com um tamanho quase que anormal na escultura de vulto.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** encontra-se num estado de conservação bom.

**OBSERVAÇÕES:** De salientar que sendo uma peça em gesso pintada, a peanha é em madeira.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** S. Domingos

**Nº de Inv.** 20

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 77 Diâmetro – 60

**PEANHA:** Altura – 5 Largura – 24 Comprimento – 19

**AUTORIA:** José Ferreira Thedim

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** séc. XX



Fig. 34— Plano geral de S. Domingos

**DESCRIÇÃO:** A imagem revela rigor nas suas proporções anatómicas. A cabeça encontra-se ligeiramente inclinada para cima revelando um olhar distante. A barba prolonga-se desde o cabelo curto. As suas vestes são típicas de um sacerdote, cobrindo-lhe o corpo, mas deixando, no entanto, um pouco dos sapatos a descoberto. A mão direita encontra-se esticada segurando um terço. A esquerda encontra-se junta ao corpo, com o braço dobrado segurando um livro. Do seu lado esquerdo, encontra-se um cão e um globo. É uma escultura em madeira policromada.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Devido às suas características não restam dúvidas quanto à sua denominação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** É uma peça do escultor da Senhora de Fátima, que se encontra na Basílica de Fátima.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santo António

**Nº de Inv.** 21

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 74 Diâmetro – 65

**PEANHA:** Altura – 7 Largura – 25 Comprimento – 18

**AUTORIA:** José Ferreira Thedim

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** séc. XX



Fig. 35 – Plano geral de Santo António

**DESCRIÇÃO:** Esta figura com rigor anatómico, aparece vestida de franciscano, segurando na mão direita um crucifixo com uma flor. Na mão esquerda segura uma criança. As suas vestes são longas deixando a descoberto os pés que calçam sandálias. A cabeça está inclinada sobre o ombro esquerdo, quase que a tocar na criança que tem ao colo. O corpo apresenta-se num “S” bem definido, sobressaindo a perna direita. A criança ao colo usa vestes brancas e encontra-se com os braços semi abertos.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Devido às suas características não restam dúvidas quanto à sua denominação.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** Sendo uma escultura do mesmo autor da do inventário nº 20, apresenta as mesmas perfeições anatómicas.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Inês

**Nº de Inv.** 22

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Gesso

**MATÉRIA:** Gesso

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 100 Diâmetro – 70

**PEANHA:** Altura – 3 Largura – 29 Comprimento – 23

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

Fig. 36 – Plano geral de Santa Inês



**DESCRIÇÃO:** Esta figura revela igualmente rigor anatómico. A cabeça encontra-se ligeiramente inclinada para o lado esquerdo, e a perna do mesmo lado com o joelho um pouco fletido. Na cabeça apresenta uma coroa de rosas. A sua face é esguia e o olhar angelical. As suas vestes azuis com decorações douradas contribuem para o equilíbrio da imagem. A mão direita sustenta um ramo de rosas e a esquerda encontra-se colocada sobre o peito.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Apresenta-se com os atributos comuns, símbolos de pureza.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está num estado de conservação considerado muito bom.

**OBSERVAÇÕES:** É uma peça em gesso pintado.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Helena

**Nº de Inv.** 23

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Madeira

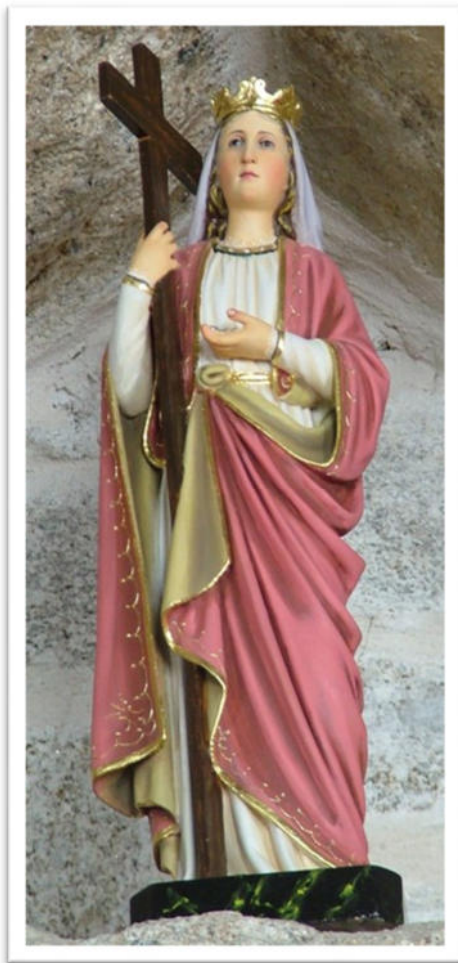
**MATÉRIA:** Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 40 Diâmetro – 35

**PEANHA:** Altura – 3 Largura – 13 Comprimento – 13

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



**DESCRIÇÃO:** Esta figura apresenta uma postura pouco usual, já que a cabeça e o corpo estão totalmente aprumados, encontrando-se a perna esquerda um pouco fletida. Na cabeça apresenta uma coroa dourada sobre um véu transparente. A sua face é longa e o seu olhar distante. Apresenta-se com vestes rosas por cima de uma túnica branca. A mão direita sustenta uma cruz que confere equilíbrio à imagem, enquanto que a esquerda se encontra sobre o peito, de palma para cima.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** ----

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está um estado de conservação considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** É uma peça com rigor anatómico apesar das dimensões reduzidas.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

Fig. 37 – Plano geral de Santa Helena



**IDENTIFICAÇÃO:** Nossa Senhora das Dores

**Nº de Inv.** 24

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Pasta de Madeira

**MATÉRIA:** Pasta de Madeira

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 67 Diâmetro – 52

**PEANHA:** Altura – 6 Largura – 20 Comprimento – 20

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida

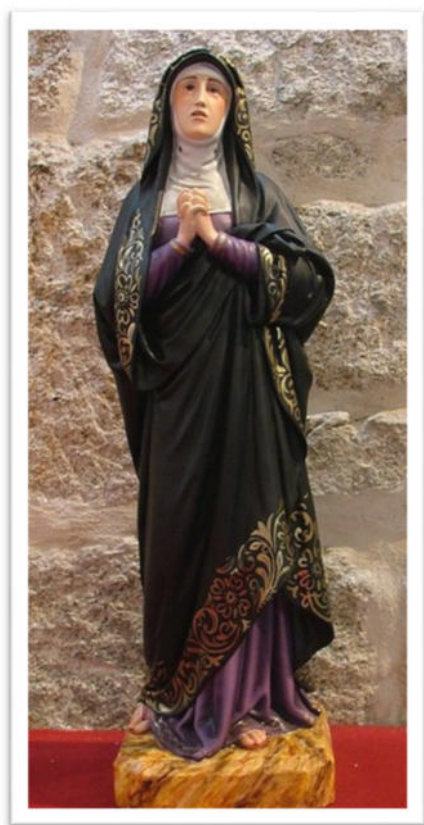


Fig. 38 – Plano geral de Nossa Senhora das Dores

**DESCRIÇÃO:** Esta escultura apresenta-se também numa posição apumada. O rosto estreito, ovalado, com lágrimas, revela um instável estado emocional. A cabeça encontra-se tapada com uma túnica que reveste todo o corpo. Por baixo da túnica sobre a cabeça, encontra-se também uma espécie de lenço, fazendo lembrar uma touca de freira. As mãos encontram-se na posição de rezar junto ao peito. A perna direita encontra-se ligeiramente para trás.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** apresenta-se com vestes pretas e roxas, apesar de normalmente aparecer com vestes azuis e brancas.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Está com um estado de conservação considerado bom.

**OBSERVAÇÕES:** Não existem dúvidas quanto à sua denominação, apesar de poder ser chamada de outro nome.

**PEÇAS SIMILARES OU COMPARÁVEIS:** Não se encontram neste inventário peças similares.

**IDENTIFICAÇÃO:** Santa Águeda

**Nº de Inv.** 25

**CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:** Escultura Avulsa em Pedra Ançã

**MATÉRIA:** Pedra Ançã

**VOL. APROX. (cm) IMAGEM:** Altura – 60 Diâmetro – 50

**PEANHA:** Altura – 5 Largura – 25 Comprimento – 17

**AUTORIA:** Desconhecido

**DATAÇÃO OU ÉPOCA:** Desconhecida



Fig. 39 – Plano geral de Santa Águeda

**DESCRIÇÃO:** É uma peça que apresenta pouco equilíbrio anatómico, isto porque os braços são curtos e grossos relativamente à dimensão do corpo. Está a olhar para cima, com a cabeça um pouco inclinada para a direita. O braço do mesmo lado encontra-se esticado, enquanto que a esquerda segura uma bandeja com dois seios.

**COMENTÁRIO ICONOGRÁFICO:** Apresenta-se com um dos atributos comuns ao seu martírio, os dois seios numa bandeja.

**ESTADO DE CONSERVAÇÃO:** Não se encontra num bom estado de conservação, embora já tenha sofrido restauros.

**OBSERVAÇÕES:** Não sendo uma peça em madeira, não seria de esperar que fosse pintada, no entanto é uma peça em pedra de Ançã policromada. A cabeça encontra-se feita em gesso, possivelmente devido ao seu desgaste.

## DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Nesta parte final do nosso trabalho podemos concluir relativamente da importância que se reveste o conhecimento da arquitetura e das artes religiosas locais, mesmo que expressem uma construção ou composição rural, como é o caso da paróquia e freguesia de Carlão, terra transmontana do concelho Alijó. Apesar de não brilhar nos anais das grandiosas obras nacionais (estas são em número quantitativamente inferiores, mas aquelas às quais é dedicada mais atenção e preservação, quer qualitativa, quer temporal, ou, talvez mais corretamente, intemporal), expressa a emoção do sagrado e a dedicação do plano escatológico de uma comunidade. É esta a riqueza do nosso património local e do património rural, muitas vezes votado ao abandono, quer dos círculos exteriores à micro-sociedade que o construiu e foi preservando, quer de grupos de afamados historiadores, pois estes dedicam-se normalmente a obras de maior importância histórica, estética e artística, deixando, muitas vezes, estes estudos dentro do âmbito da antropologia ou, quando há a sorte, a historiadores locais que, com muita vontade e interesse, apesar de não serem exclusivamente profissionais, empregam metodologia já profissional.

Apraz-nos, em primeiro lugar, concluir que, como constatámos anteriormente, a igreja paroquial desta freguesia foi construída no século XVIII e reconstruída e ampliada, em 1903, com a introdução de uma torre sineira, mas, provavelmente, a primitiva igreja matriz de Carlão deveria ser aquilo que resta de uma antiga capela românica, o que demonstra como a comunidade de Carlão ao longo dos séculos se preocupou sempre com o seu espaço sagrado e com a dignificação do seu templo que marca a crença religiosa local. Verificámos, do mesmo modo, que esta igreja possui apenas uma nave única, normal nas construções locais e nas igrejas paroquiais desde o românico henriquino. A sensação de horizontalidade e de espacialidade aberta lembra a denominada arquitetura chã<sup>143</sup>, a qual se desenvolveu desde a renascença até finais do século XVIII, mas neste caso numa interpretação construtiva de cariz local.

O seu interior é todo construído em pedra bem aparelhada, recorrendo-se à matéria-prima e a materiais locais, estabelecendo quase uma similitude, quer com a dureza e firmeza que a comunidade sentiu na sua sobrevivência ao longo de séculos, quer da sua inabalável fé e práticas culturais. Por seu turno, o teto em abóbada de berço é revestido a carvalho todo liso, todavia o da capela-mor é todo policromado com temática exemplificativa da abnegação religiosa e crença bíblica, através do Sagrado Coração de Jesus, da representação dos Doze

---

<sup>143</sup> Sobre esta tipologia consultar KUBLER, George – *A arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes. 1521-1706*. Lisboa: Vega Editora. s/d



Apóstolos e da presença de anjos, os arautos da Boa Nova. A arte retabular indicia as preocupações próprias que um povo crente nutre em relação à imagem sacra e com a expressão cultural do seu templo e no caso da comunidade paroquial de Carlão essa preocupação refletiu-se mesmo em finais do século XVIII e principalmente na centúria oitocentista, quando os revivalismos já se faziam sentir por todo o país, revivalismos que em determinadas zonas mantiveram-se pelo século XIX e até ao século XX<sup>144</sup>. E foi principalmente na estética neoclássica que os retábulos foram erigidos, mesmo que a nível cronológico não correspondam à datação tradicional apontada para os limites daquele estilo, mas que para as zonas rurais mais afastadas dos centros produtores não se enquadram.

Em segundo, e relativamente ao espólio escultórico da igreja, importa referir que verificámos que a maioria das peças inventariadas comungam de preceitos compositivos muito idênticos, tais como a posição clássica em contraposto e a postura amaneirada em “S”. No entanto, deparámo-nos com algumas peças com gramáticas escultóricas diferentes entre si. Umas de traço mais delicado, com uma expressão fisionómica serena, com riqueza a nível da indumentária, como por exemplo, as peças 8 ou 23. E outras com pouco rigor anatómico e imprecisões a nível da plasticidade, como por exemplo, a 2. Por sua vez, no que diz respeito à conceção das obras escultóricas defendemos que a maioria das peças foram, à exceção das concebidas por Teixeira Lopes (1 e 5) e por José Ferreira Thedim (20 e 21), provavelmente, produto de oficinas regionais que produziam em série.

Esta síntese não ficaria completa, no entanto, se não fizéssemos ainda referência à iconografia e indumentária destas imagens. Relativamente à iconografia dizer que esta não se afastou, na sua generalidade, do que é comum apresentar-se e que a indumentária predominante neste inventário é o traje religioso composto pela túnica, comprida e lisa, e sobre ela uma cota ou espécie de dalmática. Para finalizar, resta-nos expressar o nosso intento de fazer jus ao tema tratado, e independentemente da apreciação final que o presente estudo venha a merecer, gratificamo-nos pela sua realização, fazendo votos que se revele um instrumento útil para quem dele, futuramente, possa fazer uso como elemento de consulta e ponto de partida para outras investigações mais analíticas e sistemáticas, de forma a enriquecer o contributo para a compreensão do nosso património histórico-cultural regional e local.

---

<sup>144</sup> LAMEIRA, Francisco – O retábulo em Portugal. Das origens ao declínio. Faro/Évora: Edição do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve/Centro de História da Arte da universidade de Évora. 2005, pp. 66-67.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, A. M. (1998). *O Património local e regional – Subsídios para um trabalho Transdisciplinar*. Lisboa: Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário.
- ALVES, N. M. F. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela. Materiais e técnica)*. Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.
- ANACLETO, R. (1989). *Neoclassicismo e Romantismo. História da Arte em Portugal*. (Vol. X.). Lisboa: Publicações Alfa.
- BARREIRA, J. (1929). *Arte Portuguesa. Arquitectura e Escultura*. Lisboa: Edições Excelior.
- BORAU, J. L. V. (2009). *O fenómeno religioso (Símbolos, mitos e ritos das religiões)*. Lisboa: Paulus editora.
- BORGES, N. (1986). *Do Barroco ao Rococó. História da Arte em Portugal*. (Vol. IX). Lisboa: Publicações Alfa.
- CARVALHO, M. J. V. (2004). *Normas de inventário – escultura. Artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museu.
- CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. (1994). “Rosa”. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Edições Teorema.
- CORREIA, J. E. H. C. (1986). A arquitetura – maneirismo e «estilo chão». In V. SERRÃO (Coord.), *O maneirismo. História da Arte em Portugal*. (Vol. VII). Lisboa: Alfa.
- DUARTE, A. (1993). *Educação Patrimonial*. Lisboa: Texto Editora.
- FRANÇA, J. A. (1976). Sobre inventário e preservação do património histórico e artístico Nacional. *Belas Artes*, n.º 30. Lisboa: ANBA.
- HOODER, I. (1994). The interpretation of documents and material culture. In N. K. DENZIN & Y. S. LINCOLN (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- KUBLER, G. (s.d.). *A arquitetura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes. 1521-1706*. Lisboa: Vega Editora.

LAMEIRA, F. (2005). *O retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*. Faro/Évora: Edição do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve/Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

LEANDRO, A., & PEREIRA, L. (2009). Barroco tardio: revivalismo estético ou persistência da memória colectiva?. In *Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães – Do Absolutismo ao Liberalismo*, vol. V. Guimarães: Edição da Câmara Municipal de Guimarães.

MOURA, C. (1986). *O limiar do barroco. História da Arte em Portugal*. (Vol. VIII.). Lisboa: Publicações Alfa.

PEREIRA, N. M. (2009). *Símbolos da Igreja Cristã*. Lisboa: Edição Presselivre, Imprensa Livre SA.

RÉAU, L. (1957). *Iconographie de l'art chrétien*. (Tome II). Paris: Presses Universitaires de France.

PEREIRA, P. (Dir.) (1995). *História da Arte Portuguesa*. (Vol. III). Lisboa: Círculo de Leitores.

SIMARRO, A. S., & CHENEL, Á. P. (2004). “Rosa”. *Diccionario de simbolos*. Madrid: Editorial Libsa.

SMITH, R. C. (1962). *A talha em Portugal*. Lisboa. Livros Horizonte.

ZEVI, B. (1994). *Saber ver a arquitetura*. Lisboa: Dinalivro.

# STUDOS INTERDISCIPLINARES

*AS* ARTES EM MEIO PRISIONAL – presente e futuro  
Levi Leonido; & Javier Montabes  
..... | 184-242

*The* most, and less, known mythographers in Portugal  
Ana Duarte Rodrigues  
..... | 243-261

*A* relação do corpo com o cotidiano da população adulta e suas implicações no que se refere ao  
contexto cultural na contemporaneidade  
Munique Teixeira Silva  
..... | 262-272

## AS ARTES EM MEIO PRISIONAL – PRESENTE E FUTURO

*The arts in context of imprisonment - present and future*

LEONIDO, Levi<sup>145</sup>; & MONTABES, Javier<sup>146</sup>

---

### **A**bstract

This article presents a study that evaluated quality, quantity, and consequences (socialization, integration, and dynamics) of the artistic education offered to 11694 prisoners living in 49 prison facilities in Portugal.

### **R**esumo

O presente estudo contou com a aprovação e apoio da Direção-geral dos Serviços Prisionais e teve como objetivo central aferir a realidade atual e o que se perspetiva em termos da inclusão ou ampliação e respetivo do papel das artes em meio prisional nos estabelecimentos prisionais de Portugal continental e ilhas. Neste artigo, para além da análise dos resultados aferidos no estudo intitulado de “As Artes em meio prisional – Presente e Futuro”, são ainda apresentados outros dois projetos resultantes presente estudo: A criação da Revista Europeia de Estudos Artísticos (*European Review of Artistic Studies*) e a proposta de criação de um Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia.

**Keywords:** *The arts in context of imprisonment; prison facilities in Portugal.*

**Palavras-chave:** *As artes em meio prisional; prisões portuguesas.*

**Data de submissão:** Dezembro 2009 | **Data de aceitação:** Março 2010

---

<sup>145</sup> LEVI LEONIDO FERNANDES DA SILVA - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. CITAR - Research Center in Science and Technology of the Arts. PORTUGAL. E-mail: [levileon@utad.pt](mailto:levileon@utad.pt).

<sup>146</sup> FRANCISCO JAVIER GARBAYO MONTABES - Universidade de Santiago de Compostela. Faculdade Geografia e História. ESPANHA. E-mail: [javier.garbayo@usc.es](mailto:javier.garbayo@usc.es).

## INTRODUÇÃO

Para que este estudo (*“Artes em meio prisional – Presente e Futuro”*) pudesse ter lugar, a DGSP (Direção-geral dos Serviços Prisionais) impôs, com nossa concordância, uma condição prévia no que diz respeito à não revelação de informações específicas sobre os subscritores dos inquéritos (apenas revelamos as suas categorias profissionais) e sobre instituições em particular (apenas revelamos informações que consideramos serem relevantes e de interesse para o público em geral). Portanto, apresentamos neste artigo somente dados gerais que consubstanciam esta investigação, na senda da salvaguarda efetiva dos superiores interesses das instituições envolvidas, dos funcionários e dos reclusos.

O trabalho original<sup>147</sup> (221 páginas) do qual extraímos parte exclusivamente para este artigo (70 páginas) insere-se no Pós-Doutoramento em Sociologia da Música realizado na Faculdade de Geografia e História da Universidade de Santiago de Compostela, sob a orientação do coautor deste estudo Prof. Doutor Javier Garbayo Montabes.

A amostra na qual trabalhamos ao longo da presente investigação (2006/07) é constituída por quase todos os EPs (Estabelecimentos Prisionais) de Portugal Continental e Ilhas, num total de 49 (perfazendo um total de 11694 reclusos). Em 52 possíveis, reponderam 49 (94,2%). Como é visível, obtivemos uma participação quase absoluta e célere quanto às respostas aos inquéritos por parte dos EPs envolvidos. Uma eficiência e prontidão pouco usual e habitual em trabalhos congêneres. A estrutura organizacional da DGSP permite e promove um nível de comunicação e de exigência quanto ao cumprimento de demandas superiores pouco comum nas estruturas nacionais em outras áreas.

O grande objetivo deste estudo, como é abaixo reforçado, prende-se grandemente com a necessidade imperiosa em se saber o real *estado da arte* das artes em meio prisional e, assim entendemos, aferirmos também o que os EPs envolvidos pretendem ou desejam promover no âmbito da formação artística no universo mais restrito da reclusão.

---

<sup>147</sup> Investigação depositada na Biblioteca da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Santiago de Compostela. ISBN: 978-989-95781-1-1.

As propostas que foram apresentadas para que houvesse da nossa parte um contributo real para a edificação de um caminho mais conhecedor da realidade artística da população reclusa e do meio artístico em geral foram as seguintes, para além da edição em suporte papel dos resultados e conclusões deste estudo<sup>148</sup>: 1. Criação de um Plano de Estudos de Mestrado em INSERÇÃO SOCIAL E ARTE TERAPIA<sup>149</sup>. 2. Criação da ERAS (*EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES - Revista Europeia de Estudos Artísticos*) com as seguintes valências: *Estudos Musicais*, *Estudos Teatrais*; *Estudos em Artes Visuais* e *Estudos Interdisciplinares*)<sup>150</sup>. ISSN 1647-3558 | ISBN 978-989-95781-3-5. Posteriormente apresentaremos os objetivos gerais da investigação, a metodologia a usar, assim como o método de tratamento de dados escolhido. Em seguida, exporemos as hipóteses enunciadas, explicitaremos mais em pormenor a amostra, bem como apresentaremos especificamente os resultados aferidos em cada questão do questionário. Finalmente trataremos de apresentar a análise e discussão de resultados e as principais conclusões do presente estudo. Propositadamente não incluímos parte substancial dos anexos pois continham informação e fotografia de

---

<sup>148</sup> Estudo enviado (em suporte papel) para o Ministério da Justiça e para a Direcção-Geral dos Serviços Prisionais.

<sup>149</sup> Este plano e proposta de estudos (apresentado aqui de forma resumida) pretendia que, depois de percebermos a importância desta área na formação superior e depois de conversarmos e entrevistarmos vários assistentes sociais, terapeutas, técnicos de reinserção, entre outros que, nos reiteraram a necessidade de esta área ser contemplada em termos de formação no ensino superior (2º ciclo de Estudos - Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia), uma vez que, segundo as suas avalizadas opiniões, ajudaria à resolução de muitas lacunas de formação desses mesmos profissionais no desempenho das suas funções em meios constituídos por populações especiais no domínio da inserção e reinserção social, nos domínios específicos da reeducação e da prevenção (através das arte terapia nas suas mais variadas possibilidades e áreas de intervenção).

<sup>150</sup> A ERAS pretende estabelecer uma comunhão científica inovadora a nível europeu e mundial. Tenta garantir o seu rigor através de uma comissão científica de excelência e, acima de tudo, optar por não preferir trabalhos unicamente oriundos do meio académico, mas também e ao mesmo tempo, deseja ter uma participação ativa na divulgação de arte e eventos artísticos, para além de acolher trabalhos e investigações oriundas de artistas e performers nas mais diversas áreas. Nomeadamente na sua valência “*Estudos Interdisciplinares*” permite que qualquer estudo de uma área, à partida, completamente alheia aos estudos artísticos possa construir ciência através da fusão de áreas e interesses partilhados. Portanto, a matemática a pode ser a base de um artigo a publicar se estabelecer uma ligação á música, às artes visuais ou ao teatro, ou a outra área congénere. E assim sucessivamente. A ERAS prevê e privilegia a participação de académicos e artistas, assim como promove a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade dos estudos a serem publicados. O caso do presente estudo inscreve-se na área de estudos interdisciplinares, pois pretende aferir a presença das artes em meio prisional e não somente se remete o seu principal propósito a uma área artística em específico. Para além de o estudo ser realizado em instituições que não são propriamente vocacionadas para o ensino vocacional ou outro de forma artisticamente tão sustentada. Cruza o meio prisional e a arte, assim como propõe uma formação superior para melhor acompanhamento dos reclusos e a criação de uma revista para que se possa alargar possibilidades de publicação de estudos de índole artística. É deste cruzamento de saberes que emana alguma novidade na abordagem geral dos objetivos da ERAS.

peças e tratavam essencialmente de assuntos que, assim achamos, não são se apresentam como relevantes para este artigo em particular.

### **OBJETIVOS GERAIS DA INVESTIGAÇÃO**

Como objetivos gerais da presente investigação elegemos os seguintes que passamos a enunciar, os quais nortearam todo o processo no domínio da auscultação /aferição de dados e no que concerne às propostas apresentadas superiormente:

1. Aferir a presença das artes em meio prisional;
2. Perceber a amplitude da formação ministrada nos EPs portugueses, respetivamente áreas da Expressão Musical, da Expressão Dramática, Expressão Plástica e Motora, assim como todas as artes e ofícios ministradas de forma extracurricular, entre outras iniciativas de adstritos às áreas de estudo;
3. Propor formação específica para os docentes / formadores outros profissionais que estão diretamente ligados aos planos de formação curricular ou extracurricular nos EPs (criação de uma Pós-Graduação específica que se reparta por duas vertentes ligadas às artes e à educação social: Artes Terapêuticas; Inserção Social);
4. Criar uma revista que essencialmente trate de assuntos meramente científicos na área dos estudos musicais (atualmente estudos artísticos), pese embora não descure todas as experiência e vivências artísticas interdisciplinares em todos os campos de ação educativa;
5. Propor um plano nacional de intervenção no domínio educativo, especificamente na área da literacia artística para os EPs portugueses ao Ministério da Educação, Justiça e Ensino Superior;
6. Publicar os resultados desta investigação como forma de manter sensibilizada a sociedade civil para os esforços e as dificuldades existentes nestas instituições às quais são exigidas cada vez mais responsabilidades;
7. Propor algumas ideias para serem desenvolvidas nos EPs (plano a desenvolver pela equipe de trabalho proposta).



## METODOLOGIA

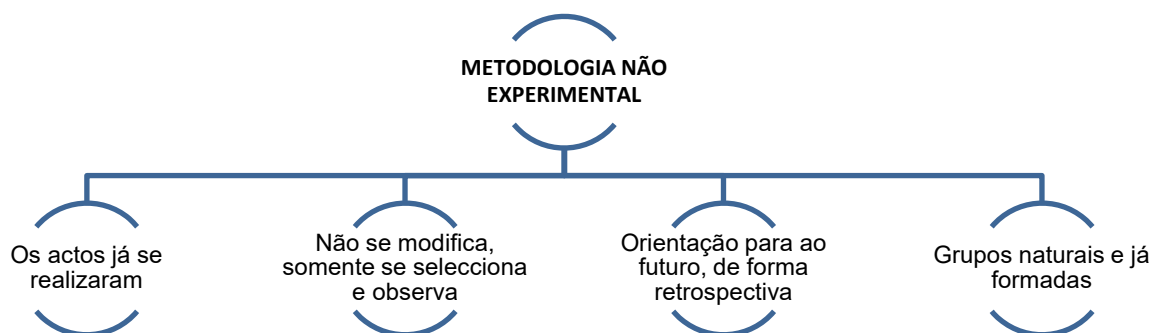
Na presente investigação usamos com ferramenta metodológica essencial a *metodologia não experimental ex post facto* por, em nosso entender, estar mais perto dos interesses e intentos deste estudo. Em nosso entender, com esta metodologia poderemos estar mais próximos da verdade da ação educativa e artística, assim como das principais linhas orientadoras do objeto de estudo. Dado que este tipo de metodologia não requer medidas imediatas nem de altera nem atua durante o processo, ou seja, promove de uma forma evidente uma forma mais aberta de análise de modo mais imparcial e distante para analisar qualquer realidade objetiva já perpetrada e, acima de tudo permite anunciar nas suas conclusões o que se pode fazer em termos futuros e não, como em alguns casos, somente se concentrar na análise do que se fez de bom e de mau. Portanto, analisa o que se passou com os olhos postos no futuro e de forma assertiva veicular soluções e caminhos que possam facilitar uma melhor prática letiva e artísticas destas áreas do saber científico, vocacional, tecnológico, social, etc. (Ver próximo esquema).

Não deixa de no entanto ser uma investigação descritiva, uma vez que pressupõe segundo Cohen e Manion (1998) uma investigação ao longo do tempo, que descreve, que compara, que classifica indivíduos, métodos e materiais. Estes tipos de abordagem segundo Ferreira Carmo (1998, p. 213) “*implica estudar, compreender e explicar a situação atual do objeto de investigação*”. Uma vez que estivemos diretamente ligados a este tipo de atividades e instituições durante 3 anos letivos consecutivos e, de certa forma, nunca deixamos de estar em contacto com algumas destas realidades educativas e artísticas claramente especiais e únicas. O que nos dá uma certa impressão de conhecimento de causa, em determinados aspetos, porque conhecemos minimamente a realidade e o contexto em que se desenvolvem todas as atividades curriculares e extracurriculares nas diversas instituições prisionais.

Segundo D. Massons (1991) existem três tipos de investigação educativa, baseados nas capacidades do investigador em manipular ou controlar variáveis. As quais se podem chamar de *Experimental*, *Quase experimental* e *Não experimental*. A presente investigação está centrada numa metodologia de investigação educativa, assente na realização de questionários, o que implicará um conhecimento profundo de todas as questões e temas abordados ao longo das mesmas, onde a questão da identificação e caracterização dos inquiridos se torna relevante para o resultado global das respostas em geral. Portanto usaremos como instrumento de trabalho a metodologia de investigação *Não Experimental* ou *Ex Pós-facto*<sup>151</sup>, uma vez que como refere o posterior esquema, aponta para os seguintes procedimentos básicos:

---

<sup>151</sup> Quer dizer “*depois de feito*” ou “*depois de ter sucedido*”, ou seja, alude a que primeiro se produz o acto e somente em fase posterior se analisam as suas possíveis consequências ou causas.



Esquema baseado na Metodologia Não Experimental de Arnal e outros (1992)

Para Kerlinger (1981, p. 268) a metodologia Não experimental ou Pós-facto é:

“Busca sistemática empírica, na qual a índole científica não tem controle direto sobre as variáveis independentes, porque já aconteceram as suas manifestações ou por serem intrinsecamente não manipuláveis. Fazem-se inferências sobre as relações entre elas, sem intervenção direta, a partir da variação concomitante das variações dependentes e independentes”.

Para Cohen e Manion (1990, p. 24) a metodologia *Não Experimental Ex – Post facto*, acaba por ser correspondente a uma investigação experimental ao contrário, ou seja:

“Em vez de trabalhar grupos de sujeitos que sejam equivalentes e submetê-los a distintos tratamentos para obter as diferenças nas variáveis dependentes estudadas, uma investigação ex. post facto, começa com grupos que já são diferentes em alguma característica e busca retrospectivamente o fator que produziu essa diferença”.

Posto isto, apresentamos as limitações inerentes ao uso desta metodologia de investigação, se bem que como refere Cohen e Manion (1990) não deveremos pensar ou concluir que os estudos não experimentais não são tão eficazes. Dado que muitos dos estudos realizados nas áreas de educação e psicologia se baseiam em desenhos deste tipo. Para Arnal et al (1992) os métodos descritivos e correlacionais estão agremiados à metodologia indutiva e que, por natureza, possibilita acerrar generalizações empíricas através do estabelecimento de regularidades e de relações entre os dados observados. As técnicas de análise baseadas em correlações, como a educação de regressão, a análise fatorial ou os modelos preditivos têm muitas possibilidades na educação, nomeadamente em áreas como na formação de professores, na orientação escolar, na sociologia da educação, na didática, na tecnologia educativa e na organização escolar.

Concretamente vamos usar esta metodologia *não experimental ex post facto* com estudos *descritivos*<sup>152</sup> e *correlacionais*<sup>153</sup> entre as variáveis possíveis e as que considerarmos de significativa relevância para este estudo.

### MÉTODO DE TRATAMENTO DE DADOS

No que diz respeito ao tratamento e análise de dados usamos o programa informático de natureza estatística SPSS 12.0 (*Statistical Product and Service Solutions*). Na sua primeira versão, em 1968, o programa de computador SPSS (acrónimo de *Statistical Package for the Social Sciences* - pacote estatístico para as ciências sociais) tinha esta designação e intuito, sendo um dos programas de análise estatística mais usados nas ciências sociais; é também usado por pesquisadores de mercado, na pesquisa relacionada com a saúde, no governo, educação, entre muitos outros sectores. Este programa estatístico tem capacidade de trabalhar com bases de dados de grande dimensão. Na versão 12.0 são possíveis mais de 2 mil milhões de registos e 250 000 variáveis. Usamos ainda na feitura de alguns gráficos alguns programas do sistema operativo XP (Excel e Word). Na caracterização da amostra (49 Estabelecimentos Prisionais que responderam ao inquérito) usamos gráficos de frequência (*Frequency, Percent, Valid Percent e Cumulative Percent*), de forma a podermos inferir em particular a grandeza dos dados relativos a cada questão específica do inquérito usado no presente estudo. Usamos ainda gráficos descritivos (*Minimum, Máximum, Mean, Std. Desviation*) para de forma ampla sabermos qual o estado da arte em relação à presença das artes em meio prisional.

### HIPÓTESES

Como hipóteses para aferir neste estudo, apresentamos as hipóteses que achamos mais expressivas e igualmente capazes de espelhar significativamente o objeto de estudo da presente investigação. Ou seja, todas as hipóteses que estejam diretamente adstritas à área das Artes (incluindo a Expressões Artísticas de índole científica) e Ofícios (incluindo a aprendizagem de um “*ofício*” ou uma “*arte*” de índole profissional ou vocacional em alguns casos). Seleccionámos uma dúzia de hipóteses, que passamos a expor:

---

<sup>152</sup> Descritivos: pretende descrever um fenómeno, analisá-lo quanto à sua estrutura e procurar relações entre as características que o definem (base de observação sistemática do material já produzido).

<sup>153</sup> Correlacionais: Estudo entre dados de duas variáveis diferentes, sendo que é possível estabelecer relação entre mais que duas variáveis (correlação múltipla).

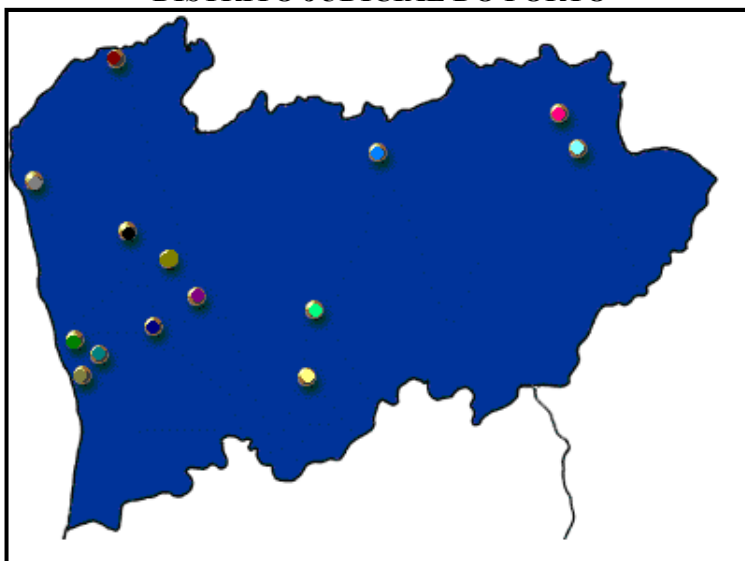
1. *Grande parte dos estabelecimentos prisionais em Portugal não tem presente nos seus planos curriculares a Educação Musical;*
2. *A Educação Musical é das disciplinas da área científica das artes a mais representativa nos planos curriculares de formação nos EP's;*
3. *A maior parte da formação ministrada nos EP's resulta de protocolos estabelecidos com instituições de ensino básico;*
4. *As colaborações ou protocolos com instituições de ensino superior são poucas ou inexistentes;*
5. *A maioria dos reclusos que recebem formação curricular é do sexo masculino;*
6. *A parte mais significativa em termos de formação artística está diretamente ligada às artes plásticas;*
7. *Os formadores são na grande maioria indivíduos de sexo masculino;*
8. *Os reclusos que participam em atividades artísticas têm melhor comportamento que os restantes reclusos;*
9. *Os reclusos que participam ou recebem formação artística têm melhores possibilidades de futuramente se inserirem na sociedade;*
10. *Deveria haver formação superior especializada na formação para a docência tendo em vista especificamente a lecionação em EP's;*
11. *As opiniões sobre o estado geral das artes em meio prisional divergem conforme a categoria profissional ou posto do indivíduo que subscreve o inquérito;*
12. *A presença das Artes em meio prisional é declaradamente insuficiente.*












## AMOSTRA

### DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DOS ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS

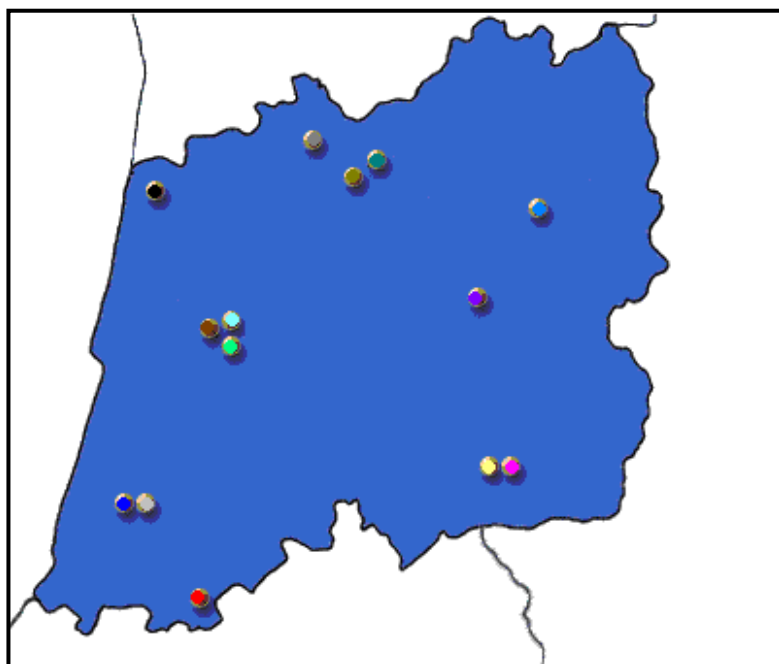
Listas de Estabelecimentos Prisionais que constituem a amostra do estudo:















#### DISTRITO JUDICIAL DO PORTO



-  Estabelecimento Prisional Regional de Bragança (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Izeda (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Chaves (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Vila Real (Misto)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Lamego (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Felgueiras (Feminino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Paços de Ferreira (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Guimarães (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Braga (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Santa Cruz do Bispo (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Polícia Judiciária do Porto (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central do Porto (Misto)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Viana do Castelo (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Monção (Masculino)

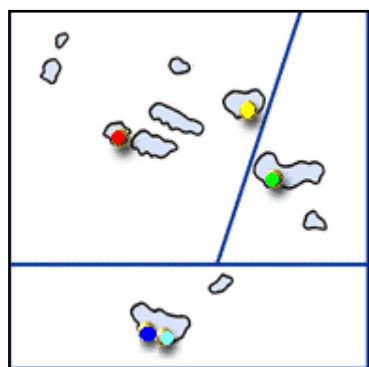
### DISTRITO JUDICIAL DE COIMBRA



-  Estabelecimento Prisional Regional de Torres Novas (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Leiria (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Especial de Leiria (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Castelo Branco (Misto)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Castelo Branco (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional da Polícia Judiciária de Coimbra (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Coimbra (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Coimbra (Misto)
-  Estabelecimento Prisional Regional da Covilhã (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Guarda (Misto)
-  Estabelecimento Prisional Especial de S. José (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Viseu (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de São Pedro do Sul (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Aveiro (Misto)

**DISTRITO JUDICIAL DE LISBOA**

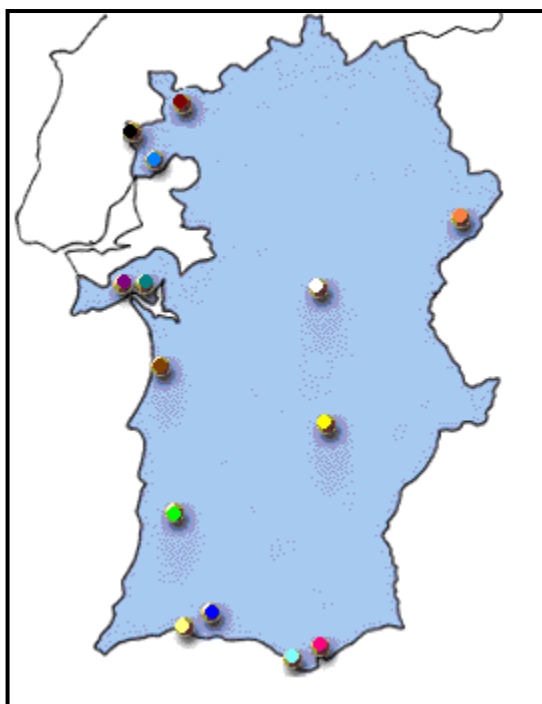
- Est. Prisional Regional de Caldas da Rainha (Masculino)
- Est. Prisional Regional do Montijo (Masculino)
- Est. Prisional Regional da PJ de Lisboa (Masculino)
- Est. Prisional Central de Lisboa (Masculino) <sup>154</sup>
- Est. Prisional Central de Monsanto (Masculino)
- Est. Prisional Central de Caxias (Masculino)
- Est. Prisional Central da Carregueira (Masculino)
- Est. Prisional Especial Hospital São João de Deus (Misto)
- Est. Prisional Especial de Tires (Misto)
- Est. Prisional Central de Sintra (Masculino)
- Est. Prisional Central de Linhó (Masculino)



- Estabelecimento Prisional Regional de Angra do Heroísmo (Misto)
- Est. Prisional (Cadeia de Apoio) da Horta (Masculino)
- Estabelecimento Prisional Regional de Ponta Delgada (Misto)
- Estabelecimento Prisional Regional do Funchal (Masculino)
- Estabelecimento Prisional Central do Funchal (Misto)

<sup>154</sup> “No âmbito da ocupação dos tempos livres da população reclusa, desencadearam-se várias ações e deu-se continuidade a práticas de cariz sociocultural e desportivo. No plano cultural, as atividades centraram-se na dinamização das bibliotecas; criação de jornais de parede e boletim informativo com recurso a produção de imagens e de textos de vários géneros, a par dos necessários aspetos ligados à existência patrimonial de livros. Tal existência muito se deve a ofertas de particulares e a diligências feitas pelo EP, junto de Editoras e Embaixadas. Realizaram-se sessões de “biblioterapia” e animação da leitura com o apoio do IPLB, dinamizado pela Dra. Sara Monteiro. Ainda neste âmbito, promovido pela mesma entidade, foi realizado uma sessão de poesia no anfiteatro do E.P.L.. Para a continuação e promoção destas atividades, foi também desenvolvida uma ação de formação direcionada aos Técnicos de Educação, Professores e voluntariado, ministrada pela Dra. Fernanda Pinto, colaboradora da entidade supramencionada. No campo das artes plásticas, prosseguiram as atividades de desenho e de pintura em papel, tela, tecido e azulejo, bem como se prosseguiu nas atividades ligadas ao artesanato (elaboração de tapetes de arraiolos, bordados, etc.). Com base nessas atividades, foi realizada uma exposição no Palácio de Justiça e duas no próprio EP. No campo da música, efetuou-se a recomposição do grupo musical e iniciaram-se aulas de solfejo e de saxofone, ministradas pelo professor da escola, bem como se iniciou o desenvolvimento de competências auditivas, técnicas e criativas. Participou-se na eliminatória do Festival de Música inter-prisões, cuja organização esteve a cargo do EP Paços de Ferreira. Ainda nesta área participou-se no concurso “Águas livres”, promovido pela EPAL, realizado no museu da água, com gravação de um CD. Na área do desporto, deu-se continuidade ao trabalho realizado pelo Prof. António Caeiro (CML) na formação de monitores de ginásio. Realizaram-se também campeonatos inter-alas de futsal e de voleibol, basquetebol. Registou-se igualmente a participação de seleções no campeonato inter-prisões de futsal e na taça de remo indoor. Foram pontualmente realizadas atividades de musculação, ténis de mesa, xadrez, damas e cartas em cada uma das alas. As atividades desportivas envolveram, este ano, cerca de 904 reclusos. Organizaram-se festas comemorativas dos santos populares, aniversários das alas A e G e de encerramento do ano escolar e Natal” (in: relatório de atividades de 2006).

### DISTRITO JUDICIAL DE ÉVORA



-  Estabelecimento Prisional Central de Santarém (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Alcoentre (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Vale de Judeus (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Elvas (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Évora (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Setúbal (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Brancanes (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Central de Pinheiro da Cruz (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Beja (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Odemira (Feminino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Silves (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Portimão (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Olhão (Masculino)
-  Estabelecimento Prisional Regional de Faro (Masculino)



LOTAÇÃO E RECLUSOS EXISTENTES NOS EPs A 31 DE DEZEMBRO DE 2006<sup>155</sup>

<b>Estabelecimentos</b>	<b>Lotação/Reclusos</b>	<b>Lotação</b>	<b>Reclusos existentes em 31 de Dezembro</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	
<b>TOTAL GERAL</b>	<b>12 115</b>	<b>12 636</b>	
<b>Centrais</b>	<b>8 115</b>	<b>8 321</b>	
Alcoentre	513	543	
Carregueira	610	578	
Castelo Branco	168	80	
Caxias	334	490	
Coimbra	421	428	
Funchal	349	305	
Izeda	289	282	
Linhó	584	594	
Lisboa	887	984	
Monsanto (1)	60	29	
Paços de Ferreira	848	868	
Pinheiro da Cruz	691	700	
Porto	686	900	
Santarém	72	37	
Santa Cruz do Bispo	336	393	
Sintra	753	685	
Vale de Judeus	514	425	
<b>Especiais</b>	<b>1 365</b>	<b>1 055</b>	
Leiria	347	267	
Santa Cruz do Bispo (Especial) (2)	190	185	
Tires	633	585	
Hospital Prisional de S. João de Deus (3)	195	18	
<b>Regionais</b>	<b>2 618</b>	<b>3 049</b>	
Angra do Heroísmo	39	80	
Aveiro	88	117	
Beja	164	140	
Braga	67	88	
Bragança	75	82	
Caldas da Rainha	104	119	
Castelo Branco	31	53	
Chaves	56	49	
Coimbra	243	186	
Covilhã	105	99	
Elvas	29	58	
Évora	35	51	
Faro	120	153	
Funchal	100	53	
Guarda	171	147	
Guimarães	47	85	
Lamego	67	56	
Leiria	110	155	
Montijo	130	177	
Odemira	56	55	
Olhão (4)	42		
Ponta Delgada	141	182	
Portimão	28	60	
São Pedro do Sul (4)	29		
Setúbal	131	259	
Silves	58	61	
Torres Novas	38	58	
Viana do Castelo	42	87	
Vila Real	68	90	
Viseu	46	60	
Zona Prisional da Polícia Judiciária de Lisboa	110	153	
Zona Prisional da Polícia Judiciária do Porto	48	36	
<b>Cadeias de Apoio</b>	<b>17</b>	<b>21</b>	
Horta	17	21	
<b>Psiquiátricos não prisionais</b>		<b>190</b>	

Notas: (1) Lotação real e circunstancial em consequência de obras de remodelação.  
(2) Lotação provisória relativa à fase de início de actividade. A lotação homologada é de 354 lugares.  
(3) O número de reclusos contabilizados diz estritamente respeito aos afectos, uma vez que os doentes provisoriamente internados foram considerados nos Estabelecimentos Prisionais a que pertencem.  
(4) Os Estabelecimentos Prisionais Regionais de Olhão e de São Pedro do Sul estão desactivados, mas não formalmente extintos. Donde a necessidade de se contabilizar a lotação, apesar de não terem reclusos afectos.

<sup>155</sup> Fonte: DGSP

POPULAÇÃO PRISIONAL, POR ESTABELECIMENTO (1), SEGUNDO A SITUAÇÃO PENAL (15 E 31 DE JULHO DE 2007)<sup>156</sup>

Sit. Penal Estab.	15 de Julho				31 de Julho				Variação				Lotação	Taxa de Ocupação em %	
	Preventivos		Cond.	TOTAL	Preventivos		Cond.	TOTAL	Preventivos		Cond.	TOTAL			
	Aguardar Julg.	Aguardar Trâns. Julg.			Aguardar Julg.	Aguardar Trâns. Julg.			Aguardar Julg.	Aguardar Trâns. Julg.					
CENTRAIS															
1. ALCOENTRE	0	20	503	523	1	22	498	521	1	2	-5	-2	513	101,6	
2. CARREGUEIRA	0	42	539	581	2	38	546	586	2	-4	7	5	610	96,1	
3. C. BRANCO	1	0	6	7	1	0	2	3	0	0	-4	-4	168	1,8	
4. CAXIAS (3)	263	68	139	470	245	73	140	468	-18	5	1	-12	334	137,1	
5. COIMBRA	0	24	393	417	0	24	399	423	0	0	6	6	421	100,5	
6. FUNCHAL	53	15	247	315	58	16	239	313	5	1	-8	-2	324	96,6	
Funchal (S.Fe.)	4	0	8	12	3	1	8	12	-1	1	0	0	25	48,0	
7. IZEDA	2	10	275	287	2	9	268	279	0	-1	-7	-8	289	96,5	
8. LINHÓ	2	32	441	475	2	33	449	484	0	1	8	9	584	82,9	
9. LISBOA	361	99	547	1007	329	102	563	994	-32	3	16	-13	887	112,1	
10. MONSANTO (2)	2	4	24	30	3	4	25	32	1	0	1	2	142	22,5	
S. de Regime Aberto (2)	0	0	30	30	0	0	31	31	0	0	1	1	60	51,7	
11. P. FERREIRA	0	22	837	859	0	21	834	855	0	-1	-3	-4	848	100,8	
12. P. DA CRUZ	0	47	651	698	0	45	651	696	0	-2	0	-2	691	100,7	
13. PORTO	252	43	636	931	236	40	643	919	-16	-3	7	-12	686	134,0	
14. SANTARÉM	11	0	22	33	13	0	20	33	2	0	-2	0	72	45,8	
15. S. C. DO BISPO	10	1	362	373	9	1	359	369	-1	0	-3	-4	336	109,8	
16. SINTRA	1	21	673	695	1	21	670	692	0	0	-3	-3	753	91,9	
17. VALE JUDEUS (3)	0	33	458	491	0	33	459	492	0	0	1	1	514	95,7	
ESPECIAIS															
1. LEIRIA	0	10	247	257	0	9	244	253	0	-1	-3	-4	347	72,9	
2. S. C. DO BISPO	61	15	218	294	59	20	228	307	-2	5	10	13	190	161,6	
3. TIRES	108	35	323	466	105	38	314	457	-3	3	-9	-9	470	97,2	
Tires (S. Masc.)	0	1	129	130	0	1	131	132	0	0	2	2	163	81,0	
4. H. S. J. DEUS (4)	10	0	13	23	10	0	15	25	0	0	2	2	195	12,8	
Regionais															
1. A. HEROÍSMO	14	3	63	80	12	3	63	78	-2	0	0	-2	31	251,6	
A Heroísmo (S.Fe.)	2	0	1	3	1	1	1	3	-1	1	0	0	8	37,5	
1.1. C. A. Horta	14	0	12	26	15	0	15	30	1	0	3	-4	17	176,5	
2. AVEIRO	41	1	72	114	41	4	68	113	0	3	-4	-1	80	141,3	
Aveiro (S.Fe.)	1	0	2	3	3	0	3	6	2	0	1	3	8	75,0	
3. BEJA	36	14	118	168	36	15	122	173	0	1	4	5	164	105,5	
4. BRAGA	24	6	78	108	24	6	77	107	0	0	-1	-1	67	159,7	
5. BRAGANÇA	24	7	60	91	24	6	62	92	0	-1	2	1	75	122,7	
6. C. RAINHA	43	2	78	123	44	3	77	124	1	1	-1	1	104	119,2	
7. C. BRANCO	14	3	40	57	12	5	36	53	-2	2	-4	-4	31	171,0	
8. CHAVES	11	2	56	69	10	2	54	66	-1	0	-2	-3	56	117,9	
9. COIMBRA	39	10	123	172	43	9	120	172	4	-1	-3	0	243	70,8	
10. COVILHÃ	11	7	78	96	11	7	78	96	0	0	0	0	105	91,4	
11. ELVAS	14	5	43	62	13	6	43	62	-1	1	0	0	29	213,8	
12. ÉVORA	0	1	8	9	0	1	8	9	0	0	0	0	35	25,7	
13. FARO	100	14	33	147	91	21	30	142	-9	7	-3	-5	120	118,3	
14. FUNCHAL	11	2	45	58	11	2	42	55	0	0	-3	-3	100	55,0	
15. GUARDA	10	19	138	167	11	20	138	169	1	1	0	2	164	103,0	
Guarda (S.Fe.)	3	0	8	11	2	0	8	10	-1	0	0	-1	7	142,9	
16. GUIMARÃES	29	3	62	94	28	3	60	91	-1	0	-2	-3	47	193,6	
17. LAMEGO	8	3	55	66	9	4	55	68	1	1	0	2	67	101,5	
18. LEIRIA	48	7	103	158	44	7	102	153	-4	0	-1	-5	97	157,7	
Leiria (S.Fe.)	7	1	6	14	7	1	6	14	0	0	0	0	13	107,7	
19. MONTIJO	85	13	91	189	71	22	99	192	-14	9	8	3	130	147,7	
20. ODEMIRA	23	5	34	62	25	5	35	65	2	0	1	3	56	116,1	
21. OLHÃO	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	42	0,0	
22. P. DELGADA	42	13	141	196	43	10	143	196	1	-3	2	0	110	178,2	
P. Delgada (S.Fe.)	5	0	4	9	4	0	4	8	-1	0	0	-1	37	25,8	
23. PORTIMÃO	26	5	22	53	27	6	20	53	1	1	-2	0	28	189,3	
24. SETÚBAL	97	20	147	264	91	21	138	250	-6	1	-9	-14	131	190,8	
25. SILVES	25	1	33	59	24	1	34	59	-1	0	1	0	58	101,7	
26. T. NOVAS	15	5	45	65	10	8	46	64	-5	3	1	-1	38	168,4	
27. V. CASTELO	20	3	50	73	20	8	49	77	0	5	-1	4	42	183,3	
28. VILA REAL	17	5	64	86	17	7	63	87	0	2	-1	1	68	127,9	
29. VISEU	30	4	35	69	24	9	36	69	-6	5	1	0	46	150,0	
30. P. J. Lisboa	112	10	17	139	120	11	14	145	8	1	-3	6	110	131,8	
31. P. J. Porto	25	2	11	38	24	2	11	37	-1	0	0	-1	48	77,1	
TOTAL	2167	738	9697	12602	2071	787	9696	12554	-96	49	-1	-48	12228	102,7	
Inimp. (ENPrs) (5)				201				201				0			
TOTAL GERAL				12803				12755				-48			
Taxa de ocupação dos espaços masculinos															104,4
Taxa de ocupação dos espaços femininos															88,4

(1) População prisional que nesta data estava afectada ao estabelecimento.

(2) Lotação Provisória

(3) Lotação provisória, relativa à fase de início de funcionamento. A lotação homologada é de 354 lugares.

(4) No Hospital Prisional de São João de Deus, aos 25 reclusos afectos, acrescem, em 31 de Julho de 2007, 125 reclusos internados e afectos a outros E.P. e neles considerados.

(5) Os 201 Inimputáveis, internados em Estabelecimentos Psiquiátricos não Prisionais, repartem-se por 17 Mulheres e 184 Homens.

Começamos por expor os dados oficiais da DGSP sobre a situação atual (de 01 a 15 de Junho de 2007) em termos numéricos por género (mulheres e homens), posteriormente pela explanação do mesmo assunto noutra data (15 a 31 de Julho): *Total de reclusos por género (Fonte: DGSP)*

<b>Sexo</b> <b>Tipo E. P.</b>	<b>MULHERES</b>			<b>HOMENS</b>		
	01-Jun	15-Jun	Var.	01-Jun	15-Jun	Var.
Centrais	25	22	-3	8234	8233	-1
Especiais	754	752	-2	412	420	8
Regionais	108	112	4	3095	3077	-18
<b>TOTAL</b>	<b>887</b>	<b>886</b>	<b>-1</b>	<b>11741</b>	<b>11730</b>	<b>-11</b>

**População prisional (tipo de estabelecimento segundo o sexo) de 15 e 31 de Julho de 07** *Fonte: DGSP*

<b>Sexo</b> <b>Tipo E. P.</b>	<b>MULHERES</b>			<b>HOMENS</b>		
	15-Jul	31-Jul	Var.	15-Jul	31-Jul	Var.
Centrais	19	15	-4	8215	8177	-38
Especiais	760	764	4	410	410	0
Regionais	102	106	4	3096	3082	-14
<b>TOTAL</b>	<b>881</b>	<b>885</b>	<b>4</b>	<b>11721</b>	<b>11669</b>	<b>-52</b>

Aqui denotamos um dos principais problemas na sistematização e estudo quantitativo no que respeita à análise de questões relacionadas com a população em reclusão, uma vez que a mesma é volátil e inconstante, pelas razões mais compreensíveis. No mesmo momento em que se está a escrever estas linhas poderemos ter nas cadeias portuguesas mais uma dúzia de reclusos, como também podemos ter muito menos num curto espaço de tempo. Vejamos o caso da liberdade condicional, a pena suspensa, a morte de reclusos ou até mesmo a fuga de outros, baralham completamente os dados disponíveis pelas mais altas instâncias dos serviços prisionais.

No que se refere aos quadros anteriores, num curto espaço de tempo, entre 01 e 15 de Junho de 2006, no que respeita a reclusos do sexo feminino, somente houve um decréscimo de um recluso. Noutro quadro e com outras proporções, verificamos que no que concerne aos reclusos de sexo masculino, no período compreendido entre 15 e 31 de Julho de 2007, houve um significativo decréscimo de reclusos (-52). O que demonstra veementemente a instabilidade natural dos números. Seguidamente faremos a comparação possível entre o número de reclusos do ano 2006 e o número de reclusos de 2007 até à data de 31 de Julho.

Seguidamente passaremos a expor o total de reclusos à data da publicação do estudo (somente o que diz respeito à amostra do estudo, ou seja, somente relativa aos reclusos que são vinculados ao preenchimento dos inquéritos), assim como os resultados aferidos nas várias questões do inquérito enviado a todos os EPs portugueses.

TOTAL DA POPULAÇÃO: 11694 reclusos de 49 estabelecimentos prisionais.

Passamos a apresentar os resultados aferidos em cada questão do questionário:

QUESTÃO Nº 1 (foi solicitada a identificação e a tipologia do EP). Ex:

***Estabelecimento Prisional*** \_\_\_\_\_

**ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS QUE RESPONDERAM AO INQUÉRITO:**

- 1) Estabelecimento Prisional Regional de Aveiro
- 2) Estabelecimento Prisional de Coimbra
- 3) Estabelecimento Prisional Regional de Coimbra
- 4) Estabelecimento Prisional de Caxias
- 5) Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo (Clínica Psiquiátrica e Saúde Mental)
- 6) Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo
- 7) Cadeia de Arroio da Horta
- 8) Estabelecimento Prisional Regional de Évora
- 9) Estabelecimento Prisional de Monsanto
- 10) Estabelecimento Prisional Regional de Silves
- 11) Estabelecimento Prisional Regional de Ponta Delgada
- 12) Estabelecimento Prisional Regional do Funchal
- 13) Estabelecimento Prisional do Funchal
- 14) Estabelecimento Prisional Regional de Viana do Castelo
- 15) Estabelecimento Prisional Regional de Torres Novas
- 16) Estabelecimento Prisional de Tires
- 17) Estabelecimento Prisional Regional de Setúbal
- 18) Estabelecimento Prisional Regional de S. Pedro do Sul
- 19) Estabelecimento Prisional de Santarém
- 20) Estabelecimento Prisional de Pinheiro da Cruz
- 21) Estabelecimento Prisional Regional de Odemira
- 22) Estabelecimento Prisional Regional do Montijo
- 23) Estabelecimento Prisional do Linhó
- 24) Estabelecimento Prisional Regional de Lamego
- 25) Estabelecimento Prisional de Izeda
- 26) Estabelecimento Prisional Regional de Guimarães
- 27) Estabelecimento Prisional Regional da Guarda

- 28) Estabelecimento Prisional Regional de Felgueiras
- 29) Estabelecimento Prisional Regional de Faro
- 30) Estabelecimento Prisional Regional de Elvas
- 31) Estabelecimento Prisional Regional da Covilhã
- 32) Estabelecimento Prisional Regional de Castelo Branco
- 33) Estabelecimento Prisional de Castelo Branco
- 34) Estabelecimento Prisional Regional das Caldas da Rainha
- 35) Estabelecimento Prisional Regional de Beja
- 36) Estabelecimento Prisional Regional de Bragança
- 37) Estabelecimento Prisional Regional de Angra do Heroísmo
- 38) Estabelecimento Prisional de Alcoentre
- 39) Estabelecimento Prisional Regional de Braga
- 40) Estabelecimento Prisional Regional de Vila Real
- 41) Estabelecimento Prisional Regional de Vale de Judeus
- 42) Estabelecimento Prisional de Leiria
- 43) Estabelecimento Prisional Regional de Chaves
- 44) Estabelecimento Prisional de Sintra
- 45) Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira
- 46) Estabelecimento Prisional do Porto
- 47) Estabelecimento Prisional Regional do Porto (Policia Judiciária do Porto)
- 48) Estabelecimento Prisional de Lisboa (Policia Judiciária de Lisboa)
- 49) Estabelecimento Prisional de Lisboa

Verificamos que 49 (94,2%) dos 52 EPs responderam ao inquérito, o que demonstra um grande sentido de responsabilidade e cooperação dos serviços. Isto deve-se também à clara demanda do Sr. Director-Geral dos Serviços Prisionais na tentativa de que todos os EPs preenchessem o referido inquérito devidamente autorizado pela DGSP e naturalmente a todos os profissionais que com brio preencheram os inquéritos que lhes enviamos. Não seria de todo possível atingir os 100% de EPs no que respeita ao preenchimento do inquérito, uma vez que, para além de outros problemas possíveis, durante o processo de preenchimento e recolha de dados, alguns dos EPs foram, entretanto, desativadas. A 31 de Dezembro de 2006, os estabelecimentos regionais de Olhão e São Pedro do Sul já não estavam ativos, pese embora ainda não estivessem formalmente extintos (questões somente burocráticas e de gestão). Nesta mesma questão (Nº 1) estava subjacente a aferição da tipologia dos EPs, ou seja, quisemos saber se seriam Centrais, Especiais, Regionais ou de Apoio. Os dados que apuramos e os que temos atualmente (fonte DGSP) são os seguintes:

ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS **CENTRAIS (18)**: 1. Alcoentre; 2. Brancanes (Setúbal); 3. Carregueira (Sintra); 4. Castelo Branco; 5. Caxias; 6. Coimbra; 7. Funchal; 8. Izeda; 9. Linhó; 10. Lisboa (inclui a secção aberta da Mónicas); 11. Monsanto; 12. Paços de Ferreira; 13. Pinheiro da Cruz; 14. Porto; 15. Santa Cruz do Bispo; 16. Santarém; 17. Sintra; 18. Vale dos Judeus.

ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS **REGIONAIS (35)**: 1. Bragança; 2. Chaves; 3. Vila Real; 4. Lamego; 5. Felgueiras; 6. Guimarães; 7. Braga; 8. Polícia Judiciária do Porto; 9. Viana do Castelo; 10. Monção; 11. Torres Novas; 12. Leiria; 13. Castelo Branco; 14. Polícia Judiciária de Coimbra; 15. Coimbra; 16. Covilhã; 17. Guarda; 18. Viseu; 19. São Pedro do Sul; 20. Aveiro; 21. Caldas da Rainha; 22. Montijo; 23. PJ de Lisboa; 24. Angra do Heroísmo; 25. Ponta Delgada; 26. Funchal; 27. Elvas; 28. Évora; 29. Setúbal; 30. Beja; 31. Odemira; 32. Silves; 33. Portimão; 34. Olhão; 35. Faro;

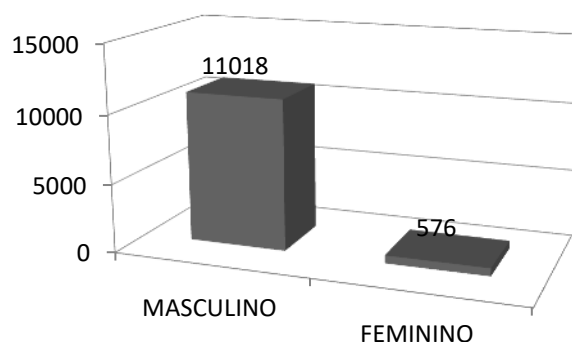
ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS **ESPECIAIS (4)**: 1. Leiria; 2. Tires; 3. Hospital Prisional S. João de Deus (Caxias); 4. S. José do Campo (Viseu);

**CADEIAS DE APOIO (1)**: 1. Horta.

**QUESTÃO Nº 2** (dados sobre o nº de reclusos e respetivo género). Ex:

Número total de reclusos \_\_\_\_\_ Sexo Masculino \_\_\_\_\_ Sexo Feminino \_\_\_\_\_

Reclusos por sexo: 11018 (Homens) e 576 (Mulheres)



	MASCULINO	FEMININO
■ SEXO	11018	576

Constatamos que o número de reclusos do sexo masculino é absolutamente esmagador em termos de grandeza numérica e consequente representação percentual, aproximadamente 95% (11018) da população em reclusão pertence ao género masculino. Os restantes 5% (576) representam o número tão menos significativo em termos de grandeza e representação percentual do universo prisional (total de reclusos de ambos os sexos: 11694). Uma diferença deveras enorme em termos de apreciação geral dos presentes números, haverá em termos comparativos 1 recluso de sexo feminino por cada 19 de sexo masculino. Naturalmente que a questão de género contém de forma

subjacente a definição em termos tipológicos dos estabelecimentos prisionais, ou seja, com estes dados foi-nos permitido saber quais as percentagens reais dos EPs em termos de categorias dos EPs e consequentes características específicas tais como: **Masculino**, **Feminino** ou **Misto**.

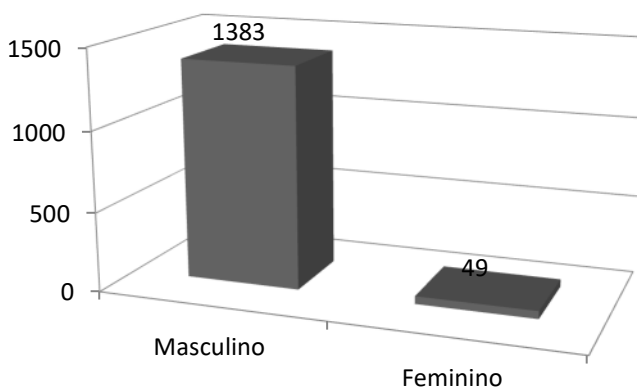
### TIPOLOGIA DOS ESTABELECIMENTOS PRISIONAIS

Tipo de E P	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Masculino	40	81,6	81,6	81,6
Feminino	2	4,1	4,1	85,7
Misto	7	14,3	14,3	100,0
Total	49	100,0	100,0	

Como era de esperar existe uma clara supremacia dos EPs masculinos (82%) em relação aos EPs femininos (4%) e aos EPs mistos (14%), uma vez que a população prisional se reparte por 95% de reclusos do sexo masculino e 5% de reclusos do sexo feminino. Deste resultado podemos aferir ainda que os EPs mistos (14%) representam uma considerável percentagem do valor global, dado serem escassos os EPs exclusivamente femininos (4,1%), que é perfeitamente compreensível e quase inevitável dadas as características específicas da população prisional portuguesa.

**QUESTÃO 3:** *Perguntamos se no referido EP existem Planos de Formação Curricular e qual a carga horária nas seguintes áreas:*

Ed. Musical <input type="checkbox"/>	Exp. Dramática (Teatro) <input type="checkbox"/>	Plástica (EVT) <input type="checkbox"/>	Motora (Ed. Física) <input type="checkbox"/>
Horas/semana <input type="checkbox"/>	Horas/semana <input type="checkbox"/>	Horas/semana <input type="checkbox"/>	Horas/semana <input type="checkbox"/>
Outros (áreas artísticas) _____			
Número total de formandos _____		Sexo Masculino _____	Sexo Feminino _____



	Masculino	Feminino
■ FORMAÇÃO CURRICULAR	1383	49

Neste caso em concreto, no que respeita a Formação Curricular, do qual entendemos todas as disciplinas que fazem parte do curricular normal de um qualquer discente. Esta formação é composta por todas as disciplinas que fazem parte do currículo nacional ordinário. Ou seja, todas as disciplinas que integram o 1º, 2º, 3º ciclo do ensino básico o ensino secundário, as quais são por norma ministradas pelos professores que integram o quadro das escolas básicas com as quais os EPs têm protocolos de colaboração tutelados pela DGSP.

De toda a população reclusa que tem acesso a este tipo de formação, a qual possibilita a aquisição de diplomas e títulos académicos, cerca de **97%** (1383) dessa população é constituída por reclusos de sexo masculino, enquanto somente **3%** (49) são reclusos de sexo feminino. Naturalmente que estes números são globais e espelham obviamente a realidade incontornável de existirem abissais diferenças percentuais nas questões de género nos EPs portugueses. Mesmo assim os números são claramente insatisfatórios, ou seja, somente 12,5% da população em reclusão de sexo masculino têm formação curricular e, em nosso entender, mais preocupante ainda o facto de somente 8,5% da população recusa de sexo feminino ter contacto com este tipo de formação. Em termos gerais são os reclusos de sexo masculino que em termos percentuais demonstram mais interesse na sua formação, neste caso na sua formação curricular. Num total de **1432** reclusos em formação extracurricular, somente representa **12,2 %** da população reclusa em geral.

De referir que alguns destes discentes podem estar inscritos em várias formações e ao mesmo tempo desempenharem inúmeras tarefas nos EPs, como forma distinta de ocupação do tempo e, principalmente, como forma hábil de aquisição de saber e competências essenciais a sua vida futura (dentro e fora dos EPs).

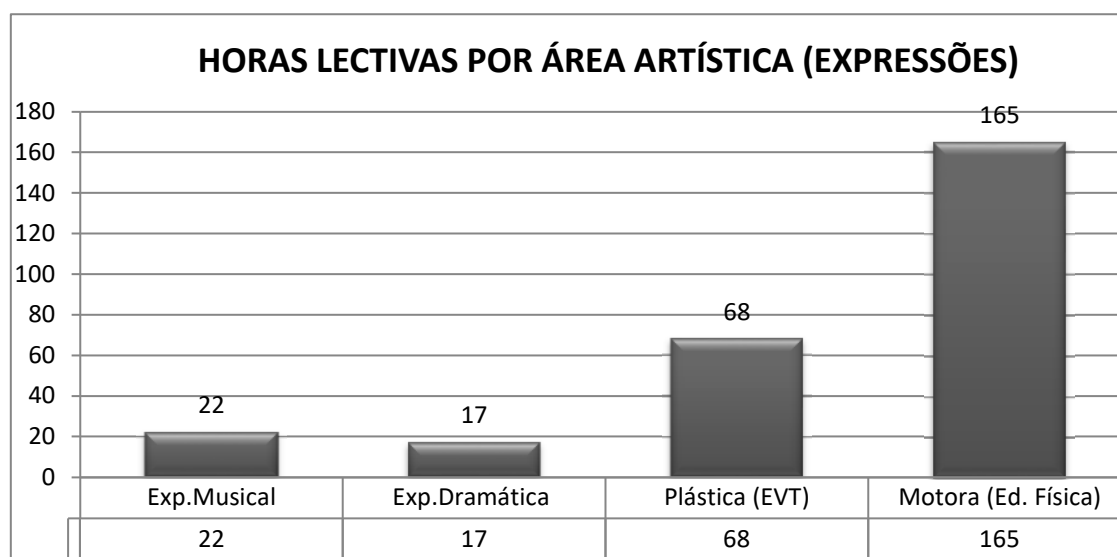
Seguidamente faremos uma incursão sobre a real implementação das expressões artísticas (Expressão Dramática, Expressão Musical e Expressão Plástica<sup>157</sup> – EVT) e físicas (Expressão Motora: Ed. Física). Optamos por integrar as expressões artísticas e a educação física neste bloco, uma vez que, a título de exemplo estas disciplinas são

---

<sup>157</sup> Esta área da Expressão Plástica não existe enquanto designação de disciplina, somente como área e congrega disciplinas tais como Educação Visual e Tecnológica, entre outras do foro dos ofícios, Manualidades e outras formas de arte, mais ligadas à formação extracurricular (desenho, pintura, escultura, serigrafia etc.).



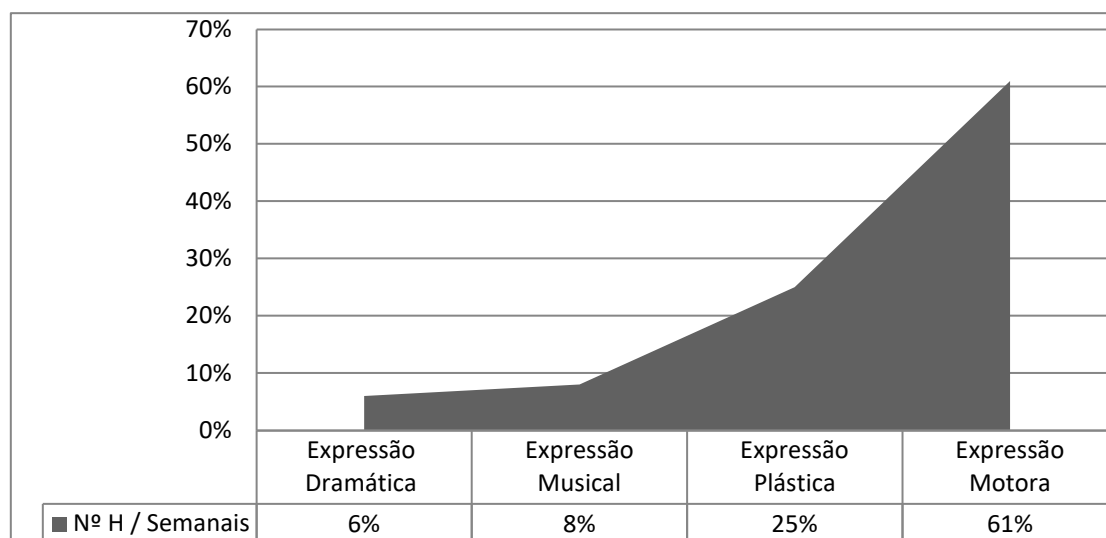
assim entendidas em termos de organização no ensino superior<sup>158</sup>.



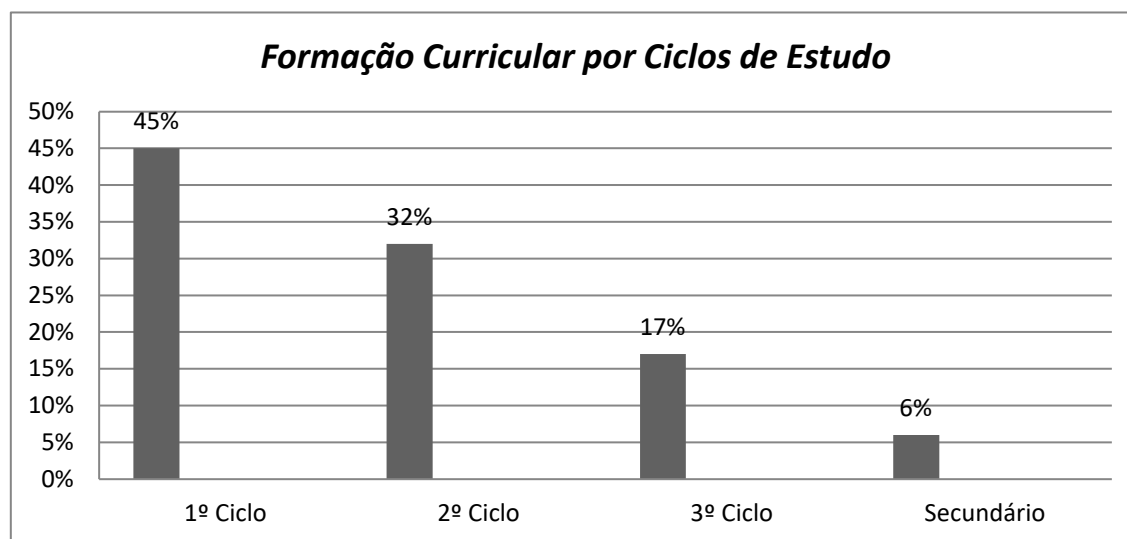
Como podemos verificar é clara a supremacia das atividades corporais (Expressão Motora) sobre as restantes expressões. A Expressão Motora aqui convertida em Educação Física<sup>159</sup> abarca 165 horas semanais (61%), as quais são mais expressivas quantitativamente que as restantes três expressões. Segue-se a Expressão Plástica com 68 horas semanais (25%), assim como a Expressão Musical com 22 horas semanais (8%) e, por último, a Expressão Dramática com 17 horas semanais (6%). A prática desportiva pressupõe alguma liberdade de movimentos, assim como o exercício físico aliado a todas as vantagens daqui advindas, fazem com que os reclusos tenham uma maior apetência para a área adstrita ao corpo. A prática de desporto também leva os reclusos a espaços físicos diferentes e mais amplos e, acima de tudo possibilita alguma libertação de energias contidas advindas da sua privação de liberdade. Tudo isto conjugado com o fator apelativo que o desporto tem (por si só) em qualquer instituição e não necessariamente e só porque estamos a falar de formação em EPs.

<sup>158</sup> Por exemplo: a disciplina de metodologia / didática das expressões integra em si a Expressão Musical, a Expressão Dramática, a Expressão Plástica e a Expressão Motora.

<sup>159</sup> A área da Educação Física é a que tem mais profissionais requisitados para prestar serviço nos EPs portugueses, sejam eles professores dos quadros das escolas do ensino básico, sejam eles colaboradores ou monitores sem formação específica. Facto que se compreende, uma vez que a atividade física proporciona prazer imediato e não carece de grande esforço mental, assunto para o qual naturalmente muitos dos reclusos não estão com disponibilidade para tal, atendendo à situação em que se encontram. A atividade física proporciona para além de mais uma sensação de libertação física e de abstração para com mundo em que se está a viver. Evidentemente que a forma física e a forte capacidade em distrair, ocupar e “descarregar” o stress, a angústia e a solidão é quase garantida ao participar nestas atividades. No fundo a saúde física é um grande aliado da saúde mental e por consequência do equilíbrio emocional e, em suma, sabemos que a atividade física concorre substancialmente para atingir estes estádios.



Estas horas semanais são distribuídas por todos os EPs portugueses, sendo que ao final de contas, são muito poucas as horas destinadas às expressões artísticas. Naturalmente que as horas das restantes disciplinas do regime ordinário (1.º, 2.º, 3.º ciclo e ensino secundário) são as mesmas que numa qualquer escola do país, evidentemente que termos que ter em conta as especificidades dos EPs, mesmo assim existe uma percentagem significativa, diria encorajadora, de diplomados a nível nacional nos EPs portugueses. Destes dados absolutos podemos aferir o que cada ciclo representa para a população recluso de ambos os sexos:



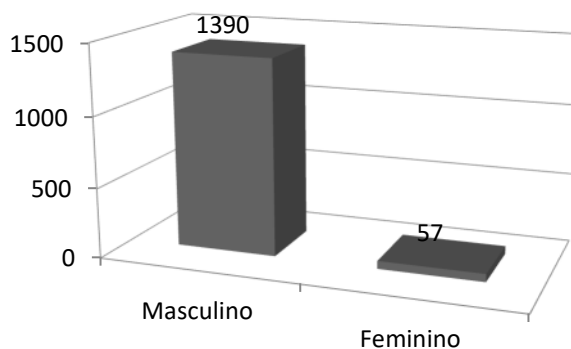
Total de formação curricular por ciclos de estudo<sup>160</sup>

<sup>160</sup> De referir que os reclusos que estão a frequentar o ensino superior não fazem parte dos dados estatísticos da DGSP, dado que constituem uma parcela pouco significativa em termos totais e, acima de tudo são casos pouco habituais e com algumas restrições compreensíveis no que respeita às saídas (se possíveis) e atendendo também às necessidades da população reclusa em Portugal. Grandemente são necessárias medidas que combatam eficazmente o analfabetismo existente nos EP's Portugueses. Daí esta omissão compreensível por arte da DGSP, pese embora também reconhecemos que se torna difícil quantificar estes casos.

O 1.º ciclo (45%) e o 2.º ciclo (32%) são os mais representativos, uma vez que é nestes ciclos que a população reclusa mais necessita de formação, atendendo ao facto de em termos globais a taxa de analfabetismo ser grandemente significativa. O 3.º ciclo (17%) e o Ensino Secundário (6%) estão repartidos por partes quase iguais e, mesmo que não tenhamos muita informação sobre este assunto, sabemos que a taxa de reclusos (as) que frequentam ou detêm licenciatura é quase ilegível em termos percentuais, o que não quer dizer que não exista. Disto depende naturalmente as características dos estabelecimentos no que concerne à sua população reclusa e das motivações pessoais de cada um, não descorando a importância dos protocolos com instituições de ensino superior e a proximidade de formação superior disponível, entre outros que de todo desconhecemos. De referir ainda que a busca de formação e a oferta formativa (a qual depende diretamente da procura), traçam uma linha descendente à medida que a exigência dos estudos vai aumentado, ou seja, o ensino superior é o menos procurado e o mais procurado e frequentado é precisamente o 1.º nível: o 1.º ciclo do ensino básico. Uma questão de literacia absoluta, uma das muitas *batalhas* que os estabelecimentos prisionais se debatem.

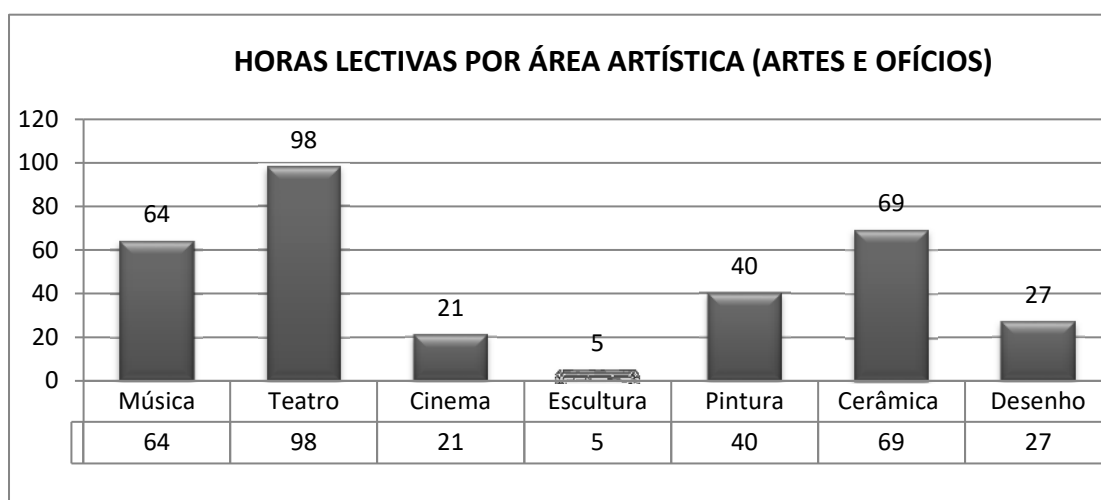
**QUESTÃO 4: Atividades Extracurriculares e carga horária nas seguintes áreas:**

Música <input type="checkbox"/>	Teatro <input type="checkbox"/>	Cinema <input type="checkbox"/>	Escultura <input type="checkbox"/>	Pintura <input type="checkbox"/>	Cerâmica <input type="checkbox"/>	Desenho <input type="checkbox"/>
Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>	Nº Horas <input type="checkbox"/>
Outras (áreas artísticas) _____						
Número total de participantes _____ Sexo Masculino _____ Sexo Feminino _____						

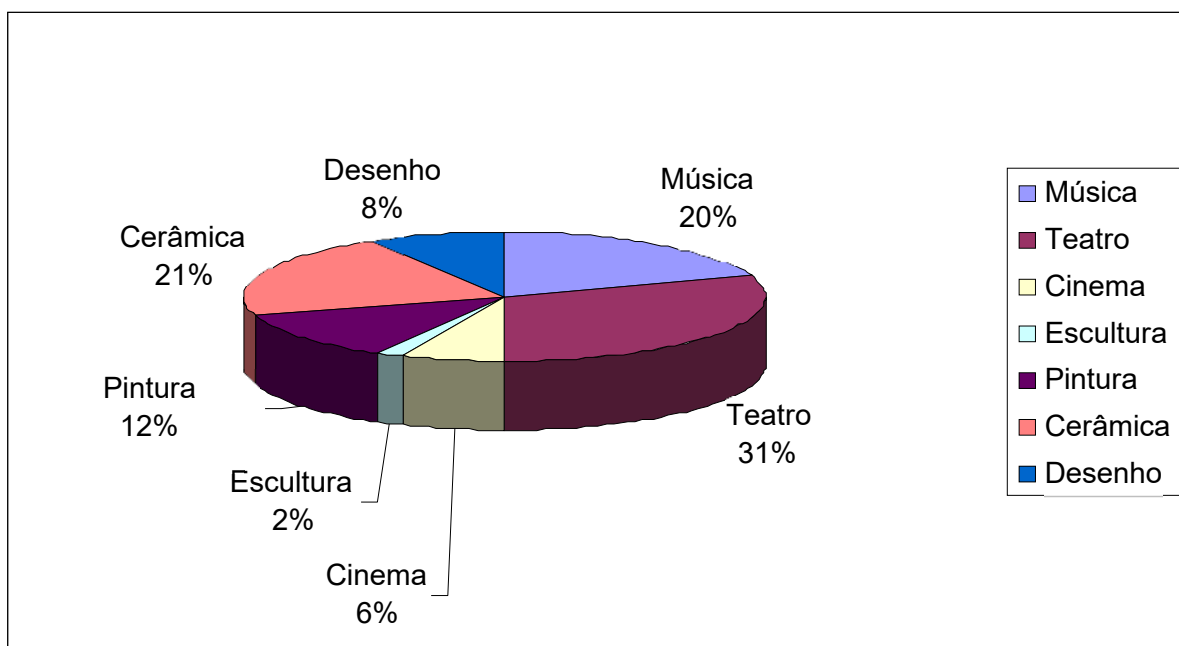


	Masculino	Feminino
Act. Extra curriculares	1390	57

No que concerne à formação extracurricular a diferença entre os reclusos de sexo masculino e recluso de sexo feminino são significativas, se bem que dada a diferença existente entre os valores globais de cada uma das partes, parece compreensível e consequente quanto a este facto, ou seja, ambos os dados são reveladores de alguma displicência quanto à formação geral dos mesmos. A taxa de participação do sexo masculino (**1390**) nas atividades extracurriculares é absolutamente esmagadora, em relação à participação feminina (**57**) pese embora em termos comparativos e percentuais não se verifique essa grande diferença, ou seja: Masculino (**12,6%**); Feminino (**9,8%**). Num total de **1447** reclusos em formação extracurricular, somente representa **12,3 %** da população reclusa no seu geral, o que manifestamente nos parece por um lado significativo, pese embora por outro lado, aquém das expectativas que tínhamos ao iniciar esta investigação, uma vez que deduzíamos que os reclusos que não estivessem envolvidos na formação curricular estariam, em nosso entender, envolvidos nas atividades ligadas à formação extracurricular. No conjunto a formação curricular e extracurricular perfazem um total de **24,6%** da população reclusa em geral (ambos os sexos).



Num total de **324** horas semanais, destaca-se a área do teatro a qual detém a maior fatia de horas semanais destinadas à formação extracurricular de reclusos (**98**), seguida da cerâmica (**69**) e da música (**64**). Em termos percentuais respetivamente: **31%**; **21%** e **20%**. As restantes formações dividem-se pela Pintura (**40**), Desenho (**27**), Cinema (**21**) e Escultura (**5**). Em termos percentuais respetivamente: **12%**; **8%**; **6%** e **2%**.



De referir que nesta área de formação extracurricular estão inscritas todas as atividades explanadas pelos EPs na questão 7 deste inquérito. Ainda sobre este assunto, muitas destas atividades resultam de situações pontuais, tais como festas comemorações, celebrações diversas e, acima de tudo é de referir que a orientação de muitas destas atividades é da responsabilidade de técnicos, colaboradores ou ainda, nestes casos em mais abundância, desenvolvidas e asseguradas pelos próprios reclusos. Casos como a dinamização de grupos de música, teatro, rádio interna, entre outros casos, numa parte significativa estão destinados ao autodesenvolvimento e autoformação. Evidentemente que esta situação não é uma regra geral, pois há sempre um recluso ou um formador que pode colaborar nesta tarefa. Em todo o caso, mesmo que não sejam da área artística ou educacional, estas atividades estão, por norma, sob a orientação de variados técnicos com variadas categorias e interesses perfeitamente opostos a estes (educação). Nos EPs a hierarquia é clara e bem definida, mas, em alguns casos, confunde-se em demasia o que cada um pode efetivamente fazer. Por exemplo, um técnico de reeducação não pode substituir um professor de uma qualquer área, assim como um professor não deve desempenhar o papel de reinserção e prevenção (entre outros) da competência do técnico de reeducação ou de outro profissional de área congénere a esta. Os conceitos e terminologias Educação e Reeducação por vezes baralham as pessoas menos informadas, pese embora seja e em primeira análise um pequeno imbróglio nomenclatural, por vezes transforma-se numa situação menos confortável para ambos os profissionais. O que é um facto, e isto baseado na nossa experiência pessoal, por

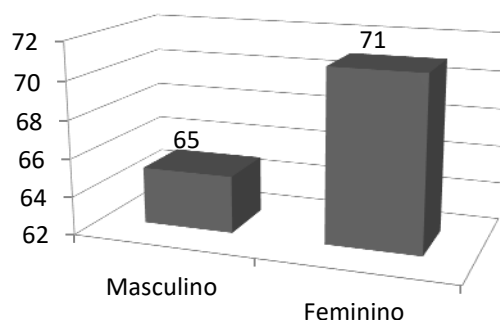
vezes nestas instituições parece que toda a gente percebe de educação, ou seja, sabem o que se deve fazer, como fazer e milagrosamente já dominam os resultados desta ação, sem que em concreto se tenha efetuado absolutamente nada.

Faremos no Capítulo seguinte uma abordagem mais aprofundada a partir de uma listagem ordenada dos grupos de música e teatro, assim como outras atividades do foro artístico que existam em todos os EPs portugueses, o que em nosso entender, espelhará de forma clara a real implementação das artes em meio prisional.

No decorrer da análise dos resultados da *Questão nº 6 e 7* daremos conta das formações extracurriculares mais desejadas nos EPs, assim como as atividades que vão ser consolidadas ou mais atentamente apoiadas.

**QUESTÃO N. 5 N° de docentes (Sexo Masc.) envolvidos nas diversas formações \_\_\_\_ N° Outros Formadores \_\_\_\_**

**N° de docentes (Sexo Fem. ) envolvidos nas diversas formações \_\_\_\_ N° Outros formadores \_\_\_\_**

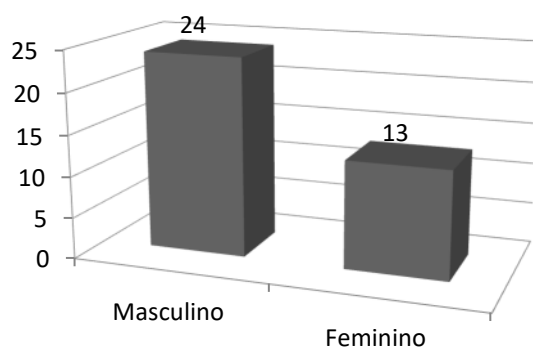


	Masculino	Feminino
■ FORMADORES	65	71

O número de docentes / formadores situa-se num patamar pouco credível em termos quantitativos, uma vez que o número de profissionais que colaboram com os EPs é sobejamente mais extenso. Ou seja, poderia ter havido aqui um equívoco entre que se entende por professor requisitado (a tempo inteiro pertencentes aos quadros das escolas do ensino básico com as quais os EPs têm protocolos de colaboração) e o professor /formador em colaboração (formação pontual, muitos deles com formação profissional e vocacional). O que acaba por se revelar na resposta dos responsáveis pelo preenchimento dos inquéritos na questão 6 e 7 do respetivo inquérito, onde se perguntava sobre as formações que tinha em mente para o futuro e sobre quais as atividades que já existem, mas deviam ser mais apoiadas. Ou seja, acabam por revelar um significativo volume de atividades que, em suma, fariam parte integrante (em nosso

entender) da questão 3 e 4. Mas, de qualquer forma inscrevemos a título excecional esses casos neste estudo, uma linha onde possamos expor (por estabelecimento) as atividades que os responsáveis pelos EPs desejam para o futuro e as que vão apostar mais afincadamente. Num total de 136 docentes, **52%** da população docente são de sexo feminino (**71**), enquanto **48%** dos mesmos são docentes de sexo masculino (**65**). Contrariamente à taxa de reclusos de sexo feminino ser esmagadoramente minoritária, neste caso, a situação inverte-se, não nas mesmas proporções, mas, não deixa de ser interessante haver mais docentes do sexo feminino do que docentes do sexo masculino a ministrarem formação artística.

No que respeita aos outros formadores, entendido por nós como todos os formadores ou colaboradores (atores, músicos, performers, etc.), a situação inverte-se, ou seja, 65% dos formadores são de género masculino (24) enquanto que os outros formadores de género feminino (13) atingem a fasquia dos 35%.



	Masculino	Feminino
■ OUTROS FORMADORES	24	13

Nestes casos inscrevem-se, em nosso entender, toda formação tida como formação profissional nesta área mas de âmbito sazonal, ou seja, que pontualmente se propõe para enriquecimento formativo dos reclusos, tais como casos que conhecemos e sabemos da sua ocorrência: curso de informática; cursos de decoração, etc. São, em suma, cursos de iniciação ou de aperfeiçoamento que, obviamente são somente propostos e levados a cabo, atendendo aos seguintes fatores: características da população reclusa; as suas necessidades termos formativos; atendendo ao meio onde se inserem os EPs. Como exemplo, seria bem mais fácil desenvolver um Ateliê, Workshop a ação de formação sobre a temática do vidro se o EP em causa estiver geograficamente contíguo à cidade da Marinha Grande. Ou ainda, na região do Douro promover-se formação no âmbito da cestaria (para vindimas), tanoaria, ou ainda, barro preto de Bisalhães (caso do EPR de

Vila Real). Em suma, achamos que estas atividades são grandemente enriquecedoras para a formação geral, para a reinserção futura no mercado de trabalho e, acima de tudo, será bem mais fácil recrutar artesãos, técnicos ou profissionais destas áreas, uma vez que a sua atividade está circunscrita a esta área territorial.

**QUESTÃO Nº 6 *Outras formações artísticas em perspetiva neste estabelecimento***

EPs	FORMAÇÃO DESEJADA <sup>161</sup>	FORMAÇÃO FUTURA <sup>162</sup>
ÉVORA	Música Expressão Plástica Pintura	Cerâmica Expressão Plástica
TORRES NOVAS	Música Expressão Dramática	<i>Não respondeu a esta questão</i>
SÃO PEDRO DO SUL	Qualquer uma, dadas as seguintes limitações: espaço físico; baixo grau de escolaridade dos reclusos	<i>Não respondeu a esta questão</i>
PINHEIRO DA CRUZ	Educação Musical Dança Escultura Pintura	Sem formadores com formação específica: Grupo de Teatro, Grupo de Música e (com monitor) Educação Física.
LINHÓ	Ateliê de Expressão Plástica	Sem formadores com formação específica: Várias modalidades desportivas; Música e Dança.
LAMEGO	Ateliê de artesanato em madeira Ateliê em Expressão Dramática	<i>Não respondeu a esta questão</i>
IZEDA	Desenho Escultura Música Declamação Poética	Ateliê terapêutico com recurso às artes plásticas
FARO	Teatro Artesanato	Grupo de Teatro
ELVAS	Jornalismo Rádio	<i>Não respondeu a esta questão</i>
COVILHÃ	Cerâmica Escultura;	<i>Não respondeu a esta questão</i>
CASTELO BRANCO	Cultura Escultura Bordados Arraiolos	Dança Cigana;
BEJA	Teatro Música	Artes Plásticas
ALCOENTRE	Música Cerâmica	Grupo de Teatro e Música (acompanhados por Técnicas de

<sup>161</sup> Na impossibilidade de ser aqui apresentada a formação desejada pelo Estabelecimento Prisional Central de Lisboa, uma vez que por lapso na receção do questionário ou extravio do fax o referido inquérito não o temos em nosso poder, optamos por simplesmente considerar a formação e iniciativas inscritas no relatório de atividades do ano de 2006 gentilmente cedido por este EP (constam no rodapé da página que situa geograficamente os EPs).

<sup>162</sup> Refere-se à formação já inscrita nos planos de formação dos EPs. Ou seja, diz respeito a toda a formação que a breve trecho vai efetivar-se nos planos de formação dos EPs que responderam positivamente a esta questão. Uma vez que nem todos os EPs responderam a esta questão ao mesmo tempo que outros não responderam à alínea que dizia respeito à formação desejada, ou seja, toda a formação que sem estar ainda inscrita nos planos formativos a curto prazo, os subscritores do inquérito efetivamente opinam que seria imprescindível integrarem os planos curriculares ou as atividades extracurriculares.



	Pintura Escultura	Reeducação). Pontualmente apoiados por um formador externo.
<b>VALE DE JUDEUS</b>	Artesanato cerâmico	Pintura
<b>LEIRIA</b>	Serigrafia Música	Dança Hip-Hop, Musicoterapia e Fotografia
<b>CHAVES</b>	Aprendizagem musical (ensino de instrumento: viola)	<u>Não respondeu a esta questão</u>
<b>PAÇOS DE FERREIRA</b>	Formação em audiovisuais e fotografia	<u>Não respondeu a esta questão</u>
<b>PORTO (P. Judiciária)</b>	Formação diversificada de muita curta duração	Formação CLOWN (Palhaços)
<b>LISBOA (P. Judiciária)</b>	Nada se perspectivam dadas as características deste estabelecimento	Nada se perspectivam dadas as características deste estabelecimento
<b>CASTELO BRANCO</b>	Dança cigana Dança Rítmica Trabalhos Manuais	Teatro, Dança, Criação Artística e literária
<b>FUNCHAL</b>	Dança Música Pintura Rádio	<u>Não respondeu a esta questão</u>
<b>AVEIRO</b>	Educação Musical Expressão Plástica	<u>Não respondeu a esta questão</u>
<b>PONTA DELGADA</b>	Expressão Dramática (Teatro);	Pintura – Espaço Animado por Cooperativa CAIRO'S;
<b>ANGRA DO HEROÍSMO</b>	Artesanato regional para turistas (artefactos em madeira e em folha de milho)	Educação Musical
<b>VILA REAL</b>	Consolidação do grupo de teatro	Criação de um grupo de Teatro
<b>GUARDA</b>	Danças Aeróbica	Ateliê de música e pintura /modelagem
<b>CALDAS DA RAINHA</b>	Não perspectiva nada nesta área.	Não perspectiva nada nesta área.
<b>PORTO</b>	<u>Não respondeu a esta questão</u>	Música, Movimento e Drama;
<b>TIRES</b>	<u>Não respondeu a esta questão</u>	<u>Homens</u> : Música, Teatro, sessões de cinema, artesanato. Yoga, Dança, Ginástica e arte terapia; <u>Mulheres</u> : Educação Física (Estas atividades são orientadas pelos serviços de educação e ensino e por voluntariado);
<b>COIMBRA</b>	<u>Não respondeu a esta questão</u>	Ateliê de construção e reciclagem de materiais; organização e implementação do grupo coral;

**QUESTÃO 7** *Que outras formações no âmbito da formação artística, para além das que o estabelecimento já dispõe, deveriam ser desenvolvidas na vossa instituição (use folha em anexo se necessário):*

#### **CAXIAS**

Tapeçaria Arraiolos 7 horas

Artes Decorativas 6 horas

Carpintaria 9 horas

Desporto 22 horas;

#### **SANTA CRUZ DO BISPO (PSIQUIATRIA)**

Manualidades 4 horas

Ginástica 4 horas;

#### **ÉVORA**

Projeto de teatro “além” corporal, plástica, musical e dramática 16 hora;

#### **SANTARÉM**

Tapeçaria 8 horas;

### **MONTIJO**

Tapeçaria de Arraiolos 8 horas;

### **LINHÓ**

Capoeira 4,5 horas

Ateliê de representação 8 horas;

### **IZEDA**

Cestaria 8 Horas

Arraiolos 8 Horas

Serralharia Artística 8 Horas;

### **GUIMARÃES**

Literatura 6 horas;

### **ELVAS**

Pintura de azulejos 3 horas;

### **BRAGA**

Educação e Desporto 22 horas

TIC 4 horas;

### **PAÇOS FERREIRA**

Artesanato 22 horas;

### **SILVES**

Jornal “Cá para nós”;

### **PORTO**

Danças regionais 8 horas;

### **ODEMIRA**

Educação Física 6 horas;

### **CASTELO BRANCO**

Formação e criação artística – Expressão Dramática 8 horas;

### **AVEIRO**

Educação Física 6 horas

Oficina de escrita criativa 2 horas

Artes marciais 2 horas;

### **PONTA DELGADA**

Artesanato 18 horas;

### **COIMBRA**

Fotografia 4 horas

Astronomia 4 horas

Oficina de jornalismo 4 horas

Curso de língua e cultura portuguesa 4 horas;

### **ANGRA DO HEROÍSMO**

Restauro 2 horas;

### **GUARDA**

Educação Física 6 horas

EVT 8 horas.

De referir que esta questão aborda literalmente a formação já existente, assim como aquela que pode vir a ser implementada e / ou aprofundada nos EPs nacionais.

**QUESTÃO 8** *Acha que um recluso(a) que está integrado em formações ou atividades artísticas participa mais facilmente em outras atividades desenvolvidas nos EP's?***SEXO MASCULINO:** SIM ☐ NÃO ☐ TALVEZ ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Sim	38	80,9	80,9	80,9
Talvez	8	17,0	17,0	97,9
Não responde	1	2,1	2,1	100,0
Total	47	100,0	100,0	

Os dados são esmagadores em termos de grandeza, cerca de 81% dos inquiridos afirmam de forma categórica que um recluso de sexo masculino que participe neste tipo de atividades de índole artística, insere-se por norma, de forma muito mais fluente e ativa nas outras atividades desenvolvidas nos EPs, uma vez que, ao que parece, adquirem valores e formas de estar que, aliadas as outras vivências e à vontade de cada um, potenciam uma maior abertura no que diz respeito à participação em diversas atividades. Em suma, em 47 EPs que poderiam responder a esta questão, 38 deles (80,9%) comungam da opinião dominante, somente em 8 EPs não se arrisca uma opinião mais acutilante, ficando-se pelo *Talvez* (17%) e, por último, apenas e só 1 EP nem concorda nem discorda, simplesmente não responde.

8) Acha que um recluso(a) que está integrado em formações ou atividades artísticas participa mais facilmente em outras atividades desenvolvidas nos EP's?

**SEXO FEMININO** SIM ☐ NÃO ☐ TALVEZ ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Sim	7	63,6	63,6	63,6
Não	1	9,1	9,1	72,7
Não responde	3	27,3	27,3	100,0
Total	11	100,0	100,0	

Verificamos que a grande maioria das respostas que colhemos assenta na possibilidade de se verificar em termos de hipótese o enunciado de um recluso que participe em atividades ou formações de âmbito artístico, poderá em tese, participar mais ativamente que os outros reclusos nas restantes atividades existentes nos EPs. Em 11 EPs possíveis (63,7%), somente 1 EP disse que não se verificava esta hipótese (9,1%) e, uma parte significativa da amostra possível não responde (27,3), o que pode querer dizer que o responsável pelo preenchimento do presente inquérito, não reúne os dados suficientes para confirmar ou não o enunciado da questão em análise. O que demonstra como pode não ser consensual assumir uma afirmação taxativa tal como a colocamos no inquérito, uma vez que abrange contornos de avaliação comportamental, abandonando o carácter quantitativo (em parte) para enveredar por uma análise marcadamente qualitativa.

**QUESTÃO 9** *Os reclusos que participam em formações ou atividades artísticas têm, por norma, um comportamento geral:***SEXO MASCULINO:** igual aos outros ☐ pior que os outros ☐ melhor que os outros ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Melhor que os outros	28	59,6	59,6	97,9
Igual aos outros	18	38,3	38,3	38,3
Não responde	1	2,1	2,1	100,0
Total	47	100,0	100,0	

Nesta questão estão representados 47 EPs, sendo que 40 deles referem-se a EPs que somente acolhem reclusos do sexo masculino e, por último, os restantes 7 EPs que são Mistos em termos de tipologia. De referir que a opinião dominante (melhor que os outros) a qual representa aproximadamente 60%, assim como as restantes, nomeadamente a parcela que representa (igual aos outros) com cerca de 40% e, por último, um EP que não responde mas identificado (fax extraviado<sup>163</sup>) traduzem na globalidade um dado deveras interessante, ou seja, não existe nenhum subscritor deste inquérito que em momento algum afirme que os reclusos que participam em atividades artísticas se comportam, de maneira geral, pior que os outros. É uma conclusão absolutamente reveladora e crucial para este processo de análise de dados, pois retrata uma realidade francamente positiva que é o facto de se fazer saber que é perceptível haver uma alteração comportamental do recluso (na forma de encarar a sua realidade e a forma como encara a sua reclusão), através do contacto com a formação artística e, em última análise, por norma, estes reclusos comportam-se manifestamente melhor que os outros, sendo que os restantes, no mínimo, comportam-se igual aos outros.

É grandemente gratificante auscultar esta realidade, a qual pode dar um certo alento à formação superior que proporemos nos capítulos vindouros, nomeadamente na área da Educação Social (inserção social) e Artes Terapêuticas (Arte Terapia). Nesta questão, objetivamente, há que referir que, nenhum dos subscritores assume que os reclusos que participam em formações ou atividades artísticas, têm, por norma, um comportamento geral pior que os outros, ou seja, mesmo que havendo *nuances* na apreciação global desta questão, há uma certa unanimidade no que diz respeito ao claro contributo das artes e ofícios para esta questão comportamental tão crucial nestas instituições com estas especificidades.

Os resultados desta questão, não querem dizer propriamente que quanta mais formação artística houvesse, melhor comportamento haveria por parte dos reclusos, seria um perfeito desvario desprovido de qualquer valia científica e de sistematização efetiva. Quererá dizer que, sem mais pretensões, estas áreas artísticas podem auxiliar um efetivo incremento de um sem número de valências e valores adstritos ao bem-estar,

<sup>163</sup> Caso do envio do inquérito preenchido pelo EP de Lisboa, o qual não se encontra na nossa posse, por motivos obviamente alheios ao referido EP. O qual como já referimos se prontificou de imediato a ceder-nos o relatório de atividades do ano de 2006 para que pudéssemos aferir alguns dados e extrapolar para conclusões gerais esses mesmos dados.

à autoestima, à desenvoltura pessoal e coletiva em termos pessoais e artísticos no que respeita ao aprofundamento de conhecimentos e à proximidade com o saber cultural. Um ser de cultura é um ser profundamente mais rico, pois professa uma prática tolerante, consciente e, acima de tudo, extremamente humana e sensível na abordagem da sua vida e na forma como encara os problemas que ao longo da vida se lhes deparam.

**9) Os reclusos que participam em formações ou atividades artísticas têm, por norma, um comportamento geral:**

**SEXO FEMININO:** igual aos outros ☐ pior que os outros ☐ melhor que os outros ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Igual aos outros	1	10,0	10,0	10,0
Pior que os outros	1	10,0	10,0	20,0
Melhor que os outros	7	70,0	70,0	90,0
Não Responde	1	10,0	10,0	100,0
Total	10	100,0	100,0	

Nesta questão estão representados 10 EPs, sendo que 7 deles referem-se a EPs Mistos em termos de tipologia e, por último, os restantes 2 EPs que somente acolhem reclusos de sexo feminino. Existe, no entanto 1 EP que sendo Masculino de tipologia, opinou por erro ou descuido, sobre o comportamento geral dos reclusos de sexo feminino. O que perfaz 10 EPs em análise (tendo em conta este caso). Achamos por bem incluí-lo este último nesta questão, mesmo que a título excecional, dado que pode tratar-se de um profissional que já tenha tido contacto direto ou conhecimento de causa de situações ocorridas em outros EPs e, desta feita, entendemos que teria por certo uma opinião formada. Em suma, acreditamos na boa fé da resposta. Em termos de grandeza esta proporção percentual no que se refere ao comportamento dos reclusos de sexo feminino é igualmente significativa, à imagem da anterior alínea, referente aos reclusos de sexo masculino. Os dados são relativamente semelhantes, se bem que com uma diferença que achamos significativa, a qual se prende com facto de 70% dos inquiridos opinam que os reclusos de sexo feminino que participam em atividades artísticas têm um comportamento, por norma, melhor que os restantes reclusos (7 em 10 EPs possíveis assim acha). Sendo que os restantes 3 EPs surgem com a mesma representação percentual (10% cada, perfazendo um total de 30%), respetivamente 1 EP que opina no sentido de que estes reclusos em formação artística têm um comportamento pior que os

outros, um outro em que se diz que o comportamento é igual aos outros e, por último, um outro que simplesmente não responde. Acresce o facto de que neste caso, contamos com todos os inquéritos devidamente preenchidos, os quais perfazem o universo da tipologia dos EPs Mistos (7) e Femininos (2).

Com estes dados poderemos arriscar afirmar de forma clara que a formação artística (artes e ofícios) pode concorrer para um melhor ambiente formativo e para uma forma lúcida de buscar conhecimento aliada ao prazer e à integração. Porque é dito que estamos a falar, integração noutras atividades dentro dos EPs, incluindo formações de outras áreas científicas e atividades de ocupação laboral, atividades socioculturais e desportivas, entre outras que fortalecem a real articulação com exterior (empresas, protocolos vários) etc. Estes resultados apontam para outros tantos de imenso significado, os quais podem cambiar em muito os hábitos de alguns reclusos na forma como encaram a sua total integração na vida em reclusão. Porque este tipo de participação em massa, aliada a uma clara predisposição em participar ativamente noutras atividades desenvolvidas nos EPs, fazem com que alguns medos, receios, ou simples desmotivações, possam ser mais facilmente ultrapassáveis e suprimidas, através da desinibição, do alcance do conhecimento e, principalmente através de uma integração consciente nas fileiras da formação e da participação na vida *entre grades* de forma perentoriamente ativa.

**QUESTÃO 10** *Poderá a formação e as atividades artísticas (ou aprender uma arte em reclusão) contribuir para uma melhor inserção futura do recluso (a) na sociedade?*

**SIM** ☐ **NÃO** ☐ **TALVEZ** ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Sim	41	83,7	83,7	83,7
Talvez	7	14,3	14,3	98,0
Não responde	1	2,0	2,0	100,0
Total	49	100,0	100,0	

Estes dados são absolutamente reveladores da importância que as artes e ofícios podem ter no plano da reinserção de um recluso na sociedade, após um período de reclusão. De registar que nenhum dos signatários do presente inquérito opinou no sentido de esta probabilidade / hipótese aqui enunciada não estar desprovida de verdade. Cerca de 84% da nossa amostra, ou seja, 41 EPs dos 49 EPs possíveis confirmam a

hipótese por nós apresentada. No entanto, 7 EPs, assumindo uma representação percentual na ordem dos 14,3% não tem absoluta certeza quanto a esta questão. Por fim, apenas 1 EP abdica da possibilidade de responder a esta questão, representando apenas 2% da amostra geral. Uma das grandes preocupações da DGSP é, como é obvio, preparar o recluso para a sua possível volta à sociedades, lugar de onde saiu e, para onde deve por direito voltar, uma vez que o nosso sistema penal não prevê, nem a prisão perpétua nem a prevê a pena capital (pena de morte).

Este facto de a esmagadora maioria dos responsáveis pelo preenchimento dos inquéritos opinarem que as formações ou atividades artísticas desenvolvidas nos EPs podem, em tese, ajudar à preparação dos reclusos para essa volta à sociedade, principalmente à sociedade do trabalho e do emprego, é-nos merecedor de imensa ponderação e atenção. Constatamos este facto com grande contentamento, pois sempre acreditamos neste fator extra das artes no desenvolvimento integral de qualquer indivíduo, em reclusão ou não, para se inserir ou reinserir na sociedade ou num qualquer grupo, associação, empresa, etc. O termo “*aprender uma arte*” é uma expressão popular, mas que, em suma, acaba por fazer toda a diferença neste contexto. Ou seja, aqueles reclusos que desenvolveram as suas capacidades artísticas *aprendendo uma arte* ou desenvolvendo outras destrezas artísticas podem, em princípio, ter a vida ligeiramente mais facilitada na procura e na obtenção de emprego, assim como na forma como vão encarar as regras um pouco cruéis da sociedade que ainda não vê os reclusos como pessoas com os mesmos direitos que os restantes cidadãos, uma vez que já cumpriram aquilo que a lei lhes ditou. Mas, a bem da verdade, esta nunca foi a verdade, ou seja, sempre foi delicado encarar a sociedade após um período de reclusão e sobreviver ao mundo trabalho e à procura de emprego, tarefa essa cada vez mais árdua e tenebrosa. A solução pode eficazmente estar na aprendizagem de uma arte ou no investimento em cursos mais profissionalizantes que formem profissionais capazes de executarem certos trabalhos para os quais não há muita oferta. Se os reclusos no seu período de reclusão se prepararem para estas áreas (marcenaria, alvenaria, carpintaria, canalização, decoração, artes plásticas diversas, pintura, etc.) poderão efetivamente resolver alguns dos seus problemas e, principalmente, ganharão o direito de encarar o futuro com honestidade, igualdade e perseverança.

É nisso que cremos e perante isto, na formação que a seguir vamos apresentar, iremos de encontro a algumas sugestões e conclusões extrapoladas desta de outras questões presentes neste trabalho. Evidentemente que vamos apostar numa formação

superior especializada de carácter interdisciplinar, destinada a professores, médicos, técnicos de reeducação, assistentes sociais, guardas prisionais com formação superior, diretores de EPs, entre muitos outros interessados nestas áreas de inserção social e artística.

**QUESTÃO 11** *Deveria haver formação superior (universitária) específica para atender às necessidades curriculares e extracurriculares dos EP's em Portugal?* SIM ☐ NÃO ☐ TALVEZ ☐

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Sim	31	63,3	63,3	63,3
Não	6	12,2	12,2	75,5
Talvez	11	22,4	22,4	98,0
Não Responde	1	2,0	2,0	100,0
Total	49	100,0	100,0	

Em virtude dos dados daqui resultantes, achamos que, em primeira análise é quase unânime a necessidade de haver formação superior específica para os profissionais que trabalham nesta área, especificamente nestes contextos diretamente ligados à inserção ou reinserção social. Ou seja, mesmo com algumas reticências, nomeadamente 11 EPs que afirmam não ter a certeza de que esta necessidade exista de facto, assim como 6 EPs que opinam negativamente em relação à feitura de estudos superiores especializados nesta área. Apenas 1 EP não respondeu<sup>164</sup>. 85,7% dos responsáveis pelo preenchimento do presente inquérito concordam ou, no mínimo, dão o benefício da dúvida, ou seja, somente 12,2% considera desnecessário haver este tipo de formação, pese embora, quase a totalidade dos responsáveis pelo preenchimento deste inquérito são pessoas com formação superior<sup>165</sup>.

Concordamos com a postura da maioria dos EPs inquiridos (42 em 49 possíveis), pese embora, não deixamos de ficar um pouco surpresos com a posição negativa quanto a esta questão, por parte de 6 EPs. Em suma, as atividades inscritas nos planos curriculares e extracurriculares devem ser, em princípio, ministradas por profissionais da área, ou seja, devem ser ministradas por professores das respetivas áreas de conhecimento (domínio das artes) e, na ausência destes, por profissionais do ramo

<sup>164</sup> Como anteriormente foi referido (por extravio do Fax), sendo que não será considerado significativamente na nossa análise, nomeadamente nesta questão em apreço.

<sup>165</sup> Por norma, os cargos e respetivas responsabilidades serão assumidas grandemente por, no mínimo, licenciados ou equiparados a licenciados ou com formação mais avançada, ou seja, os responsáveis pelo preenchimento e respetivos cargos são os seguintes: Diretor (9); Adjunto do Diretor (8); Técnico dos Serviços de Reeducação (19); Administrativo Prisional 2º grau (1); Psicólogo (2); Professor (1); Técnico de Educação (1); Administrativo Prisional 4º grau (1); Psicólogo Clínico (1); Tec. Org. Esc. Social (1); Adjunto Substituto (1); Administrativo prisional (1); Assessor da C. T. Superior (1); Não Identifica a categoria profissional (2).



tecnológico ou vocacional (ofícios), onde se incluem monitores, colaboradores, ou outras formas de colaboração pessoal ou institucional. Posto isto, achamos deveras importante que os professores que lecionam nos EPs devam ter, se possível, não de forma obrigatória, formação específica para estarem mais próximos de uma prática letiva mais consentânea com a realidade, com o contexto e, acima de tudo, com as principais linhas orientadoras de formação em articulação com a inserção social. Ou seja, devem unir-se estas duas áreas fundamentais para que o futuro dos reclusos não seja somente visto pelo facto de saberem ler, escrever e contar, mas sim, também pela aprendizagem sistemática de ofícios e, de forma articulada com os saberes adstritos à arte terapia (prevenção) e à inserção social (preparação). Esta conjugação na abordagem, na prática letiva, ambas na senda de uma caminhada comum, poder-se-á entender a inserção dos reclusos ou a prevenção da reclusão (em meios problemáticos antes da reclusão) em nosso entender, de forma mais proveitosa e plural. Por um lado a especialidade da formação do professor, monitor ou colaborador, aliada ao facto de ter formação sobre estratégias de inserção social e de arte terapia como forma de auxiliar a sua própria prática letiva / formativa, poderia constituir um cocktail deveras interessante e feliz em termos de abordagem geral dos problemas dos reclusos que gravitam pelos nosso EPs e, da mesma forma, dos problemas dos indivíduos que não são reclusos mas podem vir a ser (forma preventiva de agir para evitar a reclusão). Sabemos por experiência própria que existe uma fatia pouco significativa de pessoas ligadas aos EPs portugueses que acham, assim como alguns portugueses menos informados e esclarecidos sobre o que é efetivamente um estado de direito, que os professores, os monitores e colaboradores somente fazem gastar dinheiro ao estado e não auxiliam em nada a reinserção e a formação efetiva dos reclusos. Discordamos em absoluto. Achamos que há muito para fazer e, se possível, daremos o nosso modesto contributo a realizar este estudo e ao propor a criação de formação específica para os profissionais que trabalham nestas instituições como em outras que abordam a questão da (Re) Inserção Social e a Arte Terapia.

**QUESTÃO 12** *Caso responda afirmativamente, escolha uma destas duas hipóteses de formação:*

1. Mestrado em Educação Social <sup>166</sup> □ 2. Pós-Graduação em Educação Recorrente <sup>167</sup> □

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Educação Social	28	57,1	57,1	57,1
Ensino Recorrente	6	12,2	12,2	69,4
Não responde	15	30,6	30,6	100,0
Total	49	100,0	100,0	

Nesta questão está espelhada a necessidade de se caminhar em termos de formação superior pela área da Educação Social mais do que pela área do Ensino Recorrente, ou seja, cerca de 60% dos inquiridos acha que a Educação Social é o caminho, aliada a uma formação interdisciplinar na área das artes e, somente cerca de 12% acha que o Ensino recorrente deveria ser a nossa opção. Encaramos estas respostas de duas formas distintas, ou seja, por um lado percebamos que existe uma necessidade implícita de aprofundar, melhorar ou adequar a formação existente termos de ensino recorrente, sendo que este tipo de formação é assumida por professores com as mesmas habilitações e formação que um qualquer docente de uma escola de ensino ordinário (sem formação, por norma, nesta área específica). A quase totalidade destes professores é oriunda precisamente dos quadros das escolas do ensino básico (1º, 2º e 3º Ciclo) e secundário das redondezas e com quem os EPs têm protocolos de colaboração institucional, o que acontece por todo o país e em quase todos os casos. Por outro lado vemos que existe a necessidade de os professores e outros profissionais interessados nesta área em serem mais multidisciplinares na sua formação, sendo que seria preciso criar uma formação específica tripartida que englobasse a Educação Social, não esquecendo que neste caso seriam profissionais para trabalharem no ensino recorrente com todas as suas especificidades e, por último, pensar profundamente numa forma de incluir as artes nesta ampla formação (do domínio da Arte Terapia). É isso que vamos tentar fazer. Um mestrado que aborde estas temáticas e que faça jus às conclusões que obtivemos neste estudo, ou seja, seria um Mestrado a desenvolver no departamento de Educação e Psicologia denominado de: *Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia*.

De referir, no entanto, que, cerca de 30% dos inquiridos não responde a esta questão, sendo que para tal, avançamos para uma explicação possível, que à falta de

<sup>166</sup> Formação na área da Educação Social (Inserção Social) aliada a um leque de formação interdisciplinar em Teatro, Música, Dança, Novas Tecnologias, Pintura, Desenho, Escultura, Design, Jornalismo, Rádio, Audiovisuais (Fotografia, Edição de Imagem etc.), assim como de disciplinas adstritas às Artes terapêuticas.

<sup>167</sup> Formação direcionada para a formação clássica do Ensino Recorrente – 1º ciclo e 2º ciclo.

melhor, será uma posição reservada quanto a este facto, uma vez que não assume concordância com nenhuma das propostas, facto este que nos leva a pensar e a preparar uma formação mista e mais plural, como anteriormente referimos. Naturalmente porque achamos que estes 30% são igualmente determinantes para o encaminhar dos trabalhos na consecução de um plano de estudos, ou seja, achamos que nos queriam expressar a sua não concordância nem com uma proposta nem com outra, porque obviamente não acham que deva haver formação nesta área para os profissionais anteriormente referidos, ou ainda porque as propostas não são do seu agrado. Vamos ter todos estes dados em conta, como é óbvio, aquando da consecução do plano de estudos a propor na parte final do trabalho.

**QUESTÃO 13** *Em ambos os casos de formação específica (anteriormente apresentados) deveriam os estágios serem integrados nas atividades em desenvolvimento nos EP's e nos espaços de formação da entidade formadora:* SIM ☐ NÃO ☐ TALVEZ ☐

Estágios	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Sim	35	71,4	71,4	71,4
Talvez	6	12,2	12,2	83,7
Não responde	8	16,3	16,3	100,0
Total	49	100,0	100,0	

No que diz respeito a esta questão, parece-nos que a grande maioria dos inquiridos (71,4%) pretende que, a haver estágios neste tipo de formação, sejam realizados nos EPs. Evidentemente que este tipo de formação vai ser alargada a outras áreas de intervenção e a outras instituições com finalidades e princípios orientadores diversos, pese embora, o que significativamente ressalta na análise dos resultados desta questão é que os estágios, segundo os inquiridos, devem ser integrados nas instituições onde os formandos achem que vão ter intervenção direta ou, em hipótese, onde irão trabalhar no futuro. Se os destinatários desta formação proposta nos capítulos vindouros se destinar a instituições que lidam com pessoas carenciadas ou com crianças em risco, evidentemente que não teria sentido fazerem estágio num EP. Obviamente que haverá, a existir efetivamente esta formação, uma tentativa em conciliar o perfil do formando, as suas capacidades e os seus interesses com a sua área de intervenção, enquanto agentes interventores e em que áreas, nomeadamente em que estruturas e com que intuitos. Podem mesmo estagiar numa associação sem fins lucrativos, assim como numa instituição com fins lucrativas, mas que tenha um perfil de prestação pública de serviços nesta área etc. Trata-se de um sem número de possibilidades que nunca se restringirá apenas a uma área, sendo que se salvaguardará a possibilidade dos formandos terem

contacto direto com mais que uma instituição ou realidade em termos de intervenção, precisamente para aferirem as suas capacidades e possibilidades de executarem um plano de atividades consentâneo com a formação curricular a que estão sujeitos no plano de formação do referido mestrado.

Evidentemente que este tipo de formações inclui um estágio profissional, o qual pode ou não promover a feitura de um relatório final de atividades, o qual substitui a dissertação de mestrado anteriormente solicitada para este tipo de formações. Pese embora, assim achamos, deva existir ao mesmo tempo que decorre o estágio, a realização de seminários preparativos do estágio e da dissertação a apresentar publicamente no final de concluídos todos os ECTS (*European Credit Transfer System*) necessários à consecução integral do mestrado. Este esquema de existir estágio com seminários e preparação de dissertação constituiria o 2.º ano do plano de estudos do mestrado.

#### QUESTÃO 14 *Outras considerações que considere oportunas sobre esta temática*

Nesta questão forma poucos os inquiridos que responderam a esta questão, ou seja, os responsáveis pelo preenchimento do presente inquérito tecem muito escassas considerações e/ou observações. Para tal, podemos considerar para esta questão dois tipos de leitura diferentes. Por um lado, esta constatação pode fazer transparecer a falta de paciência para o preenchimento de inquéritos, aliada ao facto de ser um estudo académico vindo do exterior, ou seja, de fora da estrutura central prisional, neste caso de uma instituição de ensino superior. Por outro lado, pode ser que os responsáveis pelo preenchimento não tenham mesmo mais nada a acrescentar ao inquérito. Ambos inéditos e pouco prováveis, portanto vamos acreditar na segunda opção como a mais fácil de digerir. Esta questão pretendia ser um espaço crítico onde se pudessem dirimir outras tantas questões ou assuntos de importância que poderiam não constar, por omissão ou falha nossa e, serem de suma importância. Seria aqui neste espaço que queríamos aferir as nossas falhas de abordagem de algumas questões, entre outros assuntos que poderiam revestir-se grande importância para o entendimento das artes em meio prisional. A nossa experiência de trabalho nos EPs e este inquérito não nos facultava toda a legitimidade para saber amplamente sobre o tema. Era aqui que queríamos uma ajuda extra. A esmagadora maioria, traduzida quantitativamente através dos 40 EPs (81,6) que não responderam a esta questão. Não obstante, existiram 9 EPs (18,3%) que não quiseram deixar de expressar as suas opiniões e as suas considerações sobre esta

temática. Os EPs que responderam, fizeram as seguintes considerações de suma importância para este trabalho:

1. EPR de Caldas da Rainha: *“A dimensão cultural seria importante para a ocupação dos tempos e socialização”*;
2. EPR de Angra do Heroísmo: *“Os reclusos deste EPR têm, muitos deles, habilitações artísticas escondidas, as quais no meu entender, deveriam ser desenvolvidas, não havendo muita disponibilidade das pessoas das artes, para cativar, estimular e ensinar nos EPs”*;
3. EP de Castelo Branco: *“O despacho conjunto ME / MJ afigura-se algo limitativo quanto à envolvência das escolas associadas nas atividades extracurriculares”*;
4. EP de Vale dos Judeus: *“São desenvolvidas neste EP atividades na área da música, artesanato em cerâmica e em madeiras e teatro, tuteladas pelos serviços de educação e ensino, mas sem qualquer orientação técnica”*;
5. EPR de Castelo Branco: *“Muito embora na questão 12 seja assinalada a opção 1, consideramos de especial importância que a opção nº 2 possa de igual modo ser desenvolvida”*;
6. EPR de Elvas: *“O técnico licenciado em Animação Educativa e Sociocultural desenvolveu o estágio académico do 4º ano neste estabelecimento”*;
7. EP de Izeda: *“A formação artística implica um redimensionamento das competências pessoais e por conseguinte um maior número de alternativas reinsersivas”*;
8. EPR de São Pedro do Sul: *“Como referido anteriormente, a inexistência de espaço físico para a realização de atividades, aliada à baixa escolaridade e pouco motivação, pelo que necessariamente passaria por uma atividade de maior trabalho manual”*;
9. EP Monsanto: *“Se entendermos por inserção a aquisição de aspirações de ordem cultural, com certeza que a formação artística catapulta o indivíduo (recluso ou não) para níveis que lhe permitam um leque quantitativamente mais alargado de opções”*.

Estas afirmações são grandemente importantes para percebermos melhor a realidade e o estado da arte no que diz respeito às artes em meio prisional. Estas opiniões se bem que pessoais, refletem um espírito e um saber que ultrapassa um trabalho académico, ou seja, as vivências e conhecimento de causa para que se possa opinar desta forma, são fulcrais para este trabalho, pelo que de antemão agradecemos profundamente.

#### Responsável pelo preenchimento \_\_\_\_\_

Contacto: \_\_\_\_\_ Categoria  
Profissional \_\_\_\_\_

Nesta questão (responsável pelo preenchimento) foram diversas as situações apresentadas, no que diz respeito à identificação quer da categoria profissional, quer do nome do responsável pelo preenchimento do inquérito. Ou seja, casos houve em que onde se pede para se identificarem pessoalmente, resolveram responder com a categoria profissional, pese embora, facto de louvar, na sua grande maioria identificaram-se como

solicitado. Noutras circunstâncias nem sequer houve lugar à identificação nem do responsável pelo preenchimento, nem da categoria profissional do mesmo.

O facto de solicitarmos a identificação pessoal do responsável pelo preenchimento, somente se prendia com o facto de poder haver um problema, um esclarecimento ou uma dúvida, ou ainda um fax que chegasse ilegível ou com alguma anomalia e, desta forma, poderíamos solicitar a essa pessoa um esclarecimento e/ou ajuda para resolvermos o assunto. Em suma, tudo correu como esperado e, todos os inquiridos foram solícitos e disponíveis quando foram contactados e desmedidamente prontos a reenviarem dados, a falarem sobre alguns temas, etc.

De referir que todos os responsáveis pelo preenchimento dos inquéritos deixaram contacto, ou via fax, via telefone ou telemóvel, o que transparece claramente haver efetivamente uma inequívoca vontade em auxiliar este estudo e, de acima de tudo, servirem bem o estado e as instituições.

Apenas como dado estatístico referimos que 1 EPs (2 %) não facultou a informação do responsável pelo preenchimento; 2 EPs (4%) assinam em nome dos serviços em vez individualmente (o que positivamente quer dizer que houve trabalho de equipa, ou no mínimo, mais que uma pessoa a se debruçar sobre esta temática, por exemplo: Serviços de Reeducação); 1 EP (2%) apenas facultou a sua rubrica, sem outra qualquer identificação. O dado mais importante a referir é que (92%) preencheram esta questão tal como foi solicitado.

Segue-se um quadro respetivo onde é visível a repartição das categorias profissionais entre os responsáveis pelo preenchimento do inquérito que enviamos a todos os estabelecimentos prisionais portugueses (Portugal continental e Ilhas), como podemos verificar:

**CATEGORIA PROFISSIONAL DO RESPONSÁVEL PELO PREENCHIMENTO DO INQUÉRITO**

São os Técnicos Superiores de Reeducação (38,8%) que mais inquéritos preencheram, seguidos por diretores dos EPs (18,4) em causa. Com uma participação igualmente expressiva aparecem os Adjuntos dos diretores (16,3%). Os restantes repartem-se por diversas categorias / profissões, desde psicólogos clínicos a professores, de administrativos prisionais de diversos graus a vários assessores de outros tantos cargos ou categorias profissionais, etc. Se juntarmos os diretores dos EPs aos respetivos assessores, veremos que assumem uma maioria considerável. De referir que, os inquéritos onde é assumida a responsabilidade do preenchimento por técnicos superiores de reeducação, administrativos prisionais, entre outros, estão na sua grande maioria assinados pelos próprios diretores dos EPs, o que significa que toda a informação veiculada pelos responsáveis pelo preenchimento é do conhecimento da direção. Por outro lado, mostra a cooperação e o entendimento institucional presente nestas instituições, pese embora não deixamos de achar bizarro, haver somente um professor a preencher um inquérito se, em nosso entender, o inquérito estava diretamente ligado à educação e à formação.

Para que fique mais perceptível o entendimento destes dados, apresentamos detalhadamente este quadro que evidencia claramente as percentagens e as participações diretas no preenchimento do inquérito enviado aos respetivos EPs em termos de categorias profissionais. Fica também claro que, quando acima refiramos a opinião e a necessidade apresentadas por muitos destes profissionais, no que diz respeito à criação de ciclos de estudo na área da Inserção (reinserção) e arte terapia, podemos agora verificar que as categorias profissionais mais representativas neste campo em particular são os Técnicos dos Serviços de Reeducação, os Diretores e Adjuntos de Diretores dos respetivos EPs e, finalmente os Assistentes Sociais e Psicólogos. Ou seja, são aqueles que mais diretamente têm contacto e que mais de perto acompanham o percurso (inclusive são por norma estes profissionais que integram as equipas técnicas<sup>168</sup>) de um indivíduo em período de reclusão.

---

<sup>168</sup> Equipa que regularmente reúne para decidirem, averiguarem e deliberarem sobre situações internas de variada ordem, onde participam, para além destes, membros da segurança, por norma representados pelo Chefe dos Guardas. As patentes nestes casos são tidas e assumidas a bom rigor. Estas equipas são um género de comissão avaliativa que decide e responde superiormente sobre o futuro e o presente das instituições e principalmente dos seus membros.

Responsável pelo preenchimento	Frequency	Percent	Valid Percent	C. Percent
Diretor	9	18,4	18,4	18,4
Adjunto do Diretor	8	16,3	16,3	34,7
Técnico dos Serviços de Reeducação	19	38,8	38,8	73,5
Psicólogo	2	4,1	4,1	77,6
Administrativo Prisional 2º grau	1	2,0	2,0	79,6
Professor	1	2,0	2,0	81,6
Técnico de Educação	1	2,0	2,0	83,7
Administrativo Prisional 4º grau	1	2,0	2,0	85,7
Psicólogo Clínico	1	2,0	2,0	87,8
Tec. Org. Esc. Social	1	2,0	2,0	93,9
Adjunto Substituto	1	2,0	2,0	95,9
Administrativo prisional	1	2,0	2,0	98,0
Assessor da C. T. Superior	1	2,0	2,0	100,0
Não Identifica a categoria profissional	2	4,1	4,1	91,8
Total	49	100,0	100,0	

## ANÁLISE E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

Primeiramente iremos abordar uma questão central do presente estudo, concretamente iremos passar a enunciar um quadro de verificação de hipóteses, de forma a aferirmos em concreto a validação de cada uma delas e, acima tudo, verificar a sua aplicação ou verificação depois de extraídas as principais conclusões do presente estudo:

QUADRO DE VERIFICAÇÃO DE HIPÓTESES	SIM	NÃO
1. Grande parte dos estabelecimentos prisionais em Portugal não tem presente nos seus planos curriculares a Educação Musical;	X	
2. A Educação Musical é das disciplinas da área científica das artes a mais representativa nos planos curriculares de formação nos EPs;		X
3. A maior parte da formação ministrada nos EPs resulta de protocolos estabelecidos com instituições de ensino básico;	X	
4. As colaborações ou protocolos com instituições de ensino superior são poucas ou inexistentes;	X	
5. A maioria dos reclusos que recebem formação curricular é do sexo masculino;	X	
6. A parte mais significativa em termos de formação artística está diretamente ligada às artes plásticas;	X	
7. Os formadores são na grande maioria indivíduos de sexo masculino;		X
8. Os reclusos que participam em atividades artísticas têm melhor comportamento que os restantes reclusos;	X	
9. Os reclusos que participam ou recebem formação artística têm melhores possibilidades de futuramente se inserirem na sociedade;	X	
10. Deveria haver formação superior especializada na formação para a docência tendo em vista especificamente a lecionação em EPs;	X	
11. As opiniões sobre o estado geral das artes em meio prisional divergem conforme a categoria profissional ou posto do indivíduo que subscreve o inquérito;	X	
12. A presença das Artes em meio prisional é declaradamente insuficiente.	X	



Em termos gerais temos que fazer uma análise mais específica sobre os pontos, temas ou assuntos que, em nosso entender, merecem a nossa atenção, poderão certamente apontar soluções, ajustes ou simplesmente constatações da realidade das artes em meio prisional. Começamos a nossa análise por fazer alusão aos números aferidos neste estudo, aqueles que achamos mais significativos para a presente análise e discussão de resultados, baseados na amostra que sustenta esta investigação (dados gerais de 49 EPs que responderam ao nosso inquérito):

AMOSTRA: População em reclusão (ano de 2006): 11694

Sexo Masculino: 95% (11018)

Sexo Feminino: 5% (756).

#### PRINCIPAIS CONCLUSÕES DO PRESENTE ESTUDO:

1. Número total de reclusos que integram os planos de formação curricular dos EPs portugueses: 1432. Sendo que 97% desta população são reclusos de Sexo Masculino (1383), em contrapartida aos reclusos de Sexo Feminino, os quais apenas representam 3% desta população (49). Em termos gerais, somente 12,5% da população reclusa acede aos planos de formação curricular<sup>169</sup>;
2. Desta formação curricular a área das expressões artísticas e atividades físicas que se destaca é a Expressão Motora (Ed. Física) com 61% das horas letivas destinadas a este tipo de formação. Seguem-se a Expressão Plástica (25%), a Expressão Musical (8%) e a Expressão Dramática (6%);
3. Em termos e formação curricular de forma geral (Ensino Básico e Secundário), a população reclusa está da seguinte forma repartida percentualmente por cada ciclo: 1 Ciclo (45%); 2º Ciclo (32%); 3º Ciclo (17%) e Ensino Secundário (6%);
4. No que respeita à Formação Extracurricular, os reclusos de sexo masculino lideram a participação nestas atividades / formações com 12,6%, seguidamente dos reclusos de sexo feminino com 9,8%. De referir que no total estão inscritos e a frequentam este tipo de atividades / formações 1447 reclusos, sendo que em termos percentuais são a representação quantificada em 24,6% da população reclusa;
5. Das formações Extracurriculares adstritas às Expressões Artísticas e Atividades Físicas, é o Teatro que claramente prevalece sobre todas as outras áreas (31%). Segue-se a Cerâmica (21%); a Música (20%); a Pintura (12%), o Desenho (8%), o Cinema (6%) e por último a Escultura (2%). Naturalmente que se juntarmos as áreas por proximidade científica seria objetivamente a Expressão Plástica (Pintura, Desenho, Cerâmica) a área científica que dominaria em termos absolutos (41%);

---

<sup>169</sup> Formação que dispõe de diplomas e certificados oficiais.

6. No que respeita aos Formadores assíduos<sup>170</sup> das formações curriculares, são os formadores de sexo Feminino que dominam (52%), seguidos dos formadores de sexo masculino (48%);
7. No que concerne aos outros formadores<sup>171</sup>, que asseguram outras formações extracurriculares, são grandemente pertencentes ao género masculino (65%), seguidos dos formadores de sexo feminino (35%). Ou seja, neste caso a situação inverte-se, pois são os homens formadores que dominam claramente este domínio;
8. A formação que os EPs mais desejam é a seguinte (por grandes áreas e por número de solicitações): FORMAÇÃO DESEJADA: Expressão Plástica / Ofícios / Manualidades etc. (23); Música / Educação Musical (10); Teatro / Expressão Dramática (7); Dança (6); Rádio (2); Formação diversificada de muita curta duração (1); Qualquer uma, dadas as seguintes limitações: espaço físico; baixo grau de escolaridade dos reclusos (1); Formação em audiovisuais e fotografia (1); Cultura (1); Jornalismo (1);
9. A formação que os EPs esperam desenvolver num futuro próximo: FORMAÇÃO FUTURA: Expressão Plástica (8); Educação Física (8); Teatro (7); Música (7); Fotografia (1); Criação Artística e literária (1); Ateliê de música, pintura /modelagem (1); Música, Movimento e Drama (1); Sessões de cinema (1); Yoga (1); Arte terapia (1);
10. FORMAÇÃO EXISTENTE A APROFUNDAR: Plástica / artes e ofícios / Manualidades (14); Desporto (9); Teatro (4); Literatura (2); Jornalismo (2); Tecnologias da Informação e Comunicação (1); Fotografia (1); Astronomia (1);
11. É absolutamente inequívoco que os reclusos de sexo masculino que integram formações ou atividades artísticas participam mais facilmente outras atividades desenvolvidas nos EPs. Ou seja, 80,9% dos inquiridos opina positivamente (SIM) acerca desta questão, enquanto que 17%, se fica pelo TALVEZ e, por último 2,1% simplesmente NÃO RESPONDE. No caso dos reclusos de sexo feminino, os resultados são favoráveis, mas não tanto como os anteriores. Ou seja, 63,6% opina favoravelmente (SIM), seguido de 9,1% que acha NÃO se verificar sequer esta hipótese e, por último, uma fatia significativa dos inquiridos (27,3%) que simplesmente NÃO RESPONDE. Em suma os reclusos homens que frequentam atividades ou formação artística está claramente mais disponíveis para participar em outras atividades dos EPs;
12. Em termos de comportamento geral os reclusos de sexo masculino que participam em atividades ou formações artísticas lideram em termos absolutos, quando comparados com os resultados gerais dos reclusos de sexo feminino. Ou seja, em termos globais

---

<sup>170</sup> Formadores que por norma estão requisitados, destacados ou contratados para o efeito. São, em grande parte, professores dos quadros das escolas do ensino básico e secundário, que asseguram a prática letiva destas áreas e, com quem os EPs têm protocolos de colaboração institucional.

<sup>171</sup> Colaboradores, monitores ou colaborações em regime de voluntariado, entre outros casos de igual natureza.

97,9% dos inquiridos afirmam que estes reclusos (sexo masculino) se comportam MELHOR QUE OS OUTROS (59,6%) ou no mínimo IGUAL AOS OUTROS (38,3). Somente 2,1% simplesmente NÃO RESPONDE. Enquanto isto, os reclusos de sexo feminino, em termos globais atingem os 80%, sendo que na opção de resposta MELHOR QUE OS OUTROS atinge os 70%, já no que toca à opção IGUAL AOS OUTROS, PIOR QUE OS OUTROS e NÃO RESPONDE, todos redundam numa percentagem absoluta de 10%. Em suma, em termos específicos, a tendência inverte-se, sendo que 70% das mulheres e 59,6% dos homens que participam em atividades ou formações artísticas assumem um comportamento melhor que os restantes reclusos.

13. No plano da reinserção social, é quase unânime a opinião de que os reclusos que ativamente participam em atividades ou formação artística (nomeadamente aprender uma arte em período de reclusão) tenham maiores probabilidades de se reinserir na sociedade. Esta opinião colhe 83,7 (SIM) do total dos inquiridos, seguida de 14,3% que manifesta ter algumas reservas (TALVEZ) e, por último, simplesmente NÃO RESPONDE 2% dos inquiridos. O que se traduz numa opinião redundante e clara sobre as possibilidades e potencialidades das artes e ofícios na ação formativa nestes espaços específicos de reclusão;
14. É notória toda uma tendência adstrita à necessidade de haver formação específica para lecionar estas áreas neste tipo de instituições. Para 63,3% (SIM) dos inquiridos deveria haver este tipo de formação específica, enquanto que para 22,4% não está tão clara essa hipótese ou não estará tão declarada essa necessidade (TALVEZ), sendo que 12,2% afirma categoricamente que NÃO (não é de todo necessária uma formação específica) e, por último, 2% simplesmente NÃO RESPONDE;
15. No caso de haver esta formação específica que aglomerasse as artes, as terapias, a educação social e o ensino recorrente, a escolha também foi clara. No caso da proposta de um Mestrado em Educação Social responderam afirmativamente (SIM) 57,1%, enquanto que no que respeita à proposta de Pós-Graduação em ensino recorrente, responderam a esta opção afirmativamente 12,2%. De referir que 30,6% simplesmente não respondeu, o que querará dizer que não concorda com nenhuma das formações propostas. Depois de ouvirmos alguns responsáveis pelo preenchimento dos inquéritos e muitos outros profissionais que trabalham nestas instituições, decidimos propor uma formação mista que englobasse as duas propostas iniciais, ou seja, faríamos a proposta de um Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia;
16. Neste tipo de formação de 2º ciclo (Bolonha) o Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia integra um estágio e, como era de esperar a esmagadora maioria dos inquiridos afirma que os estágios deveriam ser realizados de forma integrada nestas instituições (nos EPs). Ou seja, 71,4% (SIM) dos inquiridos responde afirmativamente, sendo que

12,2% (TALVEZ) claramente tem dúvidas se será ou não necessário ou benéfico para a formação propostas e, por último, 16,3% simplesmente NÃO RESPONDE;

17. Por último, no que respeita aos responsáveis pelo preenchimento dos inquéritos, a ordem de grandeza por profissão (por EP dos 49 integrantes da amostra) foi a seguinte: Técnicos de Reeducação lideram a tabela com 38,8% dos inquéritos preenchidos, seguidos pelos Diretores de EPs com 18,4%, seguidos de perto pelos Adjuntos do Diretor com 16,3%, imediatamente a seguir pelos Psicólogos com 4,1% e, por último, com percentagens idênticas na ordem dos 2%, os Administrativos Prisionais (vários graus), Técnicos de Educação, Professores, etc. De referir que 4,1% dos responsáveis pelo preenchimento não se identifica.

## **PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE MESTRADO EM INSERÇÃO SOCIAL E ARTE TERAPIA**

### *ESTRUTURA CURRICULAR E PLANO DE ESTUDOS*

1. **Estabelecimento de ensino:** UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO
2. **Unidade orgânica (faculdade, escola, instituto, etc.):**
3. **Curso:** INSERÇÃO SOCIAL E ARTE TERAPIA
4. **Grau ou diploma:** MESTRADO
5. **Área científica predominante do curso:** INSERÇÃO SOCIAL E ARTE TERAPIA
6. **Número de créditos, segundo o sistema europeu de transferência de créditos, necessário à obtenção do grau ou diploma:** 120 ECTS
7. **Duração normal do curso:** 2 ANOS (2 SEMESTRES).
8. **Opções, ramos, ou outras formas de organização de percursos alternativos em que o curso se estruture (se aplicável):**

#### 9. **PLANO DE ESTUDOS:**

UNIDADES CURRICULARES	ÁREA CIENTÍFICA	TIPO	TEMPO DE TRABALHO (HORAS)		CRÉDITOS	OBSERVAÇÕES
			TOTAL	CONTACTO		
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)

Artes Terapêuticas I		Semestral	110	TP: 45 OT:5	4,0	
Técnicas de (Re) inserção Social I		Semestral	110	TP: 45 OT:5	4,0	
Psicoterapia e Psicopedagogia		Semestral	110	TP: 45 OT:5	4,0	
Expressões Artísticas Integradas		Semestral	160	TP:15 PL:45 OT:5	6,0	
Intervenção Comunitária		Semestral	80	TP: 30	3,0	
Educação para a Cidadania		Semestral	80	TP: 30	3,0	
<b>Opção I (escolher uma das duas)</b>						
Intervenção em Grupos de Risco		Semestral	150	TP: 45 OT: 5	6,0	Optativa
Técnicas de Integração Psicossocial		Semestral	150	TP: 45 OT:5	6,0	Optativa

**1º Ano / 1º Semestre | QUADRO N.º 1****1.º Ano / 2.º Semestre | QUADRO N.º 2**

UNIDADES CURRICULARES	ÁREA CIENTÍFICA	TIPO	TEMPO DE TRABALHO (HORAS)		CRÉDITOS	OBSERVAÇÕES
			TOTAL	CONTACTO		
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)
Artes Terapêuticas II		Semestral	110	TP: 45 OT:5	4,0	
Técnicas de Reinserção Social II		Semestral	110	TP: 45 OT: 5	4,0	
Educação Especial e Terapêutica		Semestral	110	TP: 45 OT:5	4,0	
Animação Sociocultural		Semestral	160	TP: 15 PL: 45 OT: 5	6,0	
Teoria e Técnicas da Criatividade		Semestral	160	T:15 TP:45 OT:5	6,0	
<b>Opção II (escolher uma das duas)</b>						
Ética e Deontologia Profissional		Semestral	150	TP: 45 OT: 5	6,0	Optativa
Atividade Física para Populações Especiais		Semestral	150	TP: 45 OT:5	6,0	Optativa

**2.º Ano / 1.º Semestre | QUADRO N.º 3**

UNIDADES CURRICULARES	ÁREA CIENTÍFICA	TIPO	TEMPO DE TRABALHO (HORAS)		CRÉDITOS	OBSERVAÇÕES
			TOTAL	CONTACTO		
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)
Seminário I (Didáticas Artísticas Interdisciplinares: Dramática, Plástica e Musical)	EA	Semestral	120	S: 45 OT: 5	4,5	
Seminário II (Metodologia da Investigação em Educação Social)	EA	Semestral	120	S: 45 OT: 5	4,5	
Dissertação de Mestrado I / Trabalho de Projeto I / Estágio de Natureza Profissional I	EA	Semestral	560	OT: 20 OT: 250	21	

**2.º Ano / 2.º Semestre | QUADRO N.º 4**

UNIDADES CURRICULARES	ÁREA CIENTÍFICA	TIPO	TEMPO DE TRABALHO (HORAS)		CRÉDITOS	OBSERVAÇÕES
			TOTAL	CONTACTO		
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)

Seminário III (Educação e Integração Social)	EA	Semestral	120	S: 45 OT: 5	4,5	
Seminário IV (Oficina de Expressões Artísticas)	EA	Semestral	120	S: 45 OT: 5	4,5	
Dissertação de Mestrado II / Trabalho de Projeto II / Estágio de Natureza Profissional II	EA	Semestral	560	OT: 20 OT: 250	21	

### OBJETIVOS DO CICLO DE ESTUDOS

O Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia, em primeira instância, um mestrado profissional e visa formar quadros pedagógicos e artísticos capazes de se integrarem e de evoluírem nos sectores profissionais da formação, da intervenção social especializada e da arte terapia. Tem como principal objetivo o aprofundamento do saber social e da competência profissional, através de um processo permanente de investigação, pesquisa e aperfeiçoamento da linguagem de intervenção social e terapêutica, nas suas diversas formas de expressão.

Os objetivos principais são os seguintes:

- 1) formar especialistas na área da inserção social e arte terapia para prestarem serviços em todos os ciclos de ensino (Pré-escolar, Ensino Básico do 1º, 2º e 3º Ciclo, ensino secundário, ensino profissional e ensino universitário), assim como nas mais diversas instituições estatais ou privados de solidariedade social, de justiça, da segurança social, de intervenção cultural, de ação preventiva, de reinserção social, entre muitas outras de análogos intentos;
- 2) promover uma formação aprofundada em questões relevantes para a perceção, performance e aprendizagem artística e social, assim como no que respeita às suas implicações no desenvolvimento integral do profissional em formação nesta área;
- 3) apetrechar os mestrandos das mais variadas metodologias de ação e de investigação, nos domínios da prática pedagógica, da intervenção social e da arte terapia, acentuadamente na sua vertente mais artística e interdisciplinar;
- 4) incentivar a realização de investigações originais no domínio da Inserção Social, Reinserção Social e Arte Terapia;
- 5) Empreender nos estudantes o gosto pelos domínios das artes terapêuticas e da inserção social como campos de ação privilegiada de ação social e realização pessoal; pela linguagem e estruturação da criação artística interdisciplinar e

integrada; pela teoria e prática das técnicas de intervenção social; pela interpretação; pela prática conjunta com instituições com intervenção direta neste domínios; entre muitas outras.

6) preparar e adequar profissionais que sejam capazes de criar soluções para problemas e gerar conhecimento artístico e social no plano da intervenção e ação na sociedade e em instituições fechadas à participação civil;

7) contribuir para criar massa crítica que interfira terminantemente no processo de prevenção, ação e remediação social da nossa sociedade.

No que se refere ao ESTÁGIO PEDAGÓGICO (Componente disciplinar) pretende-se garantir a inserção do aluno no quadro de uma instituição que diretamente esteja ligada a estes domínios fundamentais desta formação. Elaboração de *ateliers* no âmbito da temática da formação, o qual engloba a sensibilização de toda a comunidade para os temas da inserção social e arte terapia, ou seja, promover e divulgar as perspetivas e benefícios destas práticas aliadas à formação específica.

## **ORGANIZAÇÃO DO CICLO DE ESTUDOS**

O Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia integra:

- um curso de especialização constituído por um conjunto organizado de unidades curriculares, a que correspondem 65% e 78 ECTS do total dos créditos do ciclo de estudos;
- um estágio de natureza profissional objeto de relatório final, ou ainda (em alternativa a estudantes já possuidores de licenciatura em educação) uma dissertação de natureza académica ou um trabalho de projeto originais e especialmente realizados para este fim, a que correspondem no global 35% e 42 ECTS do total dos créditos do ciclo de estudos.

## **PROJETO EDUCATIVO, CIENTÍFICO E CULTURAL**

O Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia, está suportado num projeto educativo, científico e cultural, cujas componentes são as seguintes:

- i) Oferta de uma formação pós-graduada em áreas relevantes para o país a alunos licenciados oriundos de vários domínios científicos — todos os cursos via ensino (desde que possuidores de 120 ECTS);

- ii) Produção e divulgação da investigação científica de docentes e mestrandos capaz de proporcionar uma nova abordagem dos campos profissionais servidos pelas licenciaturas atrás referidas;
- iii) Enriquecimento do espectro das áreas científicas da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro pelo seu alargamento através deste mestrado;
- iv) Promoção do aumento da “massa crítica” entre os profissionais da área, cujo desenvolvimento é ainda incipiente, logo carenciado;
- v) Incentivo ao empreendedorismo pessoal e artístico.

### **DESCRIÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO DOS RECURSOS HUMANOS**

A Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro tem um corpo docente estável e qualificado, com mais de 70% de doutorados dos professores de carreira. Por isso, o Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia, será o Douro, será grandemente assegurado por docentes doutorados da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. A docência das supracitadas disciplinas, serão asseguradas pelos seguintes professores da UTAD e professores convidados de outras instituições de ensino, fundações e institutos.

### **DESTINATÁRIOS**

Todos os licenciados interessados nesta formação. Os processos de seleção serão posteriormente elaborados para que sejam escolhidos os formandos que estejam mais próximos da filosofia e princípios orientadores desta formação. Sendo que como principais interessados possam, em princípio, ser: Professores, Assistentes Sociais, Técnicos de Reeducação, Técnicos de Saúde, Técnicos de Reinserção Social, Animadores Socioculturais, Psicólogos, Médicos, Enfermeiros, Diretores de EPs, Guardas Prisionais (com formação superior), etc.

### **SAÍDAS PROFISSIONAIS**

O Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia abrange um largo espectro de possibilidades em termos de saídas profissionais, quer em serviços públicos ou



provados, quer em instituições sem fins lucrativos ou em empresas, sendo que passamos a enunciar as que consideramos serem as mais prováveis:

- 1) No ensino, uma vez que os candidatos desta formação englobam todos os licenciados em educação e ensino;
- 2) Em instituições diretamente ligadas à inserção ou reinserção social;
- 3) Na estrutura da segurança social, no âmbito da prevenção e intervenção em casos de risco;
- 4) Em serviços que atendam e acompanhem as populações com necessidades especiais;
- 5) Em instituições promotoras de formação e investigação nestas áreas;
- 6) Nas instituições adstritas ao poder local;
- 7) Em ONG's (Organizações Não Governamentais);
- 8) Em associações de índole cultural e artística, bem como em associações humanitárias e de intervenção variada.

## CONCLUSÕES E PERSPETIVAS FUTURAS

Como conclusões finais, assumimos algumas que achamos pertinentes e que no fundo são resultado de toda a nossa prática laboral com este tipo de instituições e, sem dúvida, fruto deste trabalho de auscultação dos profissionais que no momento dão o seu melhor para levar a cabo os intentos e objetivos fulcrais deste tipo de instituições. Passamos a apresentar algumas ideias que foram crescendo durante o processo e que, claramente, podem resumir o que pretendemos fazer em resultado do presente estudo:

1. Proposta de criação de uma empresa que apoie e relance carreiras artísticas, profissionais e vocacionais de cada recluso (AINDA NO PERÍODO DE RECLUSÃO) do género dos *ninhos de empresas*. No fundo, teria que ser uma empresa partilhada em termos de gestão por todos os institutos, escolas, associações, universidades, ou outras de interesse que, no fundo fossem capazes de em tempo de reclusão preparar todo o processo e todas as qualificações profissionais e académicas de cada recluso para que, logo a pós a saída do EP, ser efetivamente realizada essa inserção social, através da ocupação laboral e do trabalho como forma hábil de reinserir o recluso numa sociedade tão competitiva e carregada de preconceitos em relação a estas pessoas que acabaram de cumprir o que a lei lhes impôs. Nada mais;

2. Criação de uma Revista Científica (está a ser criada a versão para diversas línguas oficiais desta revista: Português, Inglês, Francês e Espanhol). A revista tem a seguinte designação: *European Review of Musical Studies*<sup>172</sup>. Tem como grandes objetivos: Publicar artigos científicos na área dos Estudos Musicais, Estudos Artísticos e Estudos Interdisciplinares. Terá a sua 1ª edição no decorrer do mês de Setembro do corrente ano (2007);
3. Plano de Estudos para Mestrado em Inserção Social e Arte Terapia (Adequado a Bolonha) com uma vertente transdisciplinar com incidência nas áreas artísticas – Musicoterapia / Dramaterapia, artes e ofícios, (Re) Inserção e Educação Social, etc. Este plano irá ser apresentado ao Magnífico Reitor da UTAD, bem como aos órgãos de decisão científica e pedagógica da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
4. Criação de um grupo de trabalho para elaboração de um PLANO DE FORMAÇÃO E INTERVENÇÃO ARTÍSTICA - **PFIA**), com as seguintes linhas principais de orientação:
  - a. Criação de um “*ninho de empresas*” nos EP’s portugueses. O qual permitiria que os reclusos durante o período de reclusão poderiam preencher o seu tempo de forma hábil e astuta, ao poderem, com ajuda profissional (Funcionários do Instituto de Reinserção Social, Assistentes Sociais, Psicólogos, etc.), criar a sua própria empresa ou delinear através dos já existentes programa de RAVE o seu processo de reinserção social através do emprego contínuo (durante e depois do período de reclusão); Esta proposta de estrutura prevê o apoio e o relançamento de carreiras artísticas, profissionais e vocacionais de cada recluso. No fundo, teria que ser uma empresa partilhada em termos de gestão por todos os institutos, escolas, associações, universidades, ou outras de interesse que, no fundo fossem capazes de em tempo de reclusão preparar todo o processo e todas as qualificações profissionais e académicas de cada recluso para que, logo a pós a saída do EP, ser efetivamente realizada essa inserção social, através da ocupação laboral e do trabalho como forma hábil de reinserir o recluso numa sociedade tão competitiva e carregada de preconceitos em relação a estas pessoas que acabaram de cumprir o que a lei lhes impôs. Nada mais;
  - b. Estabelecer um pacote de disciplinas (planos de estudos) ou áreas de formação atendendo aos resultados e aspirações vertidas neste estudo, assim como tendo em conta o contexto geográfico, histórico, social e antropológico, entre outras,

---

<sup>172</sup> Presentemente, esta revista (onde este artigo é agora publicado) tem a designação de ERAS (*European Review of Artistic Studies*) em vez de ERMS (*European Review of Musical Studies*) e tem como principais áreas de investigação contempladas: Estudos Musicais; Estudos Teatrais; Estudos em Artes Visuais; Estudos Interdisciplinares. Sítio na internet: [www.eras.utad.pt](http://www.eras.utad.pt).

em cada região onde estão implementados os Estabelecimentos Prisionais. Por exemplo, formações profissionais em joalheria, olaria, marcenaria, entre outros, terão uma incidência muito mais vincada em conformidade com a região em que o EP esteja sedado; Criação de um plano misto de formação (curricular e extracurricular). No plano de âmbito curricular deverão constar disciplinas que possam ser ministradas pelas escolas contíguas aos EPs e com as quais já existem protocolos estabelecidos. Neste âmbito dever-se-ão reformular os planos curriculares existentes para homologação de estudos no período pós-reclusão. No plano de cariz Extracurricular deveram ser incorporadas disciplinas que possam ser ministradas pelos docentes das escolas com quem estão protocoladas colaborações, mas também formadores externos que podem, sendo reconhecido o seu mérito profissional, ajudar à formação de cariz mais prático e no sentido do que se entende por aprendizagem *de uma arte, uma profissão ou um ofício*;

- c. Criação de uma bolsa de voluntários creditados para darem formação profissional nos EPs;
- d. Criação de uma rede de instituições publicas e privadas que possam expor e divulgar artisticamente os trabalhos realizados pelos reclusos nos EPs;
- e. Convidar uma figura pública do domínio artístico para dirigir um trabalho num EP e fazer a sua promoção num evento a realizar anualmente;
- f. Criar um espaço televisivo (RTP2) para divulgação de todos os trabalhos artísticos realizados em reclusão;
- g. Criação de fundo artístico de reinserção (donativos, receitas de exposições, trabalhos artísticos diversos entretanto realizados). Para ser restituído na integra aquando da saída do recluso em liberdade. Este grupo de trabalho entregará à entidade competente (Ministério da Justiça e Ministério da Cultura) um relatório no prazo máximo de 6 meses a contar da data em que seja solicitada realização deste trabalho.

Para finalizar, queríamos deixar claro que este trabalho não se trata apenas de uma auscultação ao meio prisional, nem muito menos destinado a aferir única e exclusivamente a presença das artes em meio prisional, mas sim uma tentativa de

contribuir para que algo se faça na senda de uma melhor prática no plano profissional, académico e pessoal de todos os profissionais que passam por estas instituições. Evidentemente que esta abordagem e esta investigação trás para o exterior dos EPs dados e resultados que, por norma, não são comuns deambularem publicamente, mas, esperamos poder ter contribuído para que se tenha uma visão positiva e ao mesmo tempo crítica (de forma construtiva), do trabalho e dos trabalhadores do meio prisional, assim como dos destinatários de todo o nosso mais humilde esforço: os reclusos. Declaradamente um meio especial e delicado a todos os níveis.

De referir que no cúmulo dos resultados e do que pessoalmente achamos por correto afirmar, em termos de variedade as artes e ofícios estão de forma diversificada mais bem implementados nos EPs do que nos sistemas educacionais gerias extra - prisionais. Ou seja, os dados não deixam margem para dúvidas, a diversidade é grande e as ideias igualmente consentâneas, mas, a necessidade premente reside em que, em nosso entender, haja lugar a uma proposta de um plano nacional de formação artística no domínio das artes e ofícios e, como vamos tentar ajudar, promover formação específica para quem trabalha nestas e noutras instituições com estas finalidades.

De futuro, estaremos abertos a fazer e traçar esse plano nacional, se nos for solicitada essa tão nobre tarefa. Estamos os dispor de quem ler estas letras e atender a estes desejos que aqui deixamos em forma dactilografada e meramente votada ao no plano das possibilidades.

Da nossa parte propomos e fizemos o que nos foi possível fazer neste curto espaço de tempo. Esperamos por novos desafios, pois estamos certos que este trabalho não resolve (quase) nada, apenas e só pode ajudar a que se perceba melhor o que se passa e o que se ambiciona fazer por detrás das grades frias do sistema.

NOTA: Bem hajam todos os que colaboraram connosco e que, por certo, fizeram com que fossemos apenas e só o amplificador das suas palavras e das suas ideias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, L. (1999). *Análise Transaccional. Guia Prático Para o Auto-Conhecimento*. Lisboa: Fim de século.
- ALTHAUSER, I. (1953). *The Organism -as-a and Music Therapy*. Nueva York: Philosophical Library.
- ALVIN, J. (1965). *La musica come terapia*. Roma: Ed. Armando.
- ALVIN, J. (1966). *Terapia musicale*. Roma: Armando.
- ALVIN, J. (1978). *La terapia musicale per il bambino autistico*. Roma: Ed. Armando.
- ALVIN, J. (1967). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- BENENZON, R. O. (1985). *Manual de Musicoterapia*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- BENENZON, R. O. (2002). *Musicoterapia – De la teoría a la práctica*. Barcelona: Paidós.
- BETÉS DE TORO, M. (2000). *Fundamentos de musicoterapia*. Madrid: Ed. Morata.
- BOYER, A. (1992). *Manuel d'Art-Thérapie*. Toulouse: Édition Privat.
- BRUSCIA, K. (1997). *Definiendo musicoterapia*. Salamanca: Amarú ediciones.
- CARMO, H., & FERREIRA, M. M. (1998). *Metodologia da Investigação – Guia para a Auto-Aprendizagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CHOSKY, L., ABRANSOM, R., & GILLEPIE (1986). *Teaching Teachers in the Twenty Century*. New Jersey: Prentice-Hall.
- COHEN, L., & MANION, L. (1994). *Research Methods in Education*. London: Routlege.
- COLLINGWOOD, R.G. (1990). *Los Principios del Arte*. México: Fondo Cultura Económica.
- DELATTRE, P. (1973). *Recherches Interdisciplinaires*. Paris: Encyclopedia Universalis, Organum Editors.
- DUCOURNEAU, G. (1984). *Introdução à Musicoterapia – A Comunicação Musical: Seu Papel e Métodos em Terapia e em Reeducação*. São Paulo: Editora Manole, Ltd.
- DURAND, G. (1968). *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix.
- DURAND, G. (1997). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- DURAND, G. (1998). *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- PAIN, E. S. F., & JARREAU, E. G. (2001). *Teoria e Técnica da Arte-terapia, a Compreensão do Sujeito*. Porto: Artmed.

- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (1999). *A Educação Artística e a Promoção das Artes, na Perspectiva das Políticas Públicas: Relatório do Grupo de Contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura*, Lisboa.
- EISNER, E.W. (1995). *Educar la Visión Artística*. Barcelona: Paidós.
- EPSTEIN, G. (1990). *Imagens que curam: guia completo para a terapia pelas imagens*. Rio de Janeiro: Xenon.
- ESCANDE, M., GRANIER, F., & GIRARD, M. (1994). *Art-thérapie – Aspects communs et spécifiques des différents techniques*. Encyclopaedia Medical Chir. (37-820-B-60). Paris: Editions Techniques.
- FORTIN, M. F. (1999). *O Processo de Investigação: da Concepção à Realização*. Loures: Luso Ciência – Edições Técnicas e Científicas.
- FREIRE, P. (s.d.). *Educação como Prática de Liberdade*. Lisboa: Dinalivro.
- GASTON, E. T. (1982). *Tratado de Musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
- GERGEN, K., & WARHUUS, L. (2001). *Terapia como construção social: características, reflexões, evoluções*. In M. M. GONÇALVES & Ó. F. GONÇALVES (Coords), *Psicoterapia, discurso e narrativa: a construção conversacional da mudança*. Coimbra: Quarteto.
- GONÇALVES, O. (1993). *Terapias Cognitivas: Teorias e Práticas*. Porto: Edições Afrontamento.
- GRASSI, S. M. (1997). *A Acção Terapêutica em Oficinas de Criatividade sob o Enfoque Analítico Junguiano*. São Paulo: Universidade São Marcos.
- GUILHOT, J., GUILHOT, M.A., JOST, J., & LECOURT, E. (1973). *La musicoterapia associata ad altre tecniche terapeutiche*. São Paulo: Firenze: Vozes.
- JUNG, C. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*. Petrópolis: Vozes.
- KEMP, A. E. (1995). *Introdução à Investigação em Educação Musical*. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LECOURT, E. (1986). L' Emotion Musicale, entre Art et Thérapie. In *Actas do Festival Arte e Terapia Sur le Chemins de l'Emotion*, Bruxelles.
- LECOURT, E. (1993). *Analisi di gruppo e musicoterapia*. Assisi: Cittadella editrice.
- LECOURT, E. (1977). *La Pratique de la musicothérapie*. Paris: Seuil.
- LIEBMANN, M. (1994). *Exercícios de arte para grupos*. São Paulo: Summus.
- LUZZATO, P., & GABRIEL, B. (1998). *Art Psychotherapy*. Oxford: University Press.
- MARCONI, M., & LAKATOS, E. (1988). *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas AS.

- NORDOFF, P. (1975). *Music Therapy in special education*. London: Macdonald&Evans.
- OSTROWER, F. (1987.) *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- PAIN, S., & JARREAU, G. (1996). *Teoria e técnica da arte-terapia: a compreensão do sujeito*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- PEREIRA, J. V. (1979). *Lazer e Educação Permanente*. São Paulo: Cadernos de Lazer, SESC.
- PERLS, F., HEFFERLINE, R., & GOODMAN, P. (1997). *Gestalt-terapia*. São Paulo: Summus Editorial.
- PETIT, M. (1980). *La gestalt, thérapie d'ici et maintenant*. Paris: Retz.
- POCH BLASCO, S. (1999). *Compendio de Musicoterapia (I y II)*. Biblioteca de Psicología, Textos Universitarios. Barcelon: Ed. Herder.
- QUIVY, R., & CAMPENHOUDT, L. V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- RAMOS, D. (1997). *Psicologia analítica junguiana: a construção da psique*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- REIS, R. (2003). *Educação pela Arte*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ROGERS, C. (2004). *Terapia Centrada no Cliente*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.
- SAINZ DE LA MASA, A. (2003). *Cómo Cura la Musicoterapia*. Barcelona: RBA Libros.
- SCOZ, B. J. L., FELDMAN, C., & GASPARIAN, M. C. C. et al (2003). *Psicopedagogia: um portal para a inserção social*. Petrópolis.
- SILVA, & SILVA, M. O. (1995). *A formação profissional do assistente social: inserção na realidade social e na dinâmica da profissão*. São Paulo: Cortez.
- SOVERAL, E. A. (1993). *Educação e Cultura*. Coleção Estudo Geral. Lisboa: Instituto de Novas Profissões.
- STANTON-JONES, K. (1992). *An introduction to Dance Movement Therapy in Alegre: Psychiatric*. London: Routledge.
- TEIRICH, H. E. (Ed.) (1958). *Musik in der Medizin*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag.
- VERDEAU-PAILLES, J. E., & GUIRAUD-CALADOU, J. M. (1976) *Les techniques psychomusicales actives de groupe et leur application en Psychiatrie*. Paris: Doin.
- WILLEMS, E. (1970). *Introduction a la Musicotherapie*. Bienne-Suisse: Ed. Pro Musica Sàrl.

## THE MOST, AND LESS, KNOWN MYTHOGRAPHERS IN PORTUGAL

RODRIGUES, Ana Duarte<sup>173</sup>

---

### **A**bstract

This article is in the nature of a report on a particular group of books from a database of Portuguese holdings of art treatises and other literature that has been an important source for artists built for ART TREATISES IN PORTUGAL research project. The study of editions, versions and translations of the most, and less, known mythographers in Portugal from Boccaccio until Balthazar de Vitoria is the main aim of this study. After analyzing which were the authors, books and languages more accessible to Portuguese, we have concluded that after the edition of the *Teatro de los Dioses de la Gentilidade* (1620-23) by the Spanish fray Baltazar de Vitoria, this book was preferable to the *Imagini degli dei* (1556) by the Italian Vincenzo Cartari.

### **R**esumo

Este artigo tem o carácter de relatório sobre um grupo específico de livros da database construída no âmbito do projeto TRATADOS DE ARTE EM PORTUGAL sobre tratados de arte e literatura artística que foram importantes fontes para artistas e que se encontram nos fundos das bibliotecas portuguesas. O estudo de edições, versões e traduções dos mais, e menos, conhecidos mitógrafos em Portugal desde Boccaccio até Baltazar de Vitoria constitui o principal objetivo deste estudo. Depois de analisar quais os autores, os livros e línguas mais acessíveis aos portugueses, concluímos que depois da edição do *Teatro de los Dioses de la Gentilidade* (1620-23) da autoria do frei espanhol Baltazar de Vitoria, este livro era preferível à *Imagini degli dei* (1556) do italiano Vincenzo Cartari.

**Key-words:** *Mythography; Art treatise; Antique book; edition; Pagan gods.*

**Palavras-chave:** *Mitografia; Tratados de Arte; Livro Antigo; edição; deuses pagãos.*

**Data de submissão:** Agosto de 2010 | **Data de aceitação:** Setembro de 2010.

---

<sup>173</sup> ANA DUARTE RODRIGUES – Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. PORTUGAL. E-mail: [anaaurelio@gmail.com](mailto:anaaurelio@gmail.com)



### **The most, and less, known mythographers in Portugal**

In 1961, Seznec wrote “not only France and England, but Germany and Spain offer evidence of the diffusion of the manuals, and especially of the Italian group”<sup>174</sup>. This article is the result of a research-led project on *Art Treatises in Portugal* (with the reference PTDC/EAT-EAT/100496/2008) of the Art History Institute of Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of the Universidade Nova de Lisboa [FCSH/UNL] with the Fundação para a Ciência e Tecnologia’s funding, created to provide a deepened and highly-qualified tools and skills on a mainstream academic subject rated since 1980 of the highest international importance but still a widely recognized omission in our Art History’s domain. So, for the first time in the history of Portuguese Art History we are able to divulge which were the most, and less, known mythographers in Portugal.

To answer some very important questions on the circulation of antique books written by mythographers in Portugal, we have brought together art treatises and artistic literature all over Portuguese libraries and archives on a database. From the research done in the three major libraries for this study, two ancient Royal Libraries, such as the library of the National Palace of Mafra and the National Palace of Ajuda (which includes some thousands books that come from the Royal Library of the Palace-Convent of Necessidades, ordered by King John, the fifth) and the Public Library, created in the eighteenth century, and the archivist research that we have done in inventories, wills and in the Real Mesa Censória (a fund of documents at the National Archives which include the rolls of books owned by all kind of persons by order of Sebastião de Carvalho e Melo, future Marquis of Pombal), we are now able to say that the most known mythographers in Portugal were the Italian Vincenzo Cartari and then, in the seventeenth and eighteenth centuries, disputing leadership with the Spanish Fray Baltasar de Victoria.

Each discovery of this research project constitutes almost a deliberate tilt against all the assumptions held most dear. For example, the primary role played by mythographies reinforces them as the basis for the study of classical mythology as there is no doubt that these books stimulate the appetite for the subject and its most preeminent protagonists – the Olympian gods. Nevertheless, in a universe of fifty-one books on mythology, having been searched the *Genealogia Deorum* by Boccaccio, the

---

<sup>174</sup> Jean Seznec, *The Survival of the pagan gods – The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*, Bollingen Series XXXVIII, Princeton University Press, 1972 (1<sup>a</sup> ed. 1961), p. 316.

*Mythographi Latini*, the *Mythologiae* by Conti, the *Teatro de los Dioses de la Gentilidade* by Baltasar de Victoria, we have only eleven copies and fifteen copies of the *Metamorphoses* by Ovid until the middle of the sixteenth century. These numbers show us that there weren't a lot of literary sources for classical mythology circulating in Portugal during the most brilliant phase of Renaissance. Though, we have to underline that, to a certain extent, the phenomenon marked by the emergence of these publications is very much in the wake of the curiosity of intellectuals more than the needs and ambitions of work embodied by Renaissance artists.

The most famous manual of classical mythology until the *Imagine degli dei* by Vincenzo Cartari (1556) in the middle of the sixteenth century was *De Genealogie deorum* by Giovanni Boccaccio who undertook the work by request of Hugo IV, king of Cyprus, and spent the last twenty-five years of his life writing it until 1373, such a long time that the king who had originally asked him to write a book upon the mythology of Antiquity did not live to see its completion.

Although it was published for the first time in 1472 in Latin and without images it had quite a proliferation that demonstrates a growing interest in classical mythology by means of Boccaccio's defence of poetry<sup>175</sup>. As Peter S. Hawkins says what was "raised from the "“relics of the Gentile gods” [was] poetry itself”<sup>176</sup>.

In our libraries we still have some of the more ancient editions of the *Genealogia*. We haven't found, so far, the 1472, the 1481 and the 1487 editions. Nevertheless, all the other editions – 1494, 1497, 1511 and 1532 – presented by Ernest H. Wilkins<sup>177</sup> can be found at our National Library and we know, through the identification of the ancient owners, that these copies weren't a recent acquisition of the BNP (Biblioteca Nacional de Portugal), but they circulated in Portugal from the fifteenth century on.

The most ancient copy of the Pagan Gods' biographies by Boccaccio still found in our libraries – the one from 1494<sup>178</sup> –, agrees with the earlier editions in contents but

---

<sup>175</sup> Elisabeth Woodbridge, "Boccaccio's Defence of Poetry: As Contained in the Fourteenth Book of the "De Genealogia Deorum", in *PMLA*, vol. 13, n° 3 (1898), pp. 333-349.

<sup>176</sup> Peter S. Hawkins, "From Mythography to Myth-making: Spenser and the Magna Mater Cybele", in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 12, n° 3 (Autumn, 1981), p. 51.

<sup>177</sup> Ernest H. Wilkins, "The Genealogy of the Editions of the "Genealogia Deorum"", in *Modern Philology*, vol. 17, n° 8 (Dec., 1919).

<sup>178</sup> BNP [Biblioteca Nacional de Portugal], INC. 907. Being described at the *Catálogo de Incunábulos. Biblioteca Nacional* (Lisbon, 1988, p. 93), it is very difficult to observe it, but this edition can be consulted online at the Bayerischen Staatsbibliothek, by using this link:

it includes the addition of the famous genealogical trees as it is announced in the title “*cum demonstrationibus in formis arborum designates*” and where he presents an image of Demogorgon, from whom all gods descend. This Latin and illustrated edition was published in Venice by Boneto Locatello to the publisher Ottaviano Scoto of Monza, head of an important family of painters, having belonged to Francisco Estracão (a personality that remains unknown after our research) who has signed the book.

The other copy that we have from the fifteenth century, one of the 1497<sup>179</sup> edition which is a “page-for-page copy of that of 1494”<sup>180</sup>, was published in Venice by Manfredo Bonelli and was in the libraries of the Monastery of São Bento in Xabregas, also known as Convent of the Beato of the Congregation of the Secular priests of Saint John Evangelist situated in Lisbon and created in 1425 particularly for hospital assistance.

We have one copy of the edition published in Paris in 1511<sup>181</sup> by the editor Ioannes Kierherus<sup>182</sup> which only differs from its predecessors because it is the first edition to include editorial material, but in general terms and particularly the genealogical trees are equal to the 1494 edition presenting Demogorgon as an old man with a crown.

The copy of the Latin edition with the comments and notes by Jacob Micyllus published in Basileia in 1532<sup>183</sup> by Johan Herwagen belonged to the important ancient library of the Congregation of the Oratory which was held at the House of the Holy Spirit in Lisbon<sup>184</sup>. In the front page of this copy there are some manuscripts notes from

---

[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00048400\\_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00048400_mets.xml)

<sup>179</sup> BNP, INC. 1008. There is a digital version of this book at the site of the Bayerischen Staatsbibliothek, which can be consulted in this link:

[http://dfgviewer.de/show/?set\[image\]=1&set\[zoom\]=default&set\[debug\]=0&set\[double\]=0&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00048652\\_mets.xml](http://dfgviewer.de/show/?set[image]=1&set[zoom]=default&set[debug]=0&set[double]=0&set[mets]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00048652_mets.xml)

<sup>180</sup> Ernest H. Wilkins, ob. cit., p. 73.

<sup>181</sup> BNP, RES. 955 V. There is a digital version of this book at the site of the Bayerischen Staatsbibliothek, which can be consulted in this link:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10140341-5>

<sup>182</sup> Ernest H. Wilkins, op. cit., p. 73.

<sup>183</sup> BNP, RES. 397 A. This edition can be consulted at the site of the Deutsche Forschungsgemeinschaft/Mannheim University, at this link: [http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/boccaccio\\_itali.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/boccaccio_itali.html)

<sup>184</sup> There are some notes manuscripts, such as “Da Livraria da Caza do Esp.<sup>to</sup> S<sup>to</sup> Lx.<sup>am</sup>” and “Congreg. Orat. Lybon“, that do not correspond to two ancient owners but only to one, just as it happened with the 1511 edition. It is also in manuscript, but risked, the name Inácio de Carvalho de Sousa, who was probably the important member of the Portuguese Royal Academy of History, secretary of the Duc of Cadaval, to whom King John, the fifth, ordered to write the *Memórias Ecclesiásticas do Bispado de Elvas* and the unknown *Memórias Seculares de D. João II*. In 1720 he has created the Academy of the Anonymous, that has been active for fourteen years.

Censorship saying that it was supervised by the Inquisition (“*Foi revisto no S.<sup>to</sup> Officio*») and some parts were forbidden («*ex.[sic] mutilado pela censura*»).

At the National Library, we have three more copies from the second half of the sixteenth century in Italian and without images. One of the Venetian edition published in 1553<sup>185</sup> by Comin da Tridino di Monferrato and translated into Italian by Giuseppe Betussi da Bassano, which was reedited by Compagnia deli Vniti in 1585<sup>186</sup> and by Marc’ Antonio Zaltieri in 1588<sup>187</sup>, both using the same translation. The last mentioned copy belonged to the 4<sup>th</sup> Count of Ericeira, D. Francisco de Menezes (1673-1743) and a manuscript note on the front page “*Londre – 1663*”, probably tell us that the book was bought in London in the year of 1663 by his father, the most preeminent 3<sup>rd</sup> Count of Ericeira who has bought the Fountain of Neptune by Bernini/Ercole Ferrata for his palace in Lisbon.

Even if Seznec<sup>188</sup> and Malcolm Bull<sup>189</sup> say that this book stayed the most renowned for artists until Cartari, we have some doubts that the *Genealogia* has been used by artists in Portugal. To start with these editions are quite paradoxes for the use of artists because the ones that are illustrated are in Latin and those that are in Italian don’t have images.

Until the middle of the sixteenth century the best source to find information on Pagan Gods, aside from the *Metamorphoses* by Ovid<sup>190</sup> and the *Genealogia Deorum* by Boccaccio, were the compilations with the works of late-antique and medieval authors

---

<sup>185</sup> BNP, H. G. 481 V. This edition can be consulted at the site of the Bayerischen Staatsbibliothek at this link: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10220652-6>. This is a reedition of the following version: *Della Genealogia de gli dei di M. Giovanni Boccaccio Libri quindecim. Ne’ quail si tratta dell’ Origine, & discendenza di tutti gli Dei de’ Gentili. Con la spositione de’sensi allegorici delle Favole: & com la dichiarazione dell’Historie appartenenti à detta materia. Tradotta gia per M. Giosepepe Betussi. Et hora di nuovo conogni diligenza rivista, & corretta. Aggiuntaui la vita di M. Giouanni Boccaccio, con le Tauole de’ Capitoli, & di tutte le cose degne di memoria. Dedicata all’Illustris. Signor Bonifaccio Papafava, Venetia, per il Valentini, 1627.* This version includes a chapter on the “Vita di M. Giovanni Boccaccio descritta dal Betussi.

<sup>186</sup> BNP, H. G. 15319 P.

<sup>187</sup> BNP, H. G. 15320 P.

<sup>188</sup> Seznec, *op. cit.*, p. 220.

<sup>189</sup> Malcolm Bull, *The mirror of the Gods. Classical mythology in Renaissance Art*, London: Penguin Books, 2005, p. 23.

<sup>190</sup> Only in the National Library we have eighty-four copies of the *Metamorphoses* by Ovid edited between 1500 and 1850. Cf. Ana Duarte Rodrigues, “Tratados de Arte em Portugal – Primeira notícia sobre a database”, in *Artis*, Lisbon, 2010.

such as Hyginus<sup>191</sup>, Fulgentius, Lactantius Placidus, Albricus and Thomas Minckerus entitled *Mythographi Latini*.

In the three libraries mentioned at the beginning of this article, we have found twelve compilations of the mythographers published in Latin and illustrated, being edited mostly in Basileia and Amsterdam. These editions entitled *Mythographi Latini* or *Fabularum liber* include the text by Fulgentius among others, but we have one edition only devoted to one author, Fulgentius, from 1498<sup>192</sup> published in Milan by Ulrich Scinzenzeler with the title *Ennarationes allegoricae fabularum* that doesn't have images.

The edition of 1535<sup>193</sup> (of which we have two copies at the National Library) published by Johann Herwagen is fully illustrated with images of the triumphal car of Apollo, Venus, Mars, etc. This version of the *Fabularum liber* was so successful that it was reedited in 1549<sup>194</sup> (from which we have two copies that have belonged to the library of the Monastery of Alcobaça and the other to a man named D. Nicola) and in 1570<sup>195</sup> (two more copies that have belonged to the Royal Monastery of Alcobaça).

Very popular in Portugal was also the 1681 edition published in Amsterdam by the widow of Joannes van Someren using illustrations by H. Caussé. We have four copies in our libraries, two at the National Library<sup>196</sup>; one at the Royal Library of Mafra<sup>197</sup> and

<sup>191</sup> GAIUS JULIUS HYGINUS was a Latin writer who flourished in Roman Spain in the C1st AD. Two extant collections of fables were attributed to him: the *Fabulae* (or *Fables*) and *Astronomica* (or *Astronomy*). The poor quality of these works lead most to believe they are either wrongly attributed to this distinguished scholar or are a later abridgement of his works composed by a C2nd grammarian. In spite of the poor writing style and numerous errors, the works do preserve many myths and alternative versions of myths not found elsewhere.

<sup>192</sup> BNP, INC. 294

<sup>193</sup> BNP, RES. 2833 A. e H. G. 5013//1 A. (this one belonged to the College of the Jesuits in Coimbra) <http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/274233657/0/>

<sup>194</sup> BNP, H. G. 5041 A. e L. 4803 A.

<sup>195</sup> BNP, H. G. 5015//1 A. e H. G. 5016 A.

<sup>196</sup> BNP, H. G. 994 P. e H. G. 995 P. e BNP, RES 4042 V. With the following title: *Mithographi Latini*. C. Jul. Hyginus. Fab. Planciades Fulgentius. Lactantius Placidus. Albricus Philosophus. Thomas Munckerus omnes ex libris MSS. Partim, partim conjecturis verisimilibus emendavit, & commentariis perpetuis, qui instar bibliothecae historiae fabularis esse possint, instruxit. Praemissa est dissertatio de auctore, stylo, & aetate Mythologiae, quae C. Jul. Hygini Aug. Liberti nomen praesert, Amsterdão, Ex Officina viduae Joannis à Someren, 1681. [estes autores não são bem os mesmos do livro Hyginus]. (Biblioteca da Universidade Complutense de Madrid)

1.º volume

<http://books.google.com/books/ucm?vid=UCM5324257427&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

2.º volume (Universiteits Bibliotheek Gent)

<http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000004803>

<sup>197</sup> BPNM [Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra], 2-XXII-8-5 e 2-XXII-8-6. In this copy we can read the manuscripts notes "De Luis au Duc de Mortemart", that could mean an offer from the King Louis XIV to the duc of Montmartre.

one at Ajuda<sup>198</sup>. To have found more or less the same number of copies of the *Mythographi Latini* as of *Le Imagine degli dei* by Cartari tells us that there was no consciousness of the difference between compilations of authors from Late Antiquity and Early Medieval period and a contemporary text supposedly drinking directly in the waters of antiquity. Two books on mythology which are ostensibly theoretically opposed reveal a lot about the state of classical subjects in Portugal.

Although very few of these editions survive today, it is possible, vicariously, to gain much insight not only into what degree of knowledge the sixteenth and seventeenth-century had on Pagan Gods, but also who were their owners and how they related to Christian morality and to art.

After a certain period it is put forward already in the introduction of the mythographies that they are manuals for the assistance to poets and artists, as it is written by Giraldi and the editor Francesco Marcolini in the foreword of the book by Cartari reminds that he is the first one to speak about the statues and representations of Pagan Gods which will be very welcomed by painters and sculptors<sup>199</sup>.

From the second half of the sixteenth century on, the Great Italian Manuals as Seznec<sup>200</sup> referred to Giraldi's *History of the Gods*, Conti's *Mythology*, and Cartari's *Images of the Gods*, being all first editions published between 1548 and 1556<sup>201</sup>, will have some success in Portugal, mostly *Le Imagini degli dei*. Although Vincenzo Cartari was the one of the three Italian mythographers who found more readers, being the author also of the *Fasti*'s translation of Ovid (1551) and of an abridgement of Paolo Giovio (1562), the protégé of the dukes of Ferrara has remained a quite obscure humanist, probably involved in the virtual Accademia Pellegrina<sup>202</sup>, and less regarded as an authority by his contemporaries than Lilio Gregorio Giraldi.

---

<sup>198</sup> BA [Biblioteca da Ajuda], 70-IV-66. This copy contains a manuscript note "Hugh Cecil Earl of Lonsdale" that indicates that it has belonged to Hugh Cecil Lowther, 5<sup>th</sup> Earl of Lonsdale (1857-1944).

<sup>199</sup> Seznec, *op. cit.*, p. 251.

<sup>200</sup> Seznec, *op. cit.*, p. 229.

<sup>201</sup> Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, etc. (Basel, Oporinus, 1548); Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Venice, Aldus, 1551); Vincenzo Cartari, *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (Venice, Marcolini, 1556).

<sup>202</sup> Stefano Pierguidi, "Gigantomachia" and the Wheel of Fortune in Giulio Romano, Vincenzo Cartari and Anton Francesco Doni, and the Authorship of the "Asinesca Gloria", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 67 (2004), p. 284.

The first major mythography after Boccaccio was the *De deis gentium* by Giraldi, published for the first time in 1548 in Basel by Oporinus. Influenced by contemporary Ferrarese art and using literary sources including primary ones, Giraldi wrote the most scholarly mythography until then.

In the three libraries that we have worked until now we have found just four copies, all written in Latin, published in Basileia or Leiden, three of them from the sixteenth century and one from the seventeenth century, the only illustrated one.

The 1560 Latin edition was published in Basileia by the Oficina de Joannem Oporinum and belonged to the College of the Jesuits in Coimbra<sup>203</sup>. The other book by Giraldi was published in Latin in Leiden by the heirs of Jacques Giunta and has had two ancient owners: “Johanmis Roberti Aurel” and the convent of Nossa Senhora da Graça in Lisbon<sup>204</sup>.

At the antique Royal Library of Ajuda there is a copy of the Latin 1580 edition of the various *Opera* by Giraldi including *De Deis Gentium*, published in Basileia by Thomas Guarum that belonged to the library of the Jesuits College of Santo Antão-o-Novo<sup>205</sup>. At the antique Royal Library of Mafra we can find an *Opera* just like the former one, published in Leiden by Hackium, Boutesteyn, Vivie Vander AA, & Luchtmans in 1696<sup>206</sup>. This edition of the mythography is the only one that is illustrated with prints of the Pagan Gods designed by F. Boilard and executed by Joh. Vanden Avecle.

More or less the same reception had the *Mythologiae* by Natale Conti in Portugal. Edited for the first time in 1551 in Venice by Aldus, it didn't add much more novelty to the book by Giraldi and it was conceived using the same *formula*, in Latin and without images.

The edition that had more success in Portugal was the Venetian 1568 edition published by Typis Wecheliani, apud Claudium Marmorium, & haeredes Iohannis Aubrii with illustrations, of which we have two copies at the National Library that have belonged one to the College of Holly Spirit in Évora (<sup>207</sup> and the other to a man called D. João<sup>208</sup>.

---

<sup>203</sup> BNP, H. G. 357 A.

<sup>204</sup> BNP, H. G. 5103 A.

<sup>205</sup> BA, 64-VI-12 e 64-VI-13.

<sup>206</sup> BPNM, 1-XXXVIII-2-2.

<sup>207</sup> BNP, H. G. 482 V.

<sup>208</sup> BNP, H. G. 14395 P.

All the other editions are from the seventeenth century, published in Latin and without images, with the exception of the 1616<sup>209</sup> edition published in Padova by Pietro Paolo Tozzi. At the ancient Royal Library of Mafra there is a copy of the 1612<sup>210</sup> edition, published by Samuel Crispinus, and a copy of the 1618<sup>211</sup> edition published in Genova by Petrum & Iacobum Chouet that belonged to the Congregation of the Oratory at the Palace-convent of Necessidades.

Much of the success of Vincenzo's Cartari's *Le imagini* is due to be written in Italian and not in Latin and, after the edition of 1571, to be illustrated by Bolognino Zaltieri. Especially focused on the appearance and attributes of Pagan Gods, therefore perfect for artists because it was easy to use and learn, so artists could enrich their compositions with "the most bizarre additions"<sup>212</sup>. In fact, if the intention of an artist was to represent a god such as Venus or an Apollo the ideal book to search for inspiration would be *Le imagine*. The author, an Italian painter, wrote a book telling the story, the look and the biographies of the pagan gods, including even descriptions of their statues. Each reedition of the book by Cartari became more and more into the form of dictionary-album or catalogue, really easy to consult for someone that was interested in one specific subject, such as an artist would be.

Throughout archives research we were surprised with a few quantity of books by Cartari found in the National Archives' fund of the Real Mesa Censória, but in existences it is one of the mythographies with a higher score in our libraries.

The oldest copy that we have found so far was one of the second edition published in Venice in 1566 by Francesco Rampazetto<sup>213</sup> with the same prefatory letters by the artist and the publisher Marcolini. This Italian version belonged to the College of the Jesuits at Carnide in Lisbon. The most famous edition in Portugal was probably the 1581's, because we have found until now five copies in a universe of fourteen. This version was translated into Latin by Antoine du Verdier and used illustrations by Bolognino Zaltieri being two of our copies published in Leiden by Étienne Michel<sup>214</sup> and the other three by Barthélemy Honorat<sup>215</sup>.

---

<sup>209</sup> BNP, H. G. 483 V.

<sup>210</sup> BA, 71-V-66.

<sup>211</sup> BA, 77 = B-VI-28

<sup>212</sup> Seznec, *op. cit.*, p. 263.

<sup>213</sup> BNP, H. G. 12697 P.

<sup>214</sup> BNP, H. G. 7788 V. e BA, 76-VII-4.

<sup>215</sup> BNP, RES. 3348 V.; BNP, H. G. 13835 V. and BNP, H. G. 7788 V.



Curiously this edition is illustrated but printed in Latin, so artists are not their main reader as usually they don't read Latin. In fact, the principal owners of the mythology's manuals were the convents' libraries. For example, these copies come from the antique royal library of the palace-convent of Necessidades<sup>216</sup>, the library of the Convent of Xabregas<sup>217</sup> and from the library of the Convent of Nossa Senhora de Jesus<sup>218</sup>, so the main public for this book in Portugal were the intellectuals and erudite in convents. And it is clear that one of the easiest ways mythographies got accessible to artists would be through the convents' libraries.

There are also two copies of the 1592<sup>219</sup> edition, written in Italian and published in Venice by Marco Antonio Zaltieri using again the same illustrations by Bolognino Zaltieri. From the seventeenth century the 1647<sup>220</sup> edition was probably the most popular because there are three copies against one of the 1614 edition and one of the 1687.

The 1614 edition was in Italian, illustrated by Cesare Malfatti, published in Padova by Pedro Paulo Tozzi and the copy that we have of this edition was offered by the bishop of Évora, fray Manuel do Cenáculo<sup>221</sup>. The 1647 edition is in fact a reedition of the previous version published in Venice by Tomasi, with the same illustrations.

Finally, the most recent copy that we have found is one of the 1687<sup>222</sup> edition published in Frankfurt by Ludovic Bourgact with eighty-eight illustrations that are altogether at the end of the book. Strangely, the last edition that we have is a copy in Latin, when since the beginning the success of this book was because of its vernacular language.

By looking at these numbers we can't say that the manuals written by the Italian group – Giraldi, Conti and Cartari –, supposedly inspired directly from the waters of Antiquity had more success than the compilations of texts by authors of Late Antiquity or Early Medieval periods. It is possible, as it happened in other countries<sup>223</sup>, that in Portugal these compilations of very mixed erudition were preferable to ancient sources and even to renaissance books. Cartari was never commonly used in Portugal, and only

---

<sup>216</sup> BA, 76-VII-4 e BA, 18-VII-51.

<sup>217</sup> BNP, H. G. 13835 V.

<sup>218</sup> BNP, H.G. 7788V.

<sup>219</sup> BNP, H.G. 16002 P. and BA, 18-VII-50.

<sup>220</sup> BA, 18-VII-51; BNP, H.G.13751 P. and H.G. 13815 P.

<sup>221</sup> BNP, H.G. 13814 P. It is written in the front page "*Este Livro há da summa variedade, preciosidade, como me ofereceu [sic] Ex.mo. Arch. De Evora D. Manuel do Cenáculo*". It also belonged later to the library of António Lourenço Caminha.

<sup>222</sup> BNP, H.G. 17360 P.

<sup>223</sup> Sez nec, *op. cit.*, p. 312.

the 1581 and the 1647 editions had some success, the first one probably because it was in Latin, the language more read in convents. As we have seen by a similar study of the *Metamorphoses* by Ovid, 60% of the sixteenth century editions were in Latin and even when more editions turned out to be in vernacular languages, in our National Library 50% of the seventeenth and eighteenth centuries copies are still in Latin<sup>224</sup>.

In the seventeenth century editions of the *Imagine degli dei* were still in use in Portugal but losing terrain for the Spanish *Teatro de los dioses* by fray Baltasar de Victoria which has known a much better success in Portugal than the manual entitled *Philosophia secreta donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origgen de los idolos, o dioses de la gentilidad* by Juan Pérez de Moya (¿-1596) published in Madrid by Francisco Sanchez in 1585. From this book we have three copies at the National Library, one of the first edition<sup>225</sup>; one edited in Saragoza by Miguel Fortuno Sanchez in 1599<sup>226</sup>; one edited in Alcalá de Henares by Andres Sanchez de Ezpeleta in 1611<sup>227</sup> in four volumes and another one published in Madrid by Andres Garcia de la Iglesia in 1673<sup>228</sup>, making evident that this was in use even after the edition of the *Teatro de los Dioses* by Baltasar de Victoria in 1620.

Surprisingly and against what we know from all Europe, the most used mythography in Portugal wasn't the *Imagine de I dei degli antichi* by Vincenzo Cartari but the *Theatro de los dioses* by the priest Baltazar de Vitoria, prior of the convent of San Francisco in Salamanca, published for the first time between 1620 and 1623 in Madrid by the Spanish Royal Press with an "approbation" by the Spanish poet and playwright Félix Arturo Lope de Vega y Carpio (1562-1635) himself<sup>229</sup>. Due to its editorial success many other editions have come such as in 1646, 1657, 1673, 1676, 1702 and 1737. Written in castellan and by a priest, even if it hadn't images, it is easy to understand why it had such a good reception in Portugal. It was the easiest for Portuguese to read as we

---

<sup>224</sup> Ana Duarte Rodrigues, "Tratados de Arte em Portugal – Primeira notícia da database", in *Artis* [printing]

<sup>225</sup> BNP, RES. 2985 P.

<sup>226</sup> BNP, S.A.17970 P.

<sup>227</sup> BNP, H.G. 15308 P.; H.G. 15309 P.; S.A. 5470 P. and RES. 1205 P.

<sup>228</sup> BNP, H.G. 484 V.; H.G. 21247 P.; H. G. 23189 P.; and R. 22585 P.

<sup>229</sup> Nevertheless, when Lope de Vega wrote a Play on the Apollo and Daphne myth, entitled *El Amor enamorado* (1637), the main source was Ovid, whose texts were followed with remarkable fidelity. Cf. Howard College, "The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderon", in *Hispanic Review*, vol. 1, nº 2 (Apr., 1933), pp. 149-160.

have produced one in our own language but only on planets<sup>230</sup> and with a very lousy distribution. This book written by a Portuguese author Bartolomeu Pachão from Peniche, a seaside town north Lisbon, entitled *Fabula dos planetas, moralizada, com varia doutrina Politica, Ethica, & Economica* was printed in Lisbon in 1643 by Domingos Lopes Rosa. Totally unknown until now, it is divided into five chapters: the first on Saturn, the second one on Jupiter, the third one Mars and Venus, the fourth on Diana and Apollo and the fifth on Mercury. It was printed three years after the beginning of the Restoration War (1640-1668) with licences signed at S. Domingos de Benfica. The relation between this book and the Gallery of Arts at Fronteira's Palace, located also at S. Domingos de Benfica, an area in the outskirts of Lisbon in the seventeenth century, is for us quite evident. In the Gallery of Arts there are seven statues of the Planet Gods inside niches all around a balcony following the same order as it is proposed in the book – from the Batalhas' room to the chapel – *Saturn, Jupiter, Mars, Apollo, Venus, Mercury and Diana*. If Diana seems to be the only one out of order it becomes clear when we read the text because it says "*He Diana, em quanto Lua, Planeta primeiro*" (It is Diana, as moon, first planet). We can add to this the fact that D. João de Mascarenhas participated in the Restoration War and ordered the construction of this villa when the war was almost being concluded and in the all palace and gardens the history of the battles is narrated. He would probably know the book and it must have been an inspiration for him. The planets have never been read as an allegory of moralized politics, ethics and economy as they should, having this book as a source for meaning, which would be connected with the rest of the *decorum* of the villa. This is just an example, first, of the relation between these books and plastic arts and, second, even if history is not made in the conditional, that if we had had a major literary production in this field, we would probably had more art with mythological subjects.

Nevertheless, there are architecture treatises translated to Portuguese during Renaissance, for example the translation of Vitruvius by Pedro Nunes in 1541, and even conceived by Portuguese architects, such as the treatise by António Rodrigues, but the first translation of the *Metamorphoses* dates from the nineteenth century (1841) and we

---

<sup>230</sup> Because we have found only two copies of this book: *Fabula dos planetas, moralizada, com varia doutrina Politica, Ethica, & Economica, A Simam Farto Bitto, Cavalleiro Fidalgo da Casa del Rey N. S. seu Capitão, Per Bertholameu Pacham Penichense seu primo*, Lisboa: Na Officina de Domingos Lopes Rosa, 1643. BNP, RES. 5666 P. and L. 3527 P.[inedit]

don't have a significant national production, but we have the translation to Portuguese of the classical poetry *Livre des trios vertus* by Christine de Pisan<sup>231</sup>.

In our libraries, we have found until now seven copies by Vitoria, three from the seventeenth century – one copy of the 1673<sup>232</sup> edition and two of the 1676<sup>233</sup> edition (which belonged to the Patriarchal) – and four from the eighteenth century – two of the 1702<sup>234</sup>, one of the 1722<sup>235</sup>, and one of the 1737<sup>236</sup> edition. But archives research made evidence that the book on the life of classic mythology with more divulgation in Portugal was the *Theatro de los dioses*, present in a lot of libraries<sup>237</sup>, such as the one from the bishop of Angra do Heroísmo; the 1737 edition<sup>238</sup>; the one from D. Ana Clara Cátaró's library, assistant at the Monastery of the Esperança in Lisbon<sup>239</sup>; at the Convent of St. António da Convalescença<sup>240</sup>; at António de Morais Calado's library, resident at Bemposta<sup>241</sup>; at the judge of the High Court João Barroso Pereira's library<sup>242</sup>; and at the João de Couto Lobo's library, resident in S. Nicolau Street<sup>243</sup>. António José Pereira de Faria, abbey of the church of S. Pedro de Figueiredo had in his library the 1722 edition<sup>244</sup>; just as the bachelor Custódio Ribeiro de Araújo, who attends in Coimbra<sup>245</sup>; and the judge of the High Court João Baptista Aguilar, purveyor of Évora's district<sup>246</sup>. The priest Manuel Lopes of the Congregation of the Oratory, in Oporto, had the 1673 edition

<sup>231</sup> Charity Cannon Willard, "A Portuguese Translation of Christine de Pisan's *Livre des trois vertus*", in *PMLA*, vol. 78, nº 5 (Dec., 1963), pp. 459-464.

<sup>232</sup> BNP, H. G. 486 V. and H. G. 486 V. and H. G. 12161 V.

<sup>233</sup> BNP, TR. 4508 P. e BA, 71-VI-5 e 71-VI-6 e 71-VI-7.

<sup>234</sup> BPNM, 2-XXI-6-10, 2-XXI-6-11 e 2-XXI-6-12 e BA, 71-VI-8, 71-VI-9 e 71-VI-10.

<sup>235</sup> BNP, H. G. 15330 P., H. G. 15331 P. e H. G. 15332 P. This book belonged to the antique Public Library.

<sup>236</sup> BNP, H. G. 15338 P., H. G. 15340 P. e H. G. 15341 P.

<sup>237</sup> Na B.N.P. existe a edição de Balthasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad, Autor el P. Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma Ciudad al señor Don Ignacio de Altariba Ram de Montoro, Maestre de Campo, Governador que fue de Olivenza, y Capitan General de la Artilleria de Cerdena*, Madrid: en la Imprenta Real, 1673; a de 1676 *Dirigida Al Excelentissimo Señor Don Iuan Francisco Pacheco Tellez Giron Velasco Gomez de Sandoual Toledo Mendoza y Aragon, Duque de Vzeda, &c. Avtor El P. Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma Ciudad*, Madrid: En la Imprenta Real; a de 1737 (Madrid: en la Imprenta de Juan de Ariztia). [inedit]

<sup>238</sup> "Fr. Baltazar de la Victoria, *theatro de los dioses da gentilidad, Madrid, 1737*", included in the class of Philosophy, just as the book by Natali Comti. Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 114, nº 21.

<sup>239</sup> "Teatro de los Dioses de la gentilidad nuevamente corregido por Frey Baltazar de Victoria los primeros dos e el tersero por Fray Joan Bautista Aguilar, Madrid 1737, 1738". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 114, nº 36.

<sup>240</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 115, nº 178.

<sup>241</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 116, nº 264.

<sup>242</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 122, nº 1039.

<sup>243</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 123, nº 1199.

<sup>244</sup> "Teatro de los Dioses. Por Fr. Balthazar Vitoria. 1º e 2º tom. O Terceiro, por Fr. Joan Bepstista Aguilar. Todos três em Barcelona, 1722". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 116, nº 287, fl. 56.

<sup>245</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 134, nº 2789.

<sup>246</sup> Cf. I.A.N./T.T. - Real Mesa Censória, cx. 122, nº 1135.

published in Madrid<sup>247</sup>, the same edition found at the library of the Monastery of Santo Tirso<sup>248</sup>. And the bachelor Custódio Pacheco de Rezende from Coimbra had the 1676 edition<sup>249</sup>; as in the library of the Convent of Nossa Senhora do Carmo at Moura<sup>250</sup>.

The Monastery of S. Bento da Saúde had a copy of the first edition by Baltasar de Victoria<sup>251</sup>. The doctor José Francisco de Paula Rebelo, who studied Law at the University of Coimbra and resident at the Rua do Sol had the 1702 edition<sup>252</sup>, the same owned by the priest José Lourenço Monteiro, resident at the Rua da Sé<sup>253</sup>; the priest Manuel Ferreira Bouria, from the outskirts of Oporto<sup>254</sup>; the priest Manuel Gomes, from Castelo Branco<sup>255</sup> and the business men João Rebelo and Manuel Joaquim Rebelo, seu filho, resident at the Rua Augusta<sup>256</sup>. The success of *Theatro de los dioses* in Portugal justified the five volumes edition, organized by alphabetic order, with the explanation of the stories, districts, towns, mountains and rivers there mentioned, translated into Portuguese and printed in Lisbon in 1744<sup>257</sup>. We have also found a poem in manuscript on the Olympian Gods that is in fact a translation of parts of the *Theatro de los dioses* by Baltazar de Vitoria entitled *Tratado da fabula dos deoses da gentilidade* written in 1793 by Fernando Garcia and dedicated to the police intendment Diogo Inácio de Pina Manique<sup>258</sup>. This little manuscript of twenty-five folios includes the description of each of the Olympian gods with some parts literally copied from Baltazar de Vitoria.

One copy of the 1737's edition printed by the Imprensa de Juan de Ariztia<sup>259</sup> is signed "Costa e Silva" in the three volumes, being the ancient owner probably the famous architect José da Costa e Silva (1747-1819). The most important Portuguese sculptor

<sup>247</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 127, nº 1955.

<sup>248</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 131, nº 2491.

<sup>249</sup> "Baltasar Victoria, *Teatro de los Dioses*, Madrid, 1676". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 118, nº 499.

<sup>250</sup> "*Teatro de los Dioses*, Madrid, 1676". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 118, nº 505.

<sup>251</sup> "Baltasar de Victoria, *Teatro de los Dioses*, Salamanca, 1623". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 118, nº 443.

<sup>252</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 124, nº 1434.

<sup>253</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 124, nº 1368.

<sup>254</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 127, nº 1826.

<sup>255</sup> Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 127, nº 1878.

<sup>256</sup> "Balthazar da Vitoria, *Theatro de los Dioses*, Barcelona, 1702". Cf. I.A.N./T.T., Real Mesa Censória, cx. 123, nº 1214.

<sup>257</sup> Cf. Balthazar LUIZ, *Lugares comuns de letras humanas, e appendix ao Theatro de los Dioses. Contém as histórias, fabulas, proincias, cidades, montes, rios mais famosos, e conhecidos do mundo. Traduzidos de toscano em castelhano por D. Diogo de A'greda, e novamente traduzidos em portuguez, e disposto por Alfabeto por Balthazar Luiz, uylsbonense*, Lisboa: na officina dos herdeiros de Antonio Pedrozo Galrão, 1744.

<sup>258</sup> BNP, RES, COD. 13110.

<sup>259</sup> BNP, H. G. 15338 P.- H. G. 15340 P.

Joaquim Machado de Castro (1731-1822) had a very important library that we are fortunate to know from his will and he also had this mythography by Vitoria as well as the one by Cartari<sup>260</sup>. Only in the end of the eighteenth century it becomes more common to very important architects and plastic artists to have their own libraries where treatises and books on art occupy a very important place.

Seznec<sup>261</sup> reminds that Giovanni Battista Armenini in his treatise on the *Precetti della pittura* mentions the books that every artist should have in his library: Boccaccio's *Genealogy of the Gods*, Ovid's *Metamorphoses*, and the work of Cartari. In Portugal, the authors on classical iconography that we have found the most are Alciato, Ovid and Baltazar de Victoria. In fact, Cartari is not that known and Boccaccio even less.

Finally, we are able to say what were the less known mythographies in Portugal. We have discovered only one copy of the *Allegoriae Poeticae* by Albricus, probably a pseudonym for the theologian and scientist Alexander Neckam (1157-1217), but a quite late edition, from 1681<sup>262</sup>. And we haven't found any copy of the earliest German mythography, the *Theologia mythologica* (1532) by Georgius Pictorius, nor of the *Heydenwelt* (1554) by Johann Herold. So, the mythography less known in Portugal is the *Mythological Theology* (1532) presented in dialogue form by the German George Pictor from whom we haven't found till now none copy. It had an iconographer approach mentioning several descriptions of the same god, based upon different authors and documents, with a special interest in Libellus as an authority.

Even if the number of copies of mythographies that can be found in our libraries is very small when compared with the various editions of the *Metamorphoses* by Ovid or the book by Valerius Maximus, it is also true that we are surprised with the richness of different editions that were known in Portugal by then. This knowledge is very important to search for the right or more plausible source in mythological subjects and this research was very important to clarify the authors and books more used in Portugal and to establish a comparison with the rest of Europe, allowing us in the future to do the same kind of

---

<sup>260</sup> Ana Duarte Rodrigues, *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*, Master thesis, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004, p. 207.

<sup>261</sup> Seznec, op. cit., p. 257-258.

<sup>262</sup> BNP, RES. 4042 V.

studies Peter Hawkins<sup>263</sup> did on Edmund Spenser's poetry, or Dorothy A. Dilts<sup>264</sup> on the possibility of John Gower's having used Boccaccio's *De Genealogia Deorum* in his *Confessio Amantis* and how he could have had access to a compilation of the manuscript, or William E. Burns<sup>265</sup> on the most influential Renaissance mythography source for English writers, or Supriya Chaudhuri<sup>266</sup> studies on the different sources in the classical tradition of Venus's chariot, among others.

## PRIMARY SOURCES AND BIBLIOGRAPHY

### Primary sources

BOCCACCIO, *Della Genealogia de gli dei di M. Giovanni Boccaccio Libri quindici. Ne' quail si tratta dell' Origine, & discendenza di tutti gli Dei de' Gentili. Con la spositione de'sensi allegorici delle Favole: & com la dichiarazione dell'Historie appartenenti à detta materia. Tradotta gia per M. Gioseppe Betussi. Et hora di nuovo conogni diligenza rivista, & corretta. Aggiuntaui la vita di M. Giouanni Boccaccio, con le Tauole de' Capitoli, & di tutte le cose degne di memoria. Dedicata all'Illustris. Signor Bonifaccio Papafava, Venetia, per il Valentini, 1627.*

CARTARI, Vincenzo, *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi*, Venice: Marcolini, 1556.

CONTI, Natale, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Venice: Aldus, 1551.

GIRALDI, Lilio Gregorio, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, etc., Basel: Oporinus, 1548.

LUIZ, Balthazar, *Lugares comuns de letras humanas, e appendix ao Theatro de los Dioses. Contém as histórias, fabulas, proincias, cidades, montes, rios mais famosos, e conhecidos do mundo. Traduzidos de toscano em castelhano por D. Diogo de A'greda, e*

---

<sup>263</sup> Peter S. Hawkins, op. cit., p. 56.

<sup>264</sup> Dorothy A. Dilts, "John Gower and the *De Genealogia Deorum*", in *Modern Language Notes*, vol. 57, n° 1 (Jan. 1942), pp. 23-25.

<sup>265</sup> William E. Burns, "A Proverb of Versatile Mutability": Proteus and Natural knowledge in Early Modern Britain", in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 32, n° 4 (Winter, 2001), p. 972.

<sup>266</sup> Supriya Chaudhuri, "The chariot of Venus: a note on Capman's mythographical sources", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44 (1981), pp. 211-213.

*novamente traduzidos em portuguez, e disposto por Alfabeto por Balthazar Luiz, ulysbonense*, Lisboa: na officina dos herdeiros de Antonio Pedrozo Galvão, 1744.

*Mithographi Latini. C. Jul. Hyginus. Fab. Planciades Fulgentius. Lactantius Placidus. Albricus Philosophus. Thomas Munckerus omnes ex libris MSS. Partim, partim conjecturis verisimilibus emendavit, & commentariis perpetuis, qui instar bibliothecae historiae fabularis esse possint, instruxit. Praemissa est dissertatio de auctore, stylo, & aetate Mythologiae, quae C. Jul. Hygini Aug. Liberti nomen praesert*, Amsterdão, Ex Officina viduae Joannis à Someren, 1681.

VITORIA, Balthasar de, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad, Autor el P. Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma Ciudad al senior Don Ignacio de Altariba Ram de Montoro, Maestre de Campo, Governador que fue de Olivenza, y Capitan General de la Artilleria de Cerdena*, Madrid: en la Imprenta Real, 1673; a de 1676 *Dirigida Al Excelentissimo Senior Don Iuan Francisco Pacheco Tellez Giron Velasco Gomez de Sandoual Toledo Mendoza y Aragon, Duque de Vzeda, &c. Avtor El P. Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma Ciudad*, Madrid: En la Imprenta Real; a de 1737.

## Bibliography

BULL, M. (2005). *The mirror of the Gods. Classical mythology in Renaissance Art*, London: Penguin Books.

BURNS, W. E. (2001). A Proverb of Versatile Mutability: Proteus and Natural knowledge in Early Modern Britain. *The Sixteenth Century Journal*, 32(4), 969-980. doi: 10.2307/3648987

COLLEGE, H. (1933). The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderon. *Hispanic Review*, 1(2), 149-160. doi: 10.2307/469617

DILTS, D. A. (1942). John Gower and the De Genealogia Deorum. *Modern Language Notes*, 57(1), 23-25. doi: 10.2307/2910676

HAWKINS, P. S. (1981). From Mythography to Myth-making: Spenser and the Magna Mater Cybele. *The Sixteenth Century Journal*, 12(3), 51-64.

PECHAM, B. (1643). *Fabula dos planetas, moralizada, com varia doutrina Politica, Ethica, & Economica, A Simam Farto Bitto, Cavalleiro Fidalgo da Casa del Rey N. S.*



*seu Capitão, Per Bertholameu Pacham Penichense seu primo*. Lisboa: Na Officina de Domingos Lopes Rosa.

PIERGUIDI, S. (2004). Gigantomachia and the Wheel of Fortune in Giulio Romano, Vincenzo Cartari and Anton Francesco Doni, and the Authorship of the “Asinesca Gloria”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, 275-284.

RODRIGUES, A. D. (2004). *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*. Master thesis, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

SEZNEC, J. (1972/1961). *The Survival of the pagan gods – The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*. Bollingen Series XXXVIII. Princeton: University Press.

WILKINS, E. H. (1919). The Genealogy of the Editions of the “Genealogia Deorum”. *Modern Philology*, 17(8). 425-438. doi: 10.1086/387284

WILLARD, C. C. (1963). A Portuguese Translation of Christine de Pisan’s *Livre des trois vertus*. *PMLA*, 78(5), 459-464.

WOODBIDGE, E. (1898). Boccaccio’s Defence of Poetry: As Contained in the Fourteenth Book of the “De Genealogia Deorum”. *PMLA*, 13(3), 333-349.

CHAUDHURI, S. (1981). The Chariot of Venus: a note on Capman’s Mythographical sources. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 211-213. doi: 10.2307/751071

# Art Treatises in Portugal

[Início](#)
[Publicações](#)
[Localização](#)
[Estatísticas](#)
[Admin](#)
[Logout:admin](#)



Enter some keywords (title, author ...)

## PUBLIKAÇÕES

### 7 Publicações

*"Teatro de los dioses de la gentilidad" ANL? "Castelhano"*

Autor(es)	Título	Data	Localização	Cota
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1673	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 485 V. - 1.ª Parte H.G. 486 V. - 2.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1676	Biblioteca Nacional de Portugal	TR. 4508 P. - 2.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1676	Biblioteca da Ajuda	71-VI-5 - 1.ª Parte 71-VI-6 - 2.ª Parte 71-VI-7 - 3.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1702	Biblioteca Palácio Nacional de Mafra	2-XXI-6-10 - 1.ª Parte 2-XXI-6-11 - 2.ª Parte 2-XXI-6-12 - 3.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1702	Biblioteca da Ajuda	71-VI-8 - 1.ª Parte 71-VI-9 - 2.ª Parte 71-VI-10 - 3.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1722	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 15330 P. - 1.ª Parte H.G. 15331 P. - 2.ª Parte H.G. 15332 P. - 3.ª Parte
VITORIA, Baltasar de	<i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i>	1737 1738	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 15338 P. - 1.ª Parte H.G. 15340 P. - 2.ª Parte H.G. 15341 P. - 3.ª Parte

### 8 Publicações

*"Imagine degli dei" ANL? "1500-1533"*

Autor(es)	Título	Data	Localização	Cota
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1566	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 12697 P.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1569	Biblioteca da Ajuda	76 - VII - 5
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1581	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 7788 V.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1581	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 13835 V.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1581	Biblioteca Nacional de Portugal	F. 3016
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1581	Biblioteca Nacional de Portugal	RES. 3348 V.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1581	Biblioteca Palácio da Ajuda	76 - VII - 4
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1592	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 16002 P.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1592	Biblioteca da Ajuda	18 - VII - 50
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1614	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 13814 P.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1647	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 13815 P.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1647	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 13751 P.
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1647	Biblioteca da Ajuda	18 - VII - 51
CARTARI, Vincenzo	<i>Imagine degli dei</i>	1687	Biblioteca Nacional de Portugal	H.G. 17360 P.

[Acerca](#)

[Feed](#)
[Financiado por](#)

[Patrocinado por](#)

[UNIVERSIDADE DE LISBOA](#)


idioma

português

**A RELAÇÃO DO CORPO COM O COTIDIANO DA POPULAÇÃO ADULTA E  
SUAS IMPLICAÇÕES NO QUE SE REFERE AO CONTEXTO CULTURAL NA  
CONTEMPORANEIDADE**

*The relationship of the body with the daily life of the adult population in  
contemporary*

SILVA, Munique Teixeira<sup>267</sup>

---

## **A**bstract

This study aims to reflect on the importance of building an awareness about body movement in everyday social life. Will discuss the bodily actions in contemporary society and its effects in a cultural context of the adult population because we realize that awakens important questions for anthropology and sociology. Understand, in part with proceeds of the body with respect to the daily life of the adult population and its implications in relation to the contemporary cultural context and where we can build the elements necessary for the reeducation of movement.

## **R**esumo

Este estudo tem o objetivo de refletir sobre a importância da construção de uma tomada de consciência acerca do movimento corporal no cotidiano social. Discorreremos sobre as ações corpóreas na sociedade contemporânea e seus efeitos num contexto cultural sobre a população adulta, pois, vemos que desperta questionamentos profícuos para a antropologia e a sociologia. Entenderemos, em parte, com se dá a relação do corpo com o cotidiano da população adulta, suas implicações no que se refere ao contexto cultural na contemporaneidade e onde podemos construir os elementos necessários à reeducação do movimento.

**Keywords:** *Adult on education of movement; body awareness; body in contemporaneity.*

**Palavras-chave:** *Reeducação do movimento adulto; consciência corporal; corpo na contemporaneidade.*

**Data de submissão:** Novembro de 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

---

<sup>267</sup> MUNIQUE TEIXEIRA DA SILVA - Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Dança pela Universidade da Cidade do Rio de Janeiro. BRASIL. E-mail: [mmuniquesilva@gmail.com](mailto:mmuniquesilva@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, o indivíduo está sujeito a inúmeras transformações sociais, culturais e corpóreas. A partir disso, podemos dizer que o indivíduo vive, hoje, uma busca incessante em adaptar-se às transformações exigidas pelo ambiente em que está historicamente inserido, porém, por não estar consciente disso, comumente não toma os cuidados necessários para desenvolver uma relação salutar entre os movimentos corporais e seus desdobramentos inerentes nas tarefas e atividades cotidianas.

Não se pode ignorar que hoje estamos mais preocupados com a aparente “boa forma”. Assim, podemos observar como o corpo tem sido negligenciado pelo indivíduo no cotidiano de seu ambiente social, onde, principalmente os adultos, desconhecem ou sequer sabem que eles estão todo o tempo, sendo corpo. Em consequência disto, estamos em crise com nossa identidade e colocamos em jogo a essência singular de nossa relação com nossos valores culturais, valores estes que, ao nosso olhar, possuem elementos significativos que podem servir como instrumentos de ação para a construção de uma tomada de consciência acerca da relação do indivíduo com seu próprio corpo e consigo mesmo. Assim, a reeducação corporal surge como princípio para que o indivíduo possa exercer com autonomia o direito de conduzir seu próprio saber cultural em benefício de seu viver social.

## DISCUSSÃO TEÓRICA

O corpo tem revelado sua história ao longo dos tempos. Dependendo do lugar e do seu contexto sociocultural, essa história pode se apresentar se várias formas. Le Breton nos diz que:

“As representações do corpo são representações da pessoa. Quando mostramos o que faz o homem, os limites, a relação com a natureza ou com os outros, revelamos o faz a carne. As representações das pessoas e aquelas, corolários, do corpo estão sempre inseridas nas visões do mundo das diferentes comunidades humanas. O corpo é socialmente construído, tanto nas suas ações sobre a cena coletiva quanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantêm com o homem que o encarna” (2006, p.26).

Essas representações sociais do corpo têm sido concebidas durante muitos anos seguindo uma tradição dualista e hierárquica que vem de Platão e se expressava em Descartes através da separação entre corpo-mente. Descartes via o homem através de uma concepção de dualidade onde o corpo *dicotomizado* e mecânico não era visto como uma unidade, mas, como um ser divisível em duas substâncias distintas. Assim, Descartes defendia que a mente era a substância pensante e o corpo, a substância extensa, percebendo-o apenas como um instrumento, como uma coisa, como uma máquina a serviço da mente que o domina. Andrade *apud* Descartes, estabelece que se evidenciará como uma distinção entre a alma e o corpo nos processos cognitivos:

“(…) pelo próprio fato de que conheço com certeza que existo, e que, no entanto, noto que não pertence necessariamente nenhuma outra coisa a minha natureza ou a minha essência, a não ser que sou uma coisa que pensa, concluo efetivamente que minha essência consiste somente em que sou uma coisa que pensa ou uma substância da qual toda a essência ou natureza consiste apenas em pensar” (2009, p. 146).

E estabelece:

“(…) embora talvez (ou, antes, certamente, como direi logo mais) eu tenha um corpo ao qual estou muito estreitamente conjugado, todavia, já que, de um lado, tenho uma ideia clara e distinta de mim mesmo, na medida em que sou apenas uma coisa pensante e inextensa, e que, de outro, tenho uma ideia distinta do corpo, na medida em que é apenas uma coisa extensa e que não pensa, é certo que este eu, isto é, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser ou existir sem ele” (*Ibidem*).

O corpo é socialmente construído, tanto nas ações quanto nas formas de seu funcionamento, revelando normas e valores dos contextos histórico-sociais, fazendo parte do indivíduo, enquanto, ser humano desde o primeiro momento de sua existência. É através do ambiente sociocultural que surgirão os modelos: padrões de beleza, de saúde, de sensualidade, posturas corporais que fazem homens e mulheres acreditarem na ilusória segurança de construção de um corpo determinado. Ao longo do tempo, através destes modelos, se constrói uma história do corpo, como sendo uma superfície neutra, um organismo “naturalizado”.

Ao longo da história, o corpo tem passado, predominantemente, por diversas transformações significativas para o homem. Porém, nem sempre, o corpo foi pensado somente sob um prisma ou uma forma estética, mas também, como um lugar de pecado dentro de um contexto sociocultural particularmente estável pelos seus meios tradicionais *político-religiosos e filosóficos*.



Merleau-Ponty nos afirma que a cada instante, na existência do movimento, o ser humano é conectado com o mundo através de seu corpo, de seus gestos, de sua capacidade de sentir e pensar. Portanto, este é seu modo de viver. Merleau-Ponty nos explica e apresenta através da perspectiva presente no livro *Fenomenologia da Percepção*, os princípios teóricos para se compreender a corporeidade.

“O corpo é aquilo que nos permite alcançar o mundo; por vezes, ele limita-se aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, coloca à nossa volta o mundo biológico; outras vezes, utilizando estes primeiros gestos e passando do seu sentido próprio para um sentido figurado, manifesta através deles um núcleo de significado novo: é o caso dos hábitos motores tais como a dança. Outras ainda, o significado procurado não se pode alcançar através dos meios naturais do corpo, e é então necessário que ele construa um instrumento e crie à sua volta um mundo cultural” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203).

Podemos entender através dos pensamentos de PONTY, que o homem é corpo. Se dissermos que o homem é apenas consumidor de um corpo, estaríamos excluindo-o do mundo e o colocando em um lugar fora deste mundo, pois, é graças ao corpo, que o homem se conecta com o mundo através da sensibilidade, da percepção e do discurso.

“O corpo é primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. Imediatamente, toda a imensa categoria daquilo que, em sociologia descritiva, eu classificava como “diversos” desaparece dessa rubrica e ganha forma e corpo: sabemos onde colocá-la” (MAUSS, 2003, p.407).

Assim, podemos afirmar que o ser humano adulto é tudo aquilo que ele vive através de seu gestual, expressividade e de sua percepção de mundo que se insere no contexto de seu ambiente sociocultural, em seus hábitos cotidianos. Quanto mais conhecimento o homem tiver do seu próprio corpo maior será a sua consciência de estar no mundo. Porém, a importância que se concede ao corpo humano nos dias de hoje tem maior relação, por ele ser um objeto de consumo da mídia, do que projeção do mundo. Com os avanços que ocorrem no mundo de hoje, a vida cotidiana dos adultos passa por grandes transformações influenciadas pela mídia. Essas transformações ocasionam mudanças no próprio corpo do adulto, tornando-o mutante na busca de um corpo ideal. Muitas vezes, ele é incapaz de identificar onde realmente pretende chegar seguindo alguns dos padrões estéticos que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural orientam.

Podemos observar como este corpo tem sido negligenciado pelo indivíduo no cotidiano dentro do seu ambiente social. Quem nunca ouviu alguém falar “queria ter aquele corpo bonito”, “não gosto da minha barriga ou dos meus seios, pois, são pequenos ou grandes demais”. Essas reclamações são cada vez mais recorrentes na atualidade, revelando, talvez, o desconhecimento da própria essência do corpo. Algumas pessoas, principalmente entre os adultos, desconhecem ou sequer sabem que eles estão todo o tempo, sendo corpo. Esse desconhecimento faz com que os instrumentos *mediáticos* ocultem a projeção do homem enquanto corpo singular do seu ambiente sociocultural.

Para a sociedade do século XIX, aparência era algo relacionada à santidade, pois, a moral e os bons costumes desta época faziam do corpo um sinônimo de pecado, onde homens e mulheres se vestiam dos pés a cabeça, com o corpo totalmente coberto. Hoje, a ostentação, chamada de “boa forma”, dá ao indivíduo a liberdade de uma nova moralidade que determina novos padrões estéticos, apontando para um corpo redescoberto, distintivo, deixando de agir por meio de regras pré-estabelecidas pela sociedade tradicional.

Este processo de redescoberta do corpo, coloca o homem/sujeito contemporâneo em plena harmonia em relação a emancipação do seu meio, em consequência disto, o mesmo começa a ter certa autonomia do próprio corpo como meio de representação do seu “eu”, sem ter que dar satisfações a sociedade, deixando assim, para trás, formas tradicionais sem ter que se submeter à elas, tornando-se assim, mais livre, buscando novas formas de vida priorizando o cuidado de si. Le Breton, nos diz:

“As pesquisas sociológicas privilegiam, sobretudo, as ações do corpo. Mas o próprio referente “corpo” é pouco questionado. Uma expressão ambígua, dualista, designa algumas vezes essas abordagens do corpo. Mas, de que “corpo” se trata? Esquecemos com frequência o quão absurdo é nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, omitido o homem que o encarna. É preciso ressaltar a ambiguidade que consiste evocar a noção de um corpo que só mantém relações implícitas, supostas, o ator com quem se faz indissolúvelmente corpo. Qualquer questionamento sobre o corpo requer antes a construção do seu objeto, a elucidação daquilo que subtece. O próprio corpo não estaria envolvido no véu das representações. O corpo não é uma natureza. Ele nem sequer existe. Nunca se viu homens e mulheres. Nunca se vê corpos” (LE BRETON, 2006, p. 24).

Ao mesmo tempo em que o indivíduo é levado a atender aos padrões estéticos impostos pelo ambiente social no cotidiano no qual ele está inserido, o processo de individualização vem mudando toda a postura corporal do indivíduo adulto, gerando uma

turbulência de pensamentos. Em contrapartida, esses processos de transformações que ocorrem com o adulto vêm substituindo as intuições tradicionais nas tarefas de propor melhores condições de vida onde a virtude moral deixa de ser um único padrão. Segundo Katz; Greiner:

“As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mais agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajusta permanente nem fluxo inestancável de transformação” (2000, p. 90).

Algumas destas imposições levam o indivíduo, muitas vezes, à compulsividade que, para ter um corpo perfeito, fazem dele uma máquina onde vale “pagar” qualquer preço para tentar chegar à possível perfeição estética. Segundo Goldenberg (2002, p.32), “Nesse processo de responsabilização do indivíduo pelo seu corpo a partir do princípio de autoconstrução, a mídia e, especialmente, a publicidade tem um papel fundamental”. Acerca desta íntima relação homem/corpo na atualidade, Lach *in* Goldenberg, nos fala que:

O corpo virou “o mais belo objeto de consumo” e a publicidade que antes só chamava a atenção para produto exaltando suas vantagens, hoje em dia serve, principalmente, para produzir o consumo como o estilo de vida, propiciando um produto próprio: o consumidor, perpetuamente intranquilo e insatisfeito com sua aparência” (*Ibidem*).

O corpo do homem é movido pela indústria de comunicação de massa como um instrumento *mediático*, passando a ocupar seu espaço através da mídia como objetivo central no cotidiano, produzindo uma superficialidade incontrolável de troca de informações no ambiente sociocultural.

Quando essas informações ocupam o ambiente, ou seja, a rede de conexão não linear, a primeira coisa que ocorre é a reprodução imediata de ações que estarão constituídas no corpo. Pode-se então observar que o corpo sofre influências dos meios de comunicação de massa. Parafraseando Adorno, trata-se da indústria cultural relacionada à estética do corpo perfeito

O processo de individualização vem mudando toda a postura corporal do homem contemporâneo num todo, pois o corpo se tornou um objetivo central na sua própria maneira de viver, fazendo com que o mesmo perdesse toda a sua essência corporal singular, onde a ideologia para a cultuação de um corpo “ideal” faz com que a mídia venda para o homem um corpo favorecendo seus próprios valores e escolha. Mendes e Nóbrega (2004, p. 124) nos diz:



“O corpo humano, ao ser comparado com uma máquina hidráulica, recebe uma educação que o considera apenas em seu aspeto mecânico, sem vontade própria, sem desejos e sem o reconhecimento da intencionalidade do movimento humano, o qual é explicado através da mera reação a estímulos externos, sem qualquer relação com a subjetividade. O pensamento de Descartes, fundado no exercício do controle e no domínio da natureza, influencia a educação através da racionalização das práticas corporais. Ao ter como princípios a utilidade e a eficiência, busca-se a padronização dos corpos e os gestos vão sendo controlados, embasados na racionalidade instrumental”.

O ser humano é capaz de qualquer coisa para ter um corpo “perfeito”. Se submete às preocupações de outros olhares e acaba se sucumbindo aos apelos de mercado, consumindo as vestimentas ideológicas (piercings, tatuagens, cirurgias estéticas, etc.), para ter um corpo totalmente almejado à “mágica” fórmula da eterna juventude. Não contente com isso o indivíduo adulto é levado à exaustão em práticas corporais, usando medicamentos indevidos para ficar mais “forte”, “bombado” ou “sarado”, arriscando sua própria saúde. Nunca se falou tanto do corpo como hoje, nunca se falará tanto dele amanhã. Um novo dia basta para que se inaugure outra academia de ginástica, alongamento, musculação; publiquem-se novos livros voltados ao autoconhecimento do corpo; descubram-se novos preconceitos quanto à sexualidade, outras práticas alternativas de saúde; em síntese, vivemos nos últimos anos perante a incontestável redescoberta do prazer voltamos a dedicar atenção ao nosso próprio corpo (FLORENTINO, 2006, apud CODO & SENNE, 1986).

O adulto, muitas vezes, exagera nas atividades escolhidas para cultuar a ideia do corpo belo, no qual o ego fala mais alto, se esquecendo que as atividades foram feitas para cuidar do corpo, para a saúde do corpo e não para que ele seja destruído pela vaidade. Portanto, podemos pensar num descontrole desenfreado sobre a cultuação de um corpo “perfeito” predeterminado pelos mídia, idealmente construído e sustentando em cima de uma ideia de corpo falso sem essência singular. Le Breton (1999, p. 23) nos diz:

“Nas nossas sociedades, a parte da bricolagem simbólica se ampliou (...) A maleabilidade de si, a plasticidade do corpo tornam-se lugares comuns. A anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria prima a aperfeiçoar, a redefinir, a submeter ao *design* do momento. O corpo tornou-se, para muitos contemporâneos, uma representação provisória, um *gadget*, um lugar ideal para realização de “efeitos especiais”.

Sendo assim, podemos pensar o quanto estes mesmo corpos são manipulados e multiplicados e transformados até mesmo quando se trata de gênero e sexualidade, pois,

é no gênero que se estabelece e se afirmam as diferenças de corpo; então se fossemos pensar de uma “forma comum” – são indicativos que se exprimem nos corpos através das próprias afirmativas sociais e de seu ambiente cultural. Sabemos que na maioria das sociedades, não todas, é claro, mas, em grande parte delas, existe algum paradigma para se avistar o masculino/feminino e que estes paradigmas se dão através do corpo. Segundo Foucault (1993, p. 48):

“Assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, mas sobretudo – e é esse o ponto importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas”.

Quando se trata de sexualidade e gênero, o corpo tem sido predeterminado pela sociedade que estipula e educa-o através de determinadas instâncias, sejam elas: igreja, estado, ciência e outras instituições que, apropriam-se dele definindo e delimitando o que poderia ser certo ou errado, “natural” ou não. Hoje, vemos com frequência que o indivíduo se torna um verdadeiro mutante na busca de um corpo ideal. Comumente, não é capaz de identificar onde realmente pretende chegar tamanho é grau de inconsciência, seguindo cegamente, os padrões estéticos da boa forma que sociedade determina. Goldenberg e Ramos nos falam que:

“(...) Uma perspectiva sem negligenciar os condicionamentos sociais ajuda refletir sobre o atual culto ao corpo na cultura brasileira, uma vez que os significados atribuídos pelos indivíduos à aparência e a forma física, no processo de revelação de suas identidades parecem inflacionados especialmente entre as camadas mais sofisticadas dos grandes centros urbanos” (GOLDENBERG & RAMOS, 2002, p. 20).

Essas imposições estéticas levam o indivíduo à compulsividade que, para ter um corpo perfeito, faz dele uma máquina onde paga qualquer preço para tentar chegar à boa forma, atendendo assim, aos anseios de seu meio ambiente social. “(...) Pode-se pensar que a aparente liberação dos corpos, sugerida por sua atual onipresença na publicidade, na mídia e nas interações cotidianas, tem por trás um “processo civilizador” que se empreende e se legitima por meio dela”(Idem, p. 25).

O corpo torna-se um objeto de desejo, onde o culto pela beleza faz da boa forma algo tão importante quanto a religião, tornando-se um hábito representativo, dando continuidade a novas e tradicionais formas para a sociedade.

Estas são questões cada vez mais recorrentes e que vem atingindo grande parte da população ocidental, em especial a população adulta foco deste artigo, que de forma global, dificilmente permitem ao indivíduo perceber seus gestos e expressões na descoberta singular do próprio corpo.

O culto ao corpo, inconscientemente, se impõe à escuta do próprio corpo. Miller (2007, p. 101), nos diz que: “cada vez mais, somos treinados para o fazer e o falar, mais não para o escutar”. A consciência corporal pode ser aplicada em diversas áreas e diferentes níveis cognitivos corpóreos num mesmo ambiente social, pois, não se trata de um trabalho hermético; de uma prática exclusiva a profissionais de dança; de uma visão exclusivista e fechada. Segundo Katz e Greiner (2002, p. 94):

“(...) a ação criativa de um corpo no mundo reproduz os procedimentos que engendraram como uma porta vaivém, responsável por promover e romper contatos. Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões quando se aprende um movimento, aprende-se o que vem antes e o que vem depois dele. O corpo se habitua a conectá-los. A presença de um anuncia a possibilidade de presença dos outros”.

A Consciência Corporal surge com o intuito de dar ao indivíduo elementos para que, ao mesmo tempo em que adquire autonomia, não perca a consciência da autoimagem corporal, ou seja, que consiga manter sua essência singular e única. A isto damos o nome de consciência corporal ou de consciência pelo movimento. O estudo de consciência corporal trata-se de um trabalho de auto-reeducação do movimento e tem como princípio contribuir para com o indivíduo a se reeducar corporalmente fazendo com que o mesmo recupere gradualmente seus movimentos singulares dando novas possibilidades ao corpo levando-o a reflexões para o modo de existir, pensar, de sentir sem ficar preso a hábitos que estão relacionados ao mundo contemporâneo, controlando seus níveis de estresse e promovendo a complementação do corpo/mente por meio de sensibilização reativando a parte sensória. Segundo Fux (1998, p. 23):

“Dançando de dentro para fora e reconhecendo-nos através de nossos corpos, sentimo-nos melhor. Primeiro nos aceitamos e depois aos outros. A dançaterapia, um caminho aberto para a integração total, já que o corpo assim estimulado faz aparecer áreas adormecidas que nos transformam; ao expressá-las, representamos nosso mundo oculto e nos sentimos melhor”.

Diante disso, pensamos que o trabalho de reeducação pelo movimento através da dança possa contribuir, de maneira significativa e exequível, para o processo de construção da essência corpórea do indivíduo adulto, que permitirá identificação de seu meio social do qual faz parte, centrando em uma busca por um gesto próprio, por um

corpo singular. Devemos enfatizar o trabalho de consciência corporal no intuito de auxiliar o adulto a se redescobrir e descobrir o corpo, fazendo com que o mesmo torne-se prática educativa, visando o entendimento das individualidades e peculiaridade de cada indivíduo, possibilitando e respeitando aos mesmos, contribuindo na construção de uma identidade corporal própria, singular menos padronizada, controlada, deixando de ver o corpo como um objeto de consumo, quebrando com paradigmas pouco flexíveis condicionados pela sociedade. É extremamente importante que o aprendizado do corpo seja empreendido para enfatizar o processo transformador num ambiente sócio educacional, processo esse que proporcionará ao indivíduo uma nova e singular descoberta consciente do próprio corpo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GELB, M. (1987). *O Aprendizado do Corpo – Introdução à Técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes.

GODARD, H. (2000). Gesto e percepção. In R. PEREIRA & S. SOTER, S. (Orgs.), *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade.

GOLDENBERG, M., & SILVA RAMOS, M. (2002). A civilização das formas: O corpo como valor. In M. GOLDENBERG, *Nu e vertido: Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Ágora.

CODO, W., & SENNE, W. A. (1986). *O que é corpo(latria)*. São paulo: Ed. Brasiliense S.A.

FLORENTINO, J. A. (2006). *Niklas Luhmann e a teoria social sistêmica: um ensaio sobre a possibilidade de sua contribuição às políticas sociais, exemplificada no fenômeno "rualização"*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre.

FOUCAULT, M. (1993). *A História da Sexualidade*. (Vol.1). Rio de Janeiro: Graal.

KATZ, H. (2003). A dança, pensamento do corpo. In A. NOVAES, *O homem-Máquina: A ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.

KATZ, H., & GREINER, C. (2002). *A natureza cultural do corpo*. In S. SOTER & R. PEREIRA (Org.), *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: Ágora.

LE BRETON, D. (2006). *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.

LE BRETON, D. (1999). *L'Adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié.

MAUSS, M. (2003). *Técnicas do corpo IN Sociologia e antropologia*. (P. Neves, Trad.). São Paulo: Cosa e Nafy.

MERLEAU- PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo. Martins Fontes.

MENDES, M. I. B. S. & NÓBREGA, T. P. (2004). Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, 27, 125-137.

MILLER, J. (2007). *A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica de Klauss Vianna*. São Paulo: Sammus.

A presente edição comemorativa do 8.º aniversário (2017) da European Review of Artistic Studies (Revista Europeia de Estudos Artísticos) reúne, em cada anuário em versão impressa, as investigações organizadas pelas suas quatro áreas centrais de atividade investigativa: Estudos Musicais; Estudos Teatrais; Estudos em Artes Visuais; Estudos Interdisciplinares. A este projeto que nasce em 2016, junta-se a PBACC que corrobora na promoção deste ciclo de publicações conjuntas, no caso em formato livro (versão impressa e online em Open access), assim como pretendem dar continuidade ao trabalho realizado no espectro da promoção cultural e artística, nacional e internacional, com incidência no espaço lusófono.

Levi Leonido

**ERAS | PBACC**



ISBN 978-989-95781-9-7



9 789899 578197