

# PATRIMÓNIO, EDUCAÇÃO E CULTURA

Convergências e Novas Perspetivas

Fátima Regina Jorge  
João Belo  
Madalena Ribeiro  
(Coord.)



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Polytechnic University





**Instituto Politécnico  
de Castelo Branco**  
Polytechnic University

# **Património, Educação e Cultura**

## **Convergências e novas Perspetivas**

Fátima Regina Jorge  
João Belo  
Madalena Ribeiro  
(coord.)

## Ficha Técnica

### Título

Património, Educação e Cultura – Convergências e novas Perspetivas

### Coordenadores/organizadores

Fátima Regina Jorge

João Belo

Madalena Ribeiro

### Capa

Agnelo Quelhas

### Editor

Instituto Politécnico de Castelo Branco

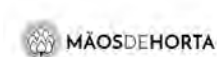
**Abril de 2023**

**ISBN:** 978-989-53931-7-6

**DOI:** <https://doi.org/10.53681/2023.I04/05>

Os conteúdos apresentados são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.

### Apoios



## **Comissão Científica**

Ana Mena  
Antonio Cruces Rodríguez  
António Pais  
Fátima Regina Jorge  
Helena Tomás  
Hermínia Sol  
João Belo  
Lúcia Pombo  
Luís Costa  
Luís Mota Figueira  
Luísa Nunes  
Madalena Ribeiro  
Madalena Rocha Pereira  
Mafalda Almeida  
Margarida Morgado  
Maria da Natividade Pires  
Maria Eduarda Santos  
Maria João Ramos  
Maria José Infante  
Maria Mota Almeida  
Óscar Hernández-Muñoz  
Patrícia Remelgado  
Paul Melia  
Pedro Almeida  
Pilar Barrios  
Teresa Neto

## **Lista de Autores**

Adelaide Salvado  
Alexandra Cruchinho  
Ana Mena  
Ana Paula Guimarães  
Ana Sofia Marcelo  
Carlos Augusto Ribeiro  
Carlos Correia  
Celestino Almeida  
Clementina Nogueira  
Daniela Duarte  
Deolinda Alberto  
Diana Salvado  
Domingos Santos  
Filipa Batista  
Gonçalo Maia Marques  
Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau  
João Neves  
Luís Quinta-Nova  
Luísa Correia Castilho  
Mafalda Almeida  
Margarida Valla  
Maria do Carmo R. Mendes  
Miguel Ferreira Feio  
Óscar Hernández-Muñoz  
Paula Péres  
Pedro Salvado  
Rogério Ribeiro Ferreira  
Roser Calaf  
Sara Brighenti

## Índice

Comissão Científica .....	i
Lista de Autores.....	ii
Prefácio .....	1
Processos e procedimentos digitais na divulgação do património material e imaterial .....	3
<i>Carlos Correia</i>	
Educación patrimonial y patrimonio expandido en arte. Generar comunidad para conocer, proteger, difundir .....	9
<i>Roser Calaf Masachs</i>	
Os azulejos da Capela de Nossa Senhora da Piedade .....	29
<i>Maria Adelaide Salvado</i>	
Cumplicidades entre Literatura, Arte e Matemática .....	49
<i>Ana Paula Guimarães, Carlos Augusto Ribeiro</i>	
Tecnologías 3D para la conservación de colecciones históricas de modelos anatómicos didácticos.....	63
<i>Óscar Hernández-Muñoz</i>	
A Construção do Património Cultural no Brasil: Minas Gerais e Goiás .....	77
<i>Margarida Valla</i>	
O Roteiro Estratégico de Desenvolvimento Turístico na afirmação sustentável do Parque Natural do Tejo Internacional .....	91
<i>Luís Quinta-Nova, Deolinda Alberto, Celestino Almeida, João Neves, Domingos Santos</i>	
Um tesouro pouco explorado na Sé de Castelo Branco: a coleção de música .....	105
<i>Luísa Correia Castilho</i>	
Educar para o Património Histórico na Educação Básica: experiências pedagógicas e recursos didáticos .....	115
<i>Gonçalo Maia Marques</i>	
Museu Cidade a Céu Aberto no território de Almada .....	135
<i>Miguel Feio, Clementina Nogueira</i>	
A “Casa do Barro” do Telhado, Fundão – Memórias com Futuro .....	147
<i>Diana Salvado</i>	
A clausura como partido projetual: diálogos entre pedagogia e arquitetura no Colégio Nossa Senhora das Dores em Diamantina, Brasil .....	165
<i>Rogério Ferreira</i>	
Da teoria à prática: o caso da Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão. Nota de registo .....	181
<i>Maria do Carmo R. Mendes, Pedro Salvado</i>	
Cidadania Cultural: As artes e as culturas como mediação. O que pode um Plano? .....	193
<i>Sara Barriga Brighenti</i>	
Catálogos de exposições temporárias como instrumentos de canonização: uma abordagem sobre obras de Bertha Wegmann e Lluïsa Denís i Reverter.....	203
<i>Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau</i>	

Ilustração e Design: O álbum ilustrado como meio para conscientizar e promover o artesanato.....	219
<i>Mafalda Almeida</i>	
Renda das Lérias – Tradição e Inovação na Moda.....	231
<i>Alexandra Cruchinho, Daniela Duarte, Ana Sofia Marcelo, Paula Péres</i>	
A Prática Artística nas respostas ambientais.....	247
<i>Filipa Batista, Ana Mena</i>	

## Prefácio

Este livro representa o culminar do Encontro Internacional em Património, Educação e Cultura 2022 (EIPEC'22), realizado em 23 e 24 de novembro de 2022 e organizado pelo Centro de Investigação em Património, Educação e Cultura do Instituto Politécnico de Castelo Branco. O evento teve como finalidade promover a discussão e reflexão sobre os reptos apresentados pela Estratégia para o Património Cultural Europeu para o século XXI,<sup>1</sup> conforme estabelecido pelo Conselho da Europa. Nesse importante documento, destaca-se que o foco da estratégia patrimonial para o século XXI já não é “por que” ou “como” preservar, restaurar e valorizar o património”, mas sim “para quem temos que fazer isso?” (Council of Europe [CE], 2018, p. 6). Para a obtenção de respostas, a estratégia aponta três componentes prioritárias, convergentes, vinculadas a um conjunto de desafios e recomendações que convocam o debate, a reflexão e a ação: a componente social, cujo foco é a relação do património com a sociedade; a componente de desenvolvimento territorial e económico, centrada no contributo do património para o desenvolvimento sustentável; e a componente de conhecimento e educação, centrada na relação entre património e conhecimento, contemplando a sensibilização, a investigação e a formação.

No sentido de contribuir para a discussão e implementação das recomendações vertidas no documento estratégico referido, o EIPEC'22 organizou-se em torno de três grandes áreas temáticas - Património, Educação e Artes; Património, Tecnologia e Média; Património, Turismo e Sustentabilidade - dando voz a académicos, a investigadores, a especialistas e técnicos em domínios ligados ao património cultural. Foram objetivos do evento:

- Debater processos educativos, formativos e criativos direcionados para a preservação, valorização e apropriação do património;
- Motivar para a integração e dinamização do património em contextos diversificados.

Para a sua consecução, o programa científico do EIPEC'22 incluiu várias palestras, integradas em cinco painéis plenários, proferidas por investigadores oriundos de Portugal, Espanha e França, nas áreas de: Educação Patrimonial; Património e Tecnologia; Turismo Cultural e Desenvolvimento Sustentável.

No âmbito da temática de Património, Tecnologia e Media, o livro integra dois artigos referentes a palestras. A primeira, apresentada por Carlos Correia, professor emérito da Universidade Nova de Lisboa, trata de alguns casos de estudo em que esteve envolvido e que se prendem com processos e procedimentos digitais na divulgação do património material e imaterial, e ainda com os desafios que isso constituía nos primórdios da era da digitalização. O segundo trabalho, é da autoria de Óscar Hernández-Muñoz, professor da Universidad Complutense de Madrid (Espanha), e que se refere ao desenvolvimento de um protocolo envolvendo a aplicação de técnicas de digitalização 3D, de escultura digital e de impressão

---

<sup>1</sup> CE (2018). *European Cultural Heritage Strategy for the 21st century*. Council of Europe. [16808ae270 \(coe.int\)](https://coe.int/t/t16808ae270)

3D, para ser usado nos processos de conservação-restauro do património museológico, especificamente de coleções históricas de modelos anatómicos humanos e animais.

Subordinados à temática de Património, Educação e Artes, constam deste livro três artigos. Roser Calaf Masachs, professora emérita da Universidad de Oviedo (Espanha), fala da incerteza atual em relação à educação patrimonial, decorrente das alterações de paradigma comunicacional provocada pela pandemia do COVID-19: surgiram novos conceitos que aumentam a projeção da educação patrimonial, a partir de um conhecimento que incorpora o uso de: digitalização, responsabilidade social e sustentabilidade. No seu artigo, Adelaide Salvado, professora emérita do Instituto Politécnico de Castelo Branco, apresenta uma leitura pessoal da mensagem contida nos painéis de azulejos que revestem o interior da Capela de Nossa Senhora da Piedade, uma pequena ermida quinhentista, outrora fora das muralhas e hoje no coração da cidade de Castelo Branco. O seu trabalho abarca uma articulada correlação entre a história, a filosofia, a política, a religião e as vivências, costumes e tradições da cidade e da região de Castelo Branco ao longo dos séculos, e em particular das épocas históricas em que foi construída a capela e em que esta foi alvo de intervenção. No terceiro artigo desta temática, Ana Paula Guimarães, professora da Universidade de Lisboa e Carlos Augusto Ribeiro, investigador na mesma instituição, são os autores de um trabalho em que é evidenciada a convergência entre a matemática e outras áreas, em particular a arte e a literatura. A partir de regularidades e cadências evidenciadas pela matemática e pela geometria, são pesquisadas em outras áreas do saber tais como a música, as artes visuais, a literatura, os estudos sociais, a aplicação desses padrões de sistematização.

O EIPEC'22 incluiu, ainda, oito simpósios de comunicações, nos quais foram proferidas trinta e cinco comunicações.

Com o intuito de dar a conhecer a riqueza do património da cidade de Castelo Branco, o evento contemplou um programa cultural, do qual fizeram parte um jantar, seguido da representação da peça de teatro “Lamento e Testamento de Maria Gomes” e, no dia seguinte, de uma visita ao Museu Cargaleiro.

Os dezoito capítulos que compõem este livro oferecem uma visão abrangente e enriquecedora sobre perspetivas, desafios e práticas de salvaguarda do património cultural, veiculadas pelos participantes no EIPEC'22 que responderam favoravelmente ao desafio de escrever um texto sobre a sua intervenção no evento.

A coordenação do CIPEC agradece a todos os patrocinadores do evento, em particular o prestimoso apoio da Câmara Municipal de Castelo Branco e da Junta de Freguesia de Castelo Branco sem o qual não teria sido possível concretizar o programa cultural. Cabe ainda uma palavra de agradecimento ao diretor da Escola Superior de Educação pela cedência das instalações e demais apoio à realização do programa científico.

Por fim, um grande bem-haja ao Agnelo Quelhas e à Nádia Martins pelo comprometimento, apoio permanente e inestimável em todos os momentos.

Fátima Regina Jorge, João Belo, Madalena Ribeiro

## **Processos e procedimentos digitais na divulgação do património material e imaterial**

### **Digital processes and procedures in the dissemination of tangible and intangible heritage**

Carlos Correia

*Universidade Nova de Lisboa, Portugal, [profcarloscorreia@gmail.com](mailto:profcarloscorreia@gmail.com)*

#### **Resumo**

A comunicação baseia-se sobre processos e procedimentos digitais na divulgação do património material e imaterial. No primeiro caso, analisou-se um CD-ROM encomendado pela Academia Nacional de Belas Artes que propôs digitalizar, organizar e estruturar em sistemas de bases de dados para o Inventário Artístico de Portugal. No segundo tratou-se de um projeto europeu sobre desenvolvimento sustentável e ecocidadania. Aí se abordam conceitos de ecocidadania, proteção da natureza e do meio ambiente em Portugal, Espanha, França, Bélgica, Grécia e Irlanda. O terceiro caso avalia estudos e iniciativas sobre arte, cultura e gestão para concretizar o Mestrado Europeu em Artes, Cultura e Gestão Internacional.

**Palavras-chave:** multimédia, arte, cultura, gestão internacional.

#### **Abstract**

The communication is based on digital processes and procedures in the dissemination of tangible and intangible heritage. In the first case, a CD-ROM ordered by the Academia Nacional de Belas Artes was analyzed, which proposed digitizing, organizing and structuring database systems for the Artistic Inventory of Portugal. The second dealt with a European project on sustainable development and eco-citizenship. There, concepts of eco-citizenship, protection of nature and the environment in Portugal, Spain, France, Belgium, Greece and Ireland are addressed. The third case evaluates studies and initiatives on art, culture and management to implement the European Master in Arts, Culture and International Management.

**Keywords:** multimedia, art, culture, international management.

Considera-se que a utilização de processos e procedimentos digitais na divulgação do património material e imaterial da humanidade serve os objetivos da cultura e sociedade do século XXI. Desde que textos, sons e imagens puderam ser convertidos em bits - ou seja, unidades mínimas de informação organizadas em cadeias de bytes os computadores decifram e processam todos os elementos necessários à construção multimédia, para deste modo ser possível gerar a escrita hipertextual, desenho, sonorização, animação e vídeo. Com a comercialização de software expressamente criado para o desenvolvimento projetual passou a ser possível produzir e a programar sistemas de comunicação audio-scripto-visuais, que integram no mesmo programa textos, sons e imagens, fixas, ou em movimento. Tal competência rasgou horizontes e desmultiplicou as hipóteses de melhorar os processos da comunicação digital.

São múltiplas as esferas de atividade em que os processos digitais geram procedimentos socialmente úteis e produtivos, seja na esfera local, escolar, ou na promoção e

desenvolvimento das atividades empresariais. Sem desejar pôr em causa a relativa complexidade de execução desta nova forma de comunicação reconhece-se, todavia, que tais unidades de sentido são indispensáveis tanto para a divulgação das atividades conducentes à informação e orientação do público, como na divulgação do património material e imaterial.

Dado que o encontro EIPEC 22 tem como objetivos centrais motivar a discussão e a reflexão sobre questões emergentes de três componentes evidenciadas na European Cultural Heritage Strategy, a saber:

- a componente social, relacionada com a preservação da diversidade cultural;
- a componente do desenvolvimento territorial e económico, direcionada para o desenvolvimento sustentável com base nos recursos locais, no turismo e no emprego;
- a componente do conhecimento e da educação, focada na integração através do património, dos diferentes domínios da educação, da investigação e da formação ao longo da vida.

Considera-se portanto útil apresentar e analisar três projetos multimédia que permitem uma visão diacrónica da evolução dos sistemas de comunicação multimédia relacionados com a divulgação do património material e imaterial.

## **1. Diacronia do desenvolvimento de três projetos digitais no âmbito do património material e imaterial.**

Os estudantes da Universidade Nova de Lisboa de cursos multimédia ministrados na FCSH especializaram-se nas áreas de concepção, desenvolvimento e programação multimédia com vista à obtenção de graus de licenciatura, mestrado e doutoramento. O C.I.T.I. -Centro de Investigação para Tecnologias Interativas – foi o laboratório onde desenvolveram os seus projetos.

Esta breve linha cronológica ilustra três exemplos significativos de trabalhos sobre o património onde se demonstra a rápida evolução das potencialidades dos sistemas multimédia.

### **1.1 Versão digital do Inventário Artístico de Portugal da Academia Nacional de Belas Artes**

No primeiro caso o C.I.T.I. foi convidado para analisar e avaliar a possibilidade de digitalização e posterior organização de bases de dados pesquisáveis de uma das mais notáveis coleções de referência do património nacional: o Inventário Artístico de Portugal, propriedade da Academia Nacional de Belas Artes.

Na sua versão impressa Inventário Artístico de Portugal da Academia Nacional de Belas Artes é composto por 16 volumes com cerca de 80.000 páginas de texto e 15.000 imagens, algumas com péssima impressão, mas exemplares únicos.

Os infólios estão organizados por datação na seguinte sequência:

1943 Portalegre vol I

1945 Porto

1947 Coimbra

1949 Santarém

1955 Leiria

1959 Aveiro

1966 Évora (2 volumes)

1992 Beja (2 volumes)

A estruturação e desenvolvimento da versão digital demorou cerca de 2 anos a concluir dada a enorme massa de informação e a complexidade da sua estruturação em função das necessidades estipuladas, dado que criação e estruturação das bases de dados obedeceu aos princípios gerais instituídos da classificação do património para constituição das redes semânticas nas seguintes áreas:

- arquitetónico;
- arqueológico;
- móvel (pintura, escultura...);
- imóvel arquitetónico e arqueológico;
- e património imaterial.

Depois de concluído o processo de digitalização de textos e imagens, organizou-se um conjunto de bases de dados de textos e imagens indexado e pesquisável através de pesquisa booleana e redes semânticas.

Os 3 CD-ROM, publicados na viragem do século - ano 2000 - integram a totalidade do corpus do Inventário Artístico de Portugal, que na sua versão digital foi concebido como repositório dinâmico a que o utilizador acede e mediante a pesquisa individual onde, para lá dos resultados da sua pesquisa inicial, pode agregar imagens e outros textos numa rede semântica de saberes de forma a enriquecer as pesquisas que podem ser impressas, se necessário.

## **1.2 Ecocidadania e desenvolvimento sustentável**

O C.I.T.I. foi em 2011 convidado para participar no programa Ecocidadania e Desenvolvimento Sustentável integrado na iniciativa europeia Lifelong Learning Programme Grundtvig.

Integraram o partenariado europeu:

- A Universidade Nova de Lisboa através do centro de investigação C.I.T.I.;
- A Universidade de Bordéus 3 através do centro de investigação Grésic;
- A Universidade Livre de Bruxelas através do laboratório Créatic;
- A Universidade Nacional de Atenas através do laboratório de Novas Tecnologias da Comunicação;
- O XIV Istituto Comprensivo “K. Woytjla” - Centro Territoriale Permanente em Siracusa, Itália;
- A Asociación Cultural Zona Sur-Puente Duero-Valladolid, Espanha;

- O WIT- Information Systems and Technoculture research group, Waterford Institute of Technology, Waterford, Irlanda.

Em 2011 tanto o desenvolvimento sustentável, como a ecocidadania constituíam-se como um desafio mundial que continua a mobilizar populações, poderes públicos nacionais e regionais. Parques naturais, coletividades territoriais, associações, todos contribuem para dinamizar a implicação participativa de cada cidadão, sobretudo quando se desmultiplicam ações de formação assentes sobre sistemas interativos de comunicação criados expressamente para o efeito.

O projeto europeu Ecocidadania e Desenvolvimento Sustentável visou motivar a implicação dos públicos adultos na proteção da natureza e do meio ambiente e avaliar o impacto que os sistemas interativos de comunicação podem ter na salvaguarda do ambiente. Após o desenvolvimento dos projetos de software promoveram-se nos sete países participantes reuniões e analisaram-se conteúdos dos sites web, discos DVD e redes sociais participativas com o objetivo de criação de múltiplos espaços de dinamização nos sete países participantes e que intervieram. Em Portugal a esfera de atuação centrou-se na região das Furnas, nos Açores.

### **1.3 European Master in Arts, Culture and International Management – EMACIM**

O terceiro caso de estudo debruça-se sobre a construção do Mestrado Europeu em Arte, Cultura e Gestão Internacional projeto europeu criado a partir de um denominador comum entre as entidades participantes que consideraram ser fundamental reunir artes, turismo, tecnologia, economia e finanças de forma a criar e catalisar tensões entre áreas do saber que possuem formas diferentes de ver e de concretizar ações a fim de que as tensões criativas se desenvolvam e possam ser utilizadas para desenvolver novas áreas de emprego, padrões de ação e criar métodos, temas e exercícios práticos a concretizar no decurso do mestrado.

A rede internacional de parceiros comprometeu-se a criar um ambiente propício ao desenvolvimento de experiências interculturais, à mobilidade estudantil e ao desenvolvimento de práticas que enriqueçam os conteúdos curriculares e providenciem bases úteis para comparações frutuosas.

Foi a partir dos pressupostos acima enunciados que os parceiros concordaram em criar um mestrado europeu a ser ministrado nos respectivos países:

- University of Lapland, Finland;
- Groupe ICHEC-ISC St Louis- ISFSC, BE (Haute Ecole “Groupe ICHEC - ISC Saint-Louis – ISFSC”) Belgium;
- Paul Verlaine University-Metz- France;
- University of Fine Arts, Poland;
- University of Athens, Greece;
- University Nova de Lisboa, Portugal.

Concluído o estudo sobre estrutura do projeto e unidades curriculares que deveriam integrar o mestrado europeu, conciliada a distribuição dessas mesmas unidades pelos países participantes foi o projeto apresentado às entidades europeias que aprovaram a proposta.

Surgiu, entretanto, uma questão séria que quase inviabilizou a iniciativa: os organismos competentes da U.E. determinaram que nenhuma universidade cobrasse propinas aos estudantes inscritos no mestrado. Ora entre todos os países participantes apenas a Finlândia tinha possibilidades legais de assim proceder, dado que o ensino superior finlandês é gratuito. E eis a razão pela qual o EMACIM circunscreveu a sua realização apenas à Universidade da Lapónia, no Círculo Polar Ártico, que registou um recorde de inscrições de alunos no Mestrado Europeu em Arte, Cultura, Turismo e Gestão Internacional.

É possível e desejável que qualquer uma destas linhas de investigação se desdobre, desmultiplique e reinvente. Essa é afinal uma das principais razões de ser do congresso EIPEC 22.



## **Educación patrimonial y patrimonio expandido en arte. Generar comunidad para conocer, proteger, difundir**

### **Heritage education and expanded heritage in art. Generate a community to know, protect, spread**

Roser Calaf Masachs

*Catedrática Emérita (Universidad de Oviedo, España), [rcalaf@uniovi.es](mailto:rcalaf@uniovi.es)*

#### **Resumen**

Las ideas que se presentan muestran algunos de los hechos recientes que permiten dibujar el tránsito entre la estabilidad del pasado y la incertidumbre actual en lo referente a la educación patrimonial. En las artes durante la pandemia se ofrecieron ideas que han generado oportunidad de modificar productos culturales, científicos y modos diferentes de emprendimiento empresarial e institucional. El recorrido actual de acceso al patrimonio se modifica con la estrategia - descoser la dignificación del patrimonio cómo construcción erudita (conservar e investigar) y añadir a su valor la percepción comunitaria construyendo responsabilidad personal y colectiva para conservar y difundir el patrimonio cultural. Surgen nuevos conceptos que aumentan la proyección de la educación patrimonial, desde un conocimiento que incorpora el uso de: la digitalización, la responsabilidad social, la sostenibilidad que son factores que afectan al uso del patrimonio como producto cultural de conocimiento y disfrute.

**Palabras Clave:** Educación patrimonial, comunidad, vínculos, digitalización, transversalidad cultural, periferias emergentes, experiencia artística, patrimonio expandido

#### **Abstract**

The ideas presented here show some recent facts that allow us to depict the transition from the stability of the past to the current uncertainty regarding heritage education. In the arts, during the pandemic, ideas were offered that have generated opportunities to modify cultural and scientific products, as well as different modes of entrepreneurial and institutional ventures. The current path of access to heritage is modified by the strategy - to unstitch the dignification of heritage as erudite construction (conservation and research) and adding to its value the community perception, building personal and collective responsibility to conserve and disseminate cultural heritage. New concepts arise that increase the projection of heritage education, from knowledge that incorporates the use of digitization, social responsibility, and sustainability, which are factors that affect the use of heritage as a cultural product for knowledge and enjoyment.

**Keywords:** Heritage education, community, links, digitization, cultural transversality, emerging peripheries, artistic experience, expanded heritage

### **1. Introducción: situar**

La conferencia se iniciaba recogiendo la memoria personal sobre Castedo Branco como lugar apropiado y significado para entender cómo en esta ciudad existe una complicidad con el patrimonio y por extensión con la educación patrimonial. Castedo Branco ha desarrollado un proyecto de ciudad con el perfil de relacionar pasado y presente. El Centro de Arte Contemporáneo y Biblioteca con su estética contemporánea han actuado como “núcleos

estratégicos”, cosiendo la trama urbana y del pasado al crear un espacio central (gran extensión) con usos variados para reunir ciudadanía (cercanía de mercado, teatro, zonas de restauración etc.). Se consigue una ciudad situada en el siglo XXI, sin desafiar hitos destacados de valor patrimonial: Jardim do Paço Episcopal, el Museo Cargaleiro. Otro acierto se encuentra en promover un proceso de patrimonializar otros lugares. Así, la “Casa de la Memoria de la presencia Judía” cuya eficacia museográfica permite entender la huella que dejaron en la ciudad este grupo humano y el Centro de interpretación del Bordado de Castedo Branco que posee una excelente colección y el acierto en lo relativo a museografía. Del libro “Bordado en Castedo Branco” recupero un texto que sugiere razones sobre el concepto que inspira y articula la presencia de la colección y el desarrollo de la museografía del centro. Todo para entender la importancia del bordado en esta ciudad. Así, para la elaboración de un discurso que refleja mucho más un ideario político-situando los papeles sociales vinculados al género y a las jerarquías en el interior de la familia-que la realidad de las colchas propiamente dichas. Estas, se dice entonces, aparecen en esta particular área debido a un determinismo geográfico de la incidencia simultánea del lino y de la seda, y resuenan en ellas las epopeyas portuguesas en Oriente<sup>1</sup>.

Las ideas que se proponen en el texto son consecuencia de la especulación meditada en este periodo de “incertidumbre”. Esta, está invadiendo nuestras vidas y estimo que se ha llegado a hilvanar un discurso en función de la demanda sugerida por la coordinación del CIPEC. Línea de patrimonio desde el arte. Y, destaco aquel que se ubica en siglo XX y siglo XXI, especialmente porque este es portador de intereses vinculados al enfoque actual de la educación patrimonial - la persona como agente integrador para construir y entender bienes patrimoniales- construyendo nueva realidad patrimonial.

Como un pilar del argumento mencionado se ha buscado inspiración inicial con obra de una de las grandes artistas de Portugal Paula Rego muchos de sus cuadros nos trasladan hacia un imaginario muy cercano al de la actualidad, donde las cuestiones de género están muy presentes porque son un factor de cambio social y la denuncia sobre -la dominación-observada desde perspectiva política o social (entre clases dominantes y grupos desfavorecidos). La emigración procedente del continente Africano huyendo ahora aún más por los efectos del cambio climático (las sequías han aumentado agotando los mínimos recursos hídricos para la subsistencia de grupos humanos de gran parte del territorio norteafricano)<sup>2</sup>.

Otro referente de creación en Portugal es sin duda, Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935). Recupero el eco reciente de una exposición -Pessoa .Todo arte es una forma de literatura -en el Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía MACRS de Madrid en 2018, planteando la estrecha relación entre las artes, la creatividad y la producción de Pessoa .Se ejemplifica con las pinturas: el retrato de Fernando Pessoa de José de Almada Negreiros, (1964) en Museo Calouste Gulbenkian para tener una imagen de él y dos obras de artistas de Portugal que seguían las vanguardias de principios del siglo XX; Julio dos Reis Pereira, “Nocturno” (1929) en Galería Julio-Câmara Municipal de Vila do Conde ;obra que muestra afinidad con el Orfismo (arte puro ,capaz de relacionar el papel estético y el contenido sublime y poético

<sup>1</sup> Pires, A. (2015). Bordado en Castedo Branco. Emergencia, Problemas y Perspectivas. En AAVV, *Bordado en Castedo Branco*. (Idea extraída de páginas 66-68, traducción propia)

<sup>2</sup> Se ilustraba visualmente con obras de Paula Rego que sugieren estas ideas: *El Ángel* (1999); *Fuga* (2009); *Las criadas* (1987).

de la obra de arte con la investigación científica). Y, la pintura de Amadeo de Sousa – Cardoso “Parto da viola” (1914-16) más cercana al Cubismo también, en Museo Calouste Gulbenkian.

Fernando Pessoa ejerció una influencia excepcional en el contexto de la cultura, a través de su producción teórica, “al ofrecer con sus heterónimos una lectura poliédrica del pensamiento y la cultura del país, integrando sus tensiones, sus rupturas y sus afinidades con los movimientos y corrientes de vanguardia que se desarrollaban”<sup>3</sup>. La producción teórica de Fernando Pessoa fue central en la escena vanguardista portuguesa de la época (primeras décadas del siglo XX) generando una comunidad donde se compartía una sensibilidad delimitada por el encuentro de las artes y las ideas del exterior. Como cierre de este apartado realizamos una síntesis titulada ¿Que nos aporta Fernando PESSOA?

✓	<b>La capacidad de imaginar y proyectar sobre los otros.</b>
✓	<b>Ver desde fuera</b> con el uso de heterónimos porque esos son asociativos.
✓	<b>Crea su realidad semiótica</b> que resulta diferente de la perspectiva psicológica y su construcción tiene eco de una interpretación sociopolítica.
✓	<b>La fuerza de lo efímero</b> “Tan pronto pasa todo lo que pasa”.
✓	<b>Capacidad de múltiples interpretaciones</b> en sus poemas; hecho muy frecuente en la plástica contemporánea.
✓	<b>Ser un clásico permite atreverse con el tiempo y la relación de la poesía con la música.</b>
✓	<b>La poseía como pensamiento</b> “El guardador de rebaños” <sup>4</sup> que servirá de cierre al finalizar el escrito de la conferencia.

**Figura 1.** ¿Que nos aporta Fernando PESSOA?

## 2. Impacto de pandemia

Recientemente se ha publicado un libro de Alessandro Baricco (2021) donde se reflexiona sobre la pandemia. Y, trata de entenderla como un mito que se ha construido desde magnitudes que habitan actualmente en el mundo y entenderlo como tal: “puede ocurrir que se luche para derrotar el mito, enseña la *Odisea*. Puede ocurrir que se luche para edificar el mito, enseña la *Iliada*”<sup>5</sup>. Este pequeño ensayo es en cierto modo la continuación de otro libro de *The Game* (2019), donde Baricco nos explicaba cómo se construyó la digitalización y con ello, se entendía que el mundo había cambiado. Su planteamiento es muy interesante ya que parte de la posición de un humanista que analiza, explica la actualidad y la tendencia de futuro.

<sup>3</sup> Textual del catálogo de mano de exposición *Pessoa. Todo arte es una forma de literatura* en el Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía MACRS de Madrid en 2018.

<sup>4</sup> Pessoa, Fernando (2021). Ser todo de todas las maneras. Edición de José Ángel Cilleruelo. Ed. Impronta; de heterónimo Alberto Caeiro, poema *El guardador de Rebaños*, pp.33-34, *Tan pronto pasa todo*, p.74.

<sup>5</sup> Baricco, A. (2021). *Lo que estábamos buscando 33 fragmentos*. Anagrama. *Quel che stavamo cercando*. (2021) Feltrinelli Editorli. Sobre la *Odisea* y la *Iliada* (textos p.15).

Del libro *Quel che stavamo cercando* (2021) recuperamos ciertos fragmentos que nos ilustran el significado de la Pandemia, como un mito:

“Se debería entonces pensar la Pandemia como criatura mítica. Mucho más compleja que una simple emergencia sanitaria, representa una construcción colectiva en la que diversos saberes e ignorancias han empujado en una misma dirección”.

“Primero, y más rápido que la enfermedad misma, está la figura mítica que ha contagiado el mundo. Esa es la verdadera Pandemia: antes de tocar los cuerpos de los individuos toca el imaginario colectivo. (...) Instintivamente, la Pandemia se alinea con grandes criaturas míticas (el mito es quizás la criaturas más real que existe...); donde no hay creación mítica los humanos se detienen (...). En la criatura mítica de la pandemia hemos llegado a formular un principio táctico muy preciso: nada cambia si no es por contagio”<sup>6</sup>

Desde nuestro pensamiento la Pandemia ha generado ideas para modificar productos culturales, han surgido nuevas perspectivas y una diferente valoración de bienes patrimoniales. Se comentarán algunos vinculados con el pensamiento emergente y como efecto de la pandemia se silencian otros que, quizás con el tiempo, salgan del olvido. Así, hemos observamos cómo crecen culturas que son patrimonio de la comunidad en entorno rural; hay patrimonios que demuestran empuje desde el contexto local. Se renueva la mirada desde otras perspectivas que reiteradamente, muestran fortaleza y compiten con patrimonios de tradición.

En Exposición de Évora *Do Outro Lado Colección Iberoamericana del MEIAC* en Fundación Eugenio de Almeida, destacamos obras cuyos temas son emergentes *la preocupación medio ambiental y el mestizaje cultural*. Así, en esta exposición se destaca la idea el “*entrelazar los territorios*”; se presentan obras con identidad unificadora (en décadas años 80/ 90 siglo XX) procedentes de Latinoamérica; obras que muestran hibridaciones. Hay en ellas el impacto de la realidad que los artistas viven conectando con el mundo internacional. El impacto audiovisual es evidente. Destacamos obra de Mario Opazo *Armadura* (Tormé, Chile 1969 ) - capacidad de contar una historia relacionando -lo místico con lo real- y Miguel Rio Branco *Dog Man Man Dog* , Díptico (Las Palmas de Gran Canarias, España, 1946), en la obra se funde la realidad y la irrealidad en la marginalidad, desvelando la posible belleza que se puede extraer de tal encuentro. También, la impronta medioambiental estaba presente; nos fijamos en una cartela: “...plagas, y como las hormigas han ayudado al desarrollo de nuevas flores; en cuanto a cómo los hongos colonizan el subsuelo... alimentan árboles ... o como el cuervo marino

---

<sup>6</sup> Baricco, A. (2021) *Ob. cit.*; las citas están hilvanadas desde pág. 12-16 , 29-31, 34-36, 51-53 , 57-59.

procura alimento a alguna especie que habita en el lago artificial que existe en este parque de NY”<sup>7</sup>.

La pandemia nos ha desvelado la importancia de poder respirar al aire libre, el valor de la naturaleza y con ello nos hemos hecho más sensibles del crecer en *Sostenibilidad y en Economía Circular* de suerte que en *Educación Patrimonial* se le puede adjuntar la adjetivación de *Sostenible*.

Al igual que existen en la Economía Circular las famosas tres erres: *reducir, reutilizar, reciclar* y que luego se volvieron en cinco al añadir *reparar y recuperar*. En el ámbito de las instituciones culturales han identificado C’s construyendo una lista de ocho C’s” como las deseables para las instituciones culturales y que se presentan en el siguiente cuadro (figura 2).

- 1. Compromiso.** Un compromiso transversal e integral.
- 2. Contar.** Contar en el sentido de medir, lo que no se mide no se entiende, y si no se cuantifica difícilmente se puede gestionar.
- 3. Comunicar.** Lo que no se cuenta tampoco existe. ¿en los billetes de avión muchas compañías aéreas ya incluyen la huella de carbono de ese vuelo en el billete? sería interesante trasladarlo a nuestras actividades. La difusión es fundamental
- 4. Conservar.** Una de las funciones de las instituciones es conservar el conocimiento y el patrimonio, y ya es hora de entender el patrimonio de manera más inclusiva y dejar de perpetuar el binomio naturaleza/cultura.
- 5. Colaborar.** Entre lo público y lo privado, generando redes de trabajo con otras instituciones... la colaboración ha de ser transversal, interinstitucional
- 6. Coproducir.** Coproducir para abaratar, pero también para difundir más y mejor y especialmente para generar menos impacto.
- 7. Compartir.** Compartir recursos y conocimiento, trabajo en equipo y comunidad para perseguir objetivos comunes.
- 8. Contagiar.** Hay que hacerlo viral, el entusiasmo es muy contagioso. El empoderamiento también.

**Figura 2.** Las C’s como Categorías importantes en Gestión de Instituciones Culturales<sup>8</sup>.

### 3. Valorar el arte: pasado y presente

Ante la cuestión sobre ¿cómo intervenir y sensibilizar sobre la protección y difusión del patrimonio desde la perspectiva de arte?. Es importante estar atento a las iniciativas que tienen nuevos perfiles de sensibilización, son proyectos surgidos de la cultura que emerge

<sup>7</sup> Catálogo de Exposición “Do Outro Lado Coleccção Iberoamericana del MELAC” (2021). Fundación Eugenio de Almeida, Évora. Texto introductorio de José Angel Torres Salgueiro. Texto de cartela procede de obra “Amy Youngs” (1919). En Exposición “Becoming Biodiversity”, presentaba código QR con extensa información de exposición aplicando -realidad aumentada – y trataba de incitar exploraciones locales con posible vínculo en redes ecológicas de parques urbanos en N.Y. El objetivo era buscar en lo invisible a nuestros ojos.

<sup>8</sup> AAVV “El registro de museos en el Siglo XXI”, ICOM, España, CE, Digital, 2019 , nº15, Se citan: ANTONIO A. CABALLERO-GÁLVEZ y PEDRO MARÍN BOZA “ Lo que no se nombra no existe. El registro como principio de conservación y control de bienes culturales en la Galería Helga de Alvear”. pág. 142-150; BLANCA DE LA TORRE KRISTINE GUZMÁN; Museos en Acción. Sostenibilidad en modos y medios, pág. 120-134. <https://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>; [https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2019/10/ICOMdigital15\\_.pdf](https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2019/10/ICOMdigital15_.pdf)

desde las periferias o grupos sociales silenciados en el pasado. La transversalidad de la cultura se extiende a nuevas clases sociales y grupos humanos que alzan su voz<sup>9</sup>.

La contemplación de la cultura artística de tradición sigue instalada en círculos de esferas intelectuales y del poder económico. Nos servimos de ejemplos recientemente observados que permiten ejemplificar el valorar en un bien patrimonial e incluso de cómo crear patrimonio comunitario. Actualmente se potencia la transversalidad en la cultura y en el arte, eliminando fronteras, tópicos raciales etc. Emergen sensibilidades nuevas donde la problemática ecológica y social se refleja como componente significativa del contenido que los define.

### 3.1. De la concepción del patrimonio como construcción erudita a comprender realidad actual

Entendemos, como caracteres del patrimonio a todo aquello que ayuda a conformar identidades, caracteriza contextos, genera sentimientos de apropiación y pertenencia. Patrimonio que pertenece a una sociedad que es al tiempo su directa legataria; patrimonio que se va modificando en función de las miradas que sobre él se proyecten en cada momento. Discutible es la cuestión de los valores, que son siempre atribuidos: el patrimonio no los tiene, los adquiere cuando los grupos humanos los proyectan sobre él<sup>10</sup>.

Con el David de Bernini obra de la colección *Galería Borgehese de Roma* ejemplificamos la cuestión sobre los valores atribuidos a un patrimonio reconocido como culto. Se conoce la manera de trabajar de Bernini, cómo en las esculturas consideraba las Sagradas Escrituras como referencia e inspiración en su ejecución. En el caso del David los rasgos que muestra la obra ofrecen *una nueva interpretación: hay una encarnación muy heroica de la obra restando el sentido espiritual*. Es un héroe en movimiento; la estatua narra el encuentro de David y Goliat en la guerra entre filisteos con israelitas. La escultura muestra: la tensión, la concentración, la ira y la desigualdad de un joven frente a un gigante. Fue esculpida con sabiduría, se percibe la energía de los músculos en el desarrollo de su cuerpo. Transmite un mensaje *-el gigante será derrotado sin violencia ni brutalidad- la fuerza está en la inteligencia y el poder del lanzamiento de una piedra que pueda derribar al adversario*<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Véase: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/cultura-medio-rural/5-foro/programa.html>

*El V Foro Cultura y Ruralidades*. Tenía por objetivo el hallazgo de impulsar Claves para un ecosistema cultural en el territorio estableciendo unos ejes vertebradores y un apoyo financiero gestionado mediante convocatorias de partidas que para cultura disponen las comunidades autónomas. Y También *VIII Encuentro Cultura y Ciudadanía: "Cuerpos y culturas. Diversidad étnico-racial, participación cultural y convivencia*; donde se trató de problematizar los conceptos de: raza, diversidad, identidad, interculturalidad. Se mostraron prácticas y narrativas culturales transformadoras que nos ayuden a identificar escenarios o modelos alternativos y deseables de convivencia y a normalizar la presencia de las minorías étnico-raciales en los espacios de producción, representación y participación cultural. <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/encuentro-cultura-ciudadania/2022-redirige/programa.html>

<sup>10</sup> Olaia Fontal Merillas (2023) *La educación patrimonial centrada en vínculos. El origami de bienes, valores y personas*, Gijón, ediciones TREA. versión digital <https://trea.es/producto/la-educacion-patrimonial-centrada-en-los-vinculos/>. El texto es síntesis de las ideas que ahora promueve Fontal

<sup>11</sup> Maria Rondino Di Miglioni (2019). 10 Capovalori Galleria Borghese (catálogo reducido), Roma, el texto sobre "David Bernini, 1623-1624". pp. 12-15 ( en cursivas textos de autora, la traducción del italiano propia).



**Figura 3.** El David de Bernini. Composición de imagen con fotos propias.

Situada la obra de arte David de Bernini reverenciada por ser ejemplo de estilo Barroco y ejecutada por artista importante. Ahora, la enfrentamos al arte realizado en soporte digital, nutrido de información de carácter virtual hallada en archivos y colecciones situadas en el mundo actual (de accesibilidad real discutible). Tal forma de ejecución nos sumerge en un perfil en el que en las obras de arte se mezclan diferentes, temas o épocas que no se encuentran (porque no hay cohesión, ni discurso) y existe en la mayoría, un carácter recurrente conformado un bucle. Importa la visualidad, la audiencia (replica de contagio) en la red. Este es el poder emergente sobre la “citación culta” y se admite que el *conocimiento se almacene, pero no se descodifica con rigor*.

Daniel Canogar<sup>12</sup>, es artista plástico reconocido en España y de gran prestigio; presento una obra de arte construida desde el uso de algoritmos para la Noche Blanca de Oviedo 2023 .Se proyectaba sobre la fachada del edificio emblemático de la ciudad, Teatro Campoamor. Titulada la instalación “Amalgama”, es un “*videomapping*” con obras de arte seleccionadas por búsqueda en “*Top visual artists of all times*” (artistas visuales de todos los tiempos) en *Google*. Y, se trataba de mirar el arte de otra forma - aquel que se expanda entre audiencias profanas -. Se construyó desde la presencia de obras importantes de la historia del arte cuyas imágenes estaban incorporadas a la instalación artística. Poseía una duración de 5 horas (sin pausa). El artista partía de la idea que *la pintura es líquida*; el arte reproducido se mostraba visualmente en un modo semejante al desplazamiento líquido -. Se podía encontrar semejanza con la sociedad actual, -tan próxima a la aceptación de cambios rápidos- Bauman, (2009). En las primeras horas de proyección fluctuaban imágenes de arte desde museos representando, estilos del pasado, intensamente del Renacimiento, Barroco, etc. y estilos sucesivos para

<sup>12</sup> Daniel Canogar (2023). Instalación Amalgama proyectada sobre fachada Teatro Campoamor <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/noche-blanca-oviedo-2022/>

finalizar con obras actuales; muy cercanas a la cultura Pop. No era un bucle. Se puede admitir que la obra proponía la reflexión sobre cómo *“los medios digitales están filtrando nuestra experiencia artística y transformando la forma en que las obras de arte se consumen”*<sup>13</sup>.



**Figura 4.** Daniel Canogar (2023) obra proyectada en fachada del Teatro Campoamor de Oviedo en Noche Blanca de los Museos (foto propia).

### 3.2. El Museo Helga de Alvear Cáceres

Conectando con lo argumentado sobre obra de Daniel Canogar podemos añadir. La actual guerra de imágenes conforma una serie de movimientos, en distintos sentidos, futuristas o regresivos, de perspectiva local o global etc. Interesan aquellos que buscan una perspectiva dialéctica (...) *se deja un espacio al espectador para que él sea quien pueda descubrir sus discursos y los del artista al mismo tiempo*. Esta circunstancia ocurre en el Museo Helga de Alvear de Cáceres. El visitante consigue generar memoria de algunas obras de arte de este museo y las incorporará a su imaginario personal.

Reproducimos parte de las cartelas de obras de este museo donde se presenta la voz del artista:

- Richard Long, Dense Stone Circle (1982) “podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo; y este es realmente el tema de mi trabajo”.
- Michelangelo Pistoletto, Smarffphone (2018) – un hombre sentado con bolsa, serigrafía sobre aluminio en super-espejo “El verdadero protagonista es la relación de

<sup>13</sup> Véase: <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/noche-blanca-oviedo-2022/>

instantaneidad que se crea entre espectador, su propio reflejo y la figura pintada, en un movimiento siempre presente que ha concentrado el pasado y la figura de sí mismos hasta tal punto que su propia existencia se pone en duda. Es la dimensión del tiempo mismo”.

Reiteramos como en el museo Helga de Alvear es posible situarse en el arte contemporáneo ya que se percibe la importancia de: *escuchar la voz de artista y ubicar la colección en lugar adecuado consiguiendo aumentar el valor los bienes patrimoniales ahora, situados en la ciudad con un museo- contenedor para la colección-*, se ha construido un nuevo patrimonio.

Su ubicación promueve que la sociedad que ha recibido este legado patrimonial (Colección de la galerista Helga De Alvear) realmente lo aprecie, lo respete y reconozca en las obras valores: estéticos, históricos, sociales, de identidad, etnográficos, naturales, artísticos... *La mayoría de los bienes patrimoniales no sólo cuentan con uno de estos valores, sino que tienen varios*, cuantas más miradas diferentes, más valores encontraremos. Los vigilantes de sala no están para sancionar exclusivamente se acercan y promueven diálogo con el visitante completando información.



**Figura 5.** Museo Helga de Alvear. (Composición fotográfica propia).

## 4. Generar comunidad para conocer, valorar, difundir

### 4.1. Complejo cultural As Quintas en zona rural de Asturias (norte de España).

Es el proyecto inspirado por el artista local de fama internacional, Herminio, de origen y residencia actual en municipio del Franco (Asturias). Él ha conseguido encontrar la complicidad de sus vecinos, construyendo una asociación para promover que el arte contemporáneo de calidad llegue al entorno rural. Y, se ha conseguido conservando y adaptando un núcleo de viviendas rurales llamado “As Quintas”, conectando las edificaciones y acondicionarlas para uso cultural. Sala de exposiciones, biblioteca, oficina de turismo y

auditorio. Ha sido y es fundamental la acción de los vecinos que se organizan para el mantenimiento de los servicios. El complejo cultural se sostiene a coste cero en lo relativo a personal (vigilancia, limpieza, montaje de exposiciones, web etc.). La clave de su éxito en la gestión reside en el fomento del respeto, autonomía, confianza, y perseverancia continua de los vecinos asociados y que consiguen mantener abierto al público el complejo cultural. Este centro posee solvencia en el Sistema del Arte con arraigo en municipio, comarca, Asturias; con alrededor de 1500 visitas anuales y abren 180 días al año. La actividad expositiva, se amplía en 2020, incorporando acciones de divulgación paralelas a la exposición en curso. Así, visitas guiadas: por el artista invitado, por el comisario, por profesorado con estudiantes. Existe otras colaboraciones -a coste cero- y más especializada; así: el mantenimiento de web, la actividad infantil, el promover conferencias, conciertos, cine, teatro. La calidad de las exposiciones es excelente por la presencia de proyectos de artistas que gozan del reconocimiento a nivel de Asturias, España, internacional. Hay un equilibrio de artistas en el programa expositivo guiado por los criterios: paridad de género y presencia de reconocidos artistas y de jóvenes (elección que no reduce la exigencia de la calidad expositiva). Recordamos que el objetivo fundacional fue -extender la apuesta por el arte contemporáneo en el contexto rural-. Y, su singularidad es: el convencimiento de que se educa con la mirada y con el compromiso comunitario. El artista Herminio es el alma del proyecto, que a parte de la complicidad con la comunidad de vecinos y de las instituciones locales (el Ayuntamiento del Franco es el propietario de las instalaciones y sostiene los gastos generados por el uso). Herminio también, es quien consigue atraer artistas con reconocimiento internacional para exponer en “As Quintas”. Para los vecinos del municipio el Complejo cultural de As Quintas se ha convertido en un patrimonio: significado para sus habitantes – apropiado, patrimonializado-, es suyo, lo han construido, valorado y protegido. Su satisfacción reside en el reconocimiento conseguido. Es un buen ejemplo de patrimonio comunitario y cómo los vínculos desarrollados en su puesta en valor son también, una categoría para este tipo de patrimonio.

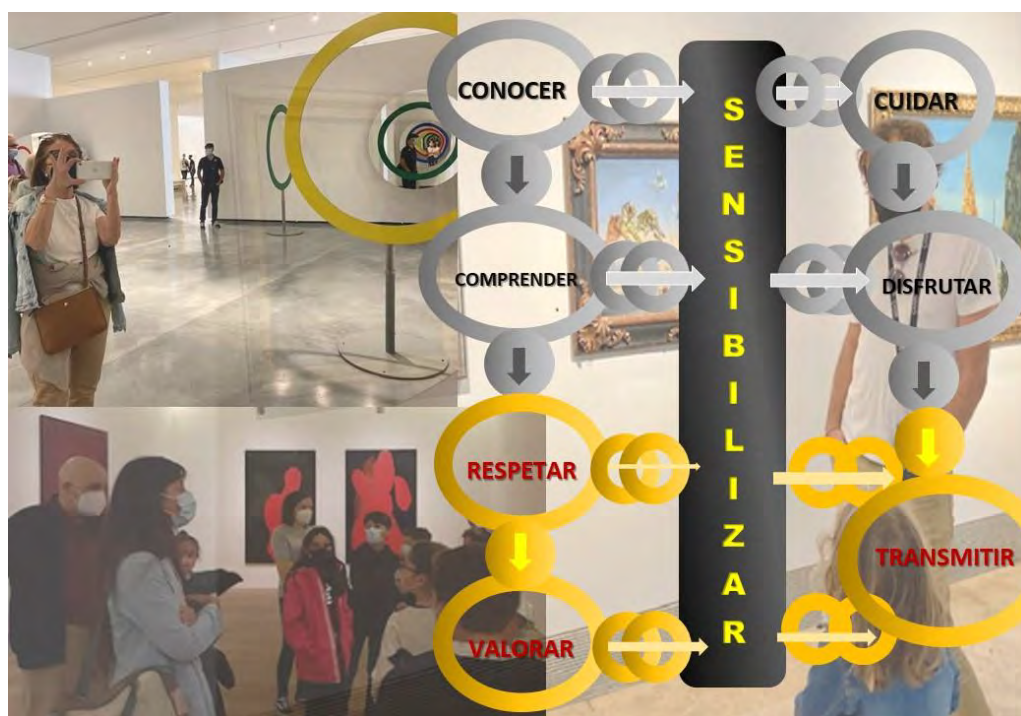


**Figura 6.** Complejo Cultural AS QUINTAS (Composición fotográfica propia).

## 5. Educación patrimonial

Iniciamos nuestro argumento con una imagen que reúne varias situaciones que se producen en la actualidad y que tienen como punto de partida la interpretación de Fontal sobre Educación Patrimonial en 2003 cuando introduce este concepto en España (tesis doctoral en Universidad de Oviedo) y en el mismo año publicaba su libro *Educación Patrimonial: teoría y práctica, para la escuela el museo e internet*, arrancando el fecundo trayecto intelectual de la autora y el desarrollo de acciones colaborativas vinculadas al OEPE Observatorio de Educación Patrimonial en España<sup>14</sup>.

La imagen 7 plantea las diferentes formas de conocer el patrimonio: *individual* (capturarlo con una foto), *diológica* con una visita escolar (hay diversas voces creando un relato) o hay un dialogo especializado de *educador patrimonial*. Se superpone el esquema de Fontal en 2003, para mostrar posteriormente la evolución del concepto con nuevas formas de mediación educativa recientes. Se trata de entender, la mirada actual y las acciones del proceso educativo vinculadas con el patrimonio desde su origen en España.



**Figura 7.** Educación Patrimonial. Composición propia

Si recogemos ideas de Fontal recientes, observamos su pensamiento ha evolucionado integrando nuevos conceptos; cuestiones que recuperamos en líneas sucesivas y son inspiración para nosotros –el equipo de Universidad de Oviedo - para llegar a la idea de *patrimonio expandido aplicado a la educación patrimonial*.

a) ¿Cómo conceptualizar el patrimonio y quienes van a tener que ocuparse de su enseñanza?

<sup>14</sup> El enlace conecta con las publicaciones más recientes de congresos desde 2014 <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/eupa/2020/actividades/publicaciones.html>

**b) ¿Papel de la información indirecta que llega por canales diversos?**

**c) El poder de los vínculos.** Especialmente los emocionales y vivenciales como extensión de la educación patrimonial “pueden desvelarse cuando de facto existe un vínculo, no cuando es potencial o teórico”. (Fontal ,2023)<sup>15</sup>.

En líneas sucesivas se argumentan ejemplos que entendemos significativos y que nos sirven para exponer modelos en educación patrimonial, enlazando tanto los mencionados anteriormente y los que a continuación se presentarán y que han permitido *dibujar la inercia seguida - desde educación patrimonial* (Fontal 2003), el *patrimonio comunitario*<sup>16</sup> de *patrimonio expandido* y (no mencionados con anterioridad). Y, reiteramos que el situar la importancia de las personas en los discursos de educación patrimonial nos lo ha señalado Fontal en publicación del 2023.

### **5.1. Aprender arte en Fundación Gulbenkian<sup>17</sup>**

Se nombra esta institución como espació singular para el aprendizaje del valor del arte y de un particular modo de concepción estética - la de una colección que creó en vida el Sr. Calouste Gulbenkian. Destacaremos el valor educativo del proyecto posterior, ubicado en la sede dedicada *A Coleção de Arte Moderna da Gulbenkian* . Proyecto formado por un grupo de personas que en el siglo XXI promovieron nuevas fórmulas para ampliar esta colección cambiando el gusto estético y las artes podían ser comprendidas por todo tipo de audiencias con ayuda de personal especializado. Al frente del actual Departamento de Educación esta Susana Gomez Da Silva, que ha afianzado el modelo que promueve el *cómo educar la mirada cruzando voces* y la inspiración:

La postmodernidad, entre otras reflexiones, ha abierto la importancia de mirar el «arte» como una representación de significados. Esto supone que frente a las obras no hay miradas ni verdades absolutas, o aproximaciones formalistas (que se consideran como una categoría socialmente construida) sino que dependen del tiempo, el lugar y el contexto. Esto hace que el lenguaje del arte quede sujeto al escrutinio de los códigos simbólicos y de las convenciones culturales. Ello condiciona y posibilita las diferentes formas de interpretación (Hernández, 2000, p.129).

Así, cualquier práctica educativa se construye desde un universo de referentes que permiten establecer límites y acudir a ciertas normas que delimitan - lo central y lo periférico- del conocimiento. También, el orientar el buen hacer del personal del departamento para construir “las buenas prácticas”, que sin duda estas están sujetas a sistemas de evaluación. El

---

<sup>15</sup> Ideas que proceden del ejercicio realizado para conseguir su estatus de “Cátedra de Universidad en en Universidad de Valladolid”, Marzo 2022. Ver, su reciente libro FONTAL, O (2023) “La educación patrimonial centrada en los vínculos .El *origami* de bienes, valores y personas” Gijón, Trea. <https://trea.es/producto/la-educacion-patrimonial-centrada-en-los-vinculos/>

<sup>16</sup> Citado como ejemplo As Quintas, véase F. PLA “La convención de faro y la educación patrimonial en congreso CIEP Madrid 2022 “Comunidades patrimoniales y entornos digitales”.

<sup>17</sup> Susana Gomez Da Silva, “Para além do olhar: a construção de negociação de significados a partir de Educação Museal,” en Calaf, R, y Fontal, O. (coords) ( 2006). Miradas al patrimonio. Gijón, Ed. TREA. págs. 107-124.

eje es proporcionar *un conocimiento informado desde la participación de la audiencia* que realiza la actividad promovida por la institución. El equipo de personas del departamento, poseen un perfil competente sobre conocimiento del arte y un dominio de la comunicación desde las premisas que el siglo XXI donde comunicar desde la digitalización se hace imprescindible y el poder audiovisual se dimensiona no tanto para promover un producto acabado -poner en valor un bien patrimonial de la colección –si no para construir materiales *que registran el conocimiento informado construido desde las audiencias*. El profesional del departamento debe ser competente para cumplir los objetivos.

✓	Contribuir para a construção de espaços de <b>encontro e negociação</b> de significados.
✓	Criar interfaces de comunicação e interculturalidade.
✓	Construir <b>experiências significativas</b> , efectivas e de longa duração numa perspectiva de <b>educação ao longo de toda a vida</b> .
✓	Contribuir para a construção de conhecimento numa perspectiva de plurivocalidade e múltiplas leituras a partir do modelo do construtivismo crítico.
✓	Construir um museu em movimento virado para a mudança e a transformação.

**Figura 8.** Objetivos del servicio educativo en Fundación Calouste Gulbenkian.

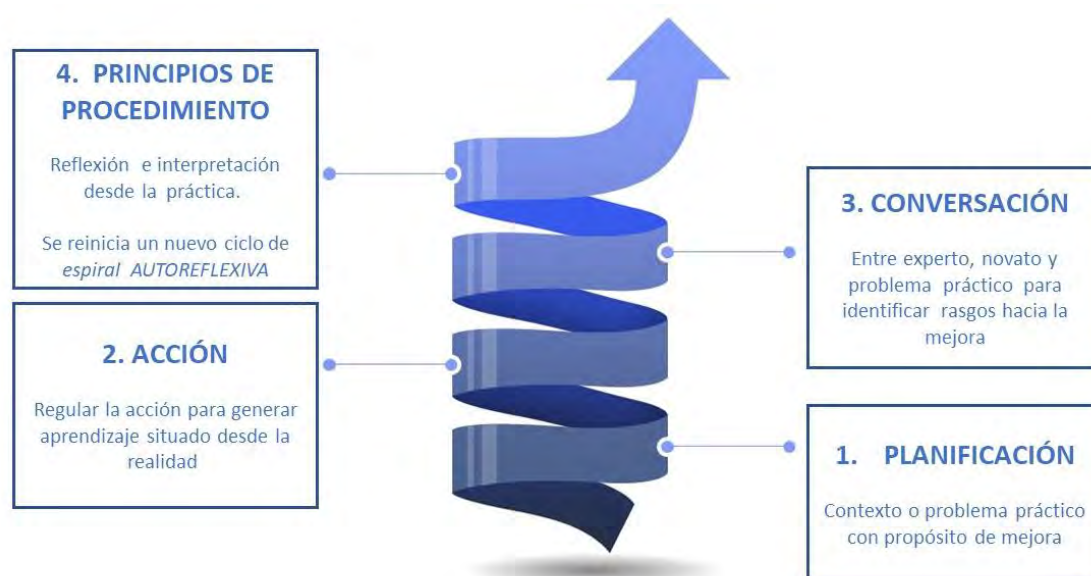
La impronta de la metodología usada en la Fundación Calouste Gulbenkian se recogió como modelo destacado dentro de otros ejemplos de uso de programas educativos en significados museos de orden internacional: el caso del *Metropolitan de Nueva York*, los *Guggenheim de NY*, *Venecia y Bilbao* (Calaf, 2009, p. 192-201). Con la intención de destacar hechos más singulares del modelo; insistimos en que se trabaja a partir de: *conceptos clave del coleccionismo, valor del bien patrimonial desde diferentes miradas, la memoria y la representaciones propias* construidas desde sus lecturas, vivencias. El dialogo entre personal del departamento y los estudiantes crean relatos que son herramienta de significación para el aprender en el museo o espacio de patrimonio. Creando una dialéctica para unir conocimiento de audiencia y conocimiento experto que funciona eficazmente. Es juego entre la *deconstrucción y la construcción de un nuevo conocimiento*. En clara alineación con el aprendizaje *desde una perspectiva constructivista y constructiva* que permiten colocar al individuo en situaciones de confrontación, de representación... Una frase define el modelo *“vemos en función de lo que sabemos y atribuimos sentido a las cosas en función de lo que miramos”*. Y, es posible crear esta situación porque previamente se ha elegido obras de la colección que tienen un grado de ambigüedad que promueve expectación “obras inquietantes para mentes activas”; premisa imprescindible para iniciar el dialogo, el participar y negociar para encontrar significados.

Qual é a diferença entre olhar, ver e interpretar? Será possível ver sem interpretar? O que acontece quando interpretamos? Será que fazemos parte das obras de arte? Como e Porquê?, questões que permitem organizar diferentes momentos de discussão e interpretação a partir das obras seleccionadas do percurso (nos quais o desdobramento de questões se faz em função das respostas e referências de cada

grupo dando origem a debates extremamente diversificados). (Gomez Da Silva, 2006, p. 113).

## 5.2. Patrimônio Expandido

En la imagen que se expone en líneas sucesivas se plantean las fases de como se ha concebido este concepto de patrimonio expandido; posteriormente se sigue argumentando en este desarrollo conceptual hasta establecer categorías implícitas en su configuración y que acomodamos en una nueva imagen- usando la metáfora del ADN -. Esta, mejora la intuición inicial - entender al patrimonio expandido desde el gesto que realiza un boomerang - porque se parece al del uso de tal artefacto; “educar con el patrimonio” desde la observación directa del mismo y buscar información en la red. En un ejercicio continuo de -doble gesto - y que fue presentado en 2019 en Educação em Ação.<sup>18</sup>



**Figura 9.** Proceso para conceptualizar el patrimonio expandido (Calaf y Gutiérrez, 2022)

La imagen para mostrar el planteamiento recibe inspiración del trabajo de Andy Hargreaves (1997) autor que indica entender la educación como un proceso y usaba una espiral con fases como modelo gráfico y en él se instalaba su voz:

en la *época posmoderna* ...es dirigir la atención hacia la capacidad de la gente para actuar de forma constructiva (...) implicarse críticamente en los complejos cambios sociales y educativos de la era postmoderna, de forma que los resultados entre ellos,

<sup>18</sup> Calaf, R. & Gutiérrez, S. (2022). De la Educación Patrimonial al concepto de Patrimonio Expandido. Reflexiones desde un trayecto biográfico. In Semedo, A. & Pinto, H. (Coords.), *Educação Patrimonial em Ação: Tecendo relações entre museus, escolas e territórios*. (pp. 83-108). Caleidoscópio. ISBN 978-989-8969-63-7

independientemente del color, la clase, el género o las incapacidades ofrecen interpretación que desprende conocimiento. (Hargreaves, 1997, p.115)

En nuestro trayecto profesional ya habíamos experimentado el modelo inspirado en la obra de este autor y lo aplicamos para el caso del *aprendizaje del arte en la escuela primaria*. Al presentarlo como investigación, su análisis y conclusiones incorporaba *un sistema de categorías* y correspondientes *descriptores* que surgían desde *el meditar la recopilación de datos en los temas tratados y discutirlos entre las personas responsables del proyecto*. Así, se enunció como categoría la *creatividad* y tenía como descriptores: receptividad hacia la creación /capacidad de crear un relato artístico/abandono de estereotipos; en categoría *sensibilidad* sus descriptores eran: capacidad de dialogo autor- obra/ reflexión sobre la propia creación/búsqueda de argumento/vocabulario; en categoría *educación visual* sus descriptores eran: leyes del dibujo/descomposición de la imagen/color y forma/técnica y modalidades. Los datos obtenidos se organizaban a partir de una matriz y gráficos que mostraban relaciones entre diferentes hechos tratando de mostrar la interdependencia y la continuidad de la acción educativa realizada presentando las conclusiones en una suerte de decálogo cuyo número 10 dice: *"El aprendizaje teórico artístico ha sido utilizado espontáneamente (aunque de un modo apropiado) por los alumnos en trabajos posteriores, que supone un claro indicador de un aprendizaje significativo."* (Villalvilla, Fontal y Calaf, 2003, p.23).

#### *La metáfora del boomerang: primera intuición*

Se ha comentado ya como la imagen de *boomerang* es metáfora surgida del gesto que se realiza con este sencillo artefacto; -para jugar - y ejemplifica algo que está ocurriendo en muchos procesos vinculados con la digitalización; recordamos a Baricco (2019) en su obra *The Game* donde nos ilustra cómo la digitalización crece para conseguir conocimiento y también disfrute; ilustrado por una imagen (topografía del recorrido en el ultramundo donde se encuentra información en los diferentes hitos de tal recorrido: Google, Youtube, Spotify. La imagen titulada "Redescubriendo el mundo" (Baricco 2019, p. 274). Nosotros deseamos interpretar el *gesto boomerang* que el individuo filtra esta información y regresa al mundo real donde reelabora el conocimiento incorporando datos de fuentes tangibles. *Se ha dibujado el recorrido, el patrimonio ha transitado de la observación real a la realizada a través de canales digitales*. La revolución digital se ha impuesto. Necesitábamos mejorar la idea sobre la metáfora del boomerang desde el inicial gesto planteado "recorrido boomerang" apreciamos cierta debilidad reflexiva. Nos exigimos una nueva meditación profundizando sobre la posibilidad de entender el *patrimonio expandido como una estructura compleja*. Y, nos surgió la idea de acomodar, ahora este concepto con otra metáfora, -la del ADN -, que permitía precisar las categorías propias de la educación patrimonial y entender el *patrimonio expandido* (se expresará en apartado siguiente); esté como proceso más complejo que un simple gesto o repetición de ellos.

#### *La metáfora del ADN para explicar su estructura*

¿Qué ocurre cuando estamos ante un bien patrimonial y queremos saber de él ?. Puede ocurrir que tengamos la oportunidad de *emocionarnos*. Hay obras que han sido observadas en otras

ocasiones - en pantallas o sobre papel-; pero hasta que uno no se enfrenta con ellas en directo no descubre su poder para generar: aceptación, rechazo, placer, tristeza y si hay emoción es un logro. Puede ocurrir que ante el bien patrimonial se produzca una iluminación para crear un proyecto. Y, ocurre en la mayoría de las ocasiones desde la observación directa guiada - siempre se sale con nuevas ideas en la cabeza-; cuando la audiencia son estudiantes lo deseable es que se promuevan realmente. ¿Puede que una instalación sugiera un proyecto personal?. ¿Tal vez, alguna información en una cartela sugiere investigar en un asunto y descubrir una nueva pasión...?



**Figura 10.** Interpretación de la educación patrimonial en contexto analógico y digital desde la aplicación de la metáfora de la estructura molecular del ADN

Experimentar se ha convertido en las nuevas tendencias promovidas por exposiciones temporales en formato 3D y en menor medida en los museos se apuesta por las experiencias sensoriales en talleres para públicos infantiles (invitan a tocar, oler, oír...). Si es posible, experimentar desde maquetas etc. con un uso sensato y guiado). Las exposiciones didácticas, han incorporado el uso de pantallas en tiempo directo, han promovido un juego de intersubjetividades cuando la pantalla es tan grande que el sujeto queda situado en inmersión de la imagen, es una tendencia muy reciente y usada en eventos de carácter cultural con

potencial económico, para poder financiar estos productos consiguen actualidad y creer que se produce aprendizaje a través de la pantalla - en tiempo directo-, es un juego también.

Los modelos analógicos resaltan el valor de la experiencia y relación con saber acumulado, que como defendió Bruner. Se integra en el conocimiento y se hace público en la narración; se defiende al contar y escribir produciendo un mayor grado de concienciación y elaboración; en voz de Susana Gomez Da Silva (2006).

Procedemos a exponer la imagen sobre metáfora del ADN para Patrimonio Expandido.

Se presentan 3 ejes en espiral: eje *observación real*, eje *digitalización* y el *del bien patrimonial* (en centro), son una forma gráfica de expresar el uso de una metodología cruzada. Se supone que la doble hélice actúa sobre el bien patrimonial, se alimenta del potencial de información y experiencia que reciben desde la observación directa, digitalización. Las categorías se enuncian desde descriptores llenados de información procedente de la acción humana (escala de uso). De abajo hacia arriba se van distribuyendo. Así:

- **Intensidad de la acción didáctica**, es relevante la adaptación a las audiencias, conocimiento del patrimonio; creatividad;
- **Motivación**, categoría estrechamente relacionada con la anterior donde varios estímulos controlados, afianzan el interés y activan la *empatía*;
- **Afectivo**, categoría que recoge el invocar las emociones y los vínculos personales;
- **Interpretación psicológica**, invocar diferentes perspectivas: conductismo (estímulo respuesta); aprendizaje entre iguales; constructivismo (Vigostky), etc. Se sumarán a estas perspectivas los efectos de *buena práctica* enumerados en siguientes categorías.

Existe en el modelo el efecto imprescindible de un artefacto y es que se retroalimenta.

- **Práctica**, como un desarrollo continuo de – Acción, observación, reflexión, producto;
- **Interpretación Científica y Social**, como consideración de mayor calidad en la práctica;
- **Experimentación**, como un ensayo controlado;
- **Pertenencia e identidad** (mostrando descriptores que aluden a la naturaleza del bien cultural);
- **Integración**, para el patrimonio expandido se suman las diferentes y actuales perspectivas de la educación patrimonial;
- **Descubrimiento Significativo**, se cierra el proceso en lo revelado desde aplicar la estructura *metáfora del ADN*.

## 6. Conclusiones

Quizás, el rasgo singular del siglo XXI es el dominio de lo volátil por la falta de permanencia y la aceptación de la incertidumbre. Si el foco lo situamos en cómo se produce el conocimiento en medio digital observamos que domina el pensar directamente; tener opinión sin esperar información experta. La mayor velocidad es la inspiración para encontrar cómplices, se busca compartir con más sujetos y obtener atención mediática. Caracteres que contrastan con los propios de la sociedad analógica donde la opinión era meditada y generada desde la autoridad experta. El tener audiencia no era significativo y se desestima el valor del ego creado por los seguidores como ejemplo de prestigio. La calidad se imponía sobre la cantidad. Esta suerte de

variabilidad entre sociedad analógica y digital se debe de considerar en el patrimonio expandido matizando cada gesto entre patrimonio in situ (mundo real) y en mundo digital.

Otro lado se propone contraponer características sobre la concepción del patrimonio en sociedad analógica y sociedad digital. Se desea mostrar la transición relativa del comportamiento entre el siglo XX y siglo XXI. En la década ultima e inicio de la siguiente, estamos viviendo las mutaciones que afectan al cómo se deben considerar el patrimonio; significando conductas nuevas vinculadas con el acceso a los bienes patrimoniales. Estas conductas constituyen una parte del nuevo concepto. En la sociedad digital la experiencia es: un gesto, una apertura a la exploración, un momento, una huella, un cruce de información, un comunicar sensaciones. Quizás, el rasgo singular del siglo XXI es el dominio de lo volátil por la falta de permanencia y la aceptación de la incertidumbre.

En la exposición se ha argumentado desde *hallazgos del patrimonio comunitario*. Hemos insistido sobre -la velocidad como imperativo porque hay necesidades urgentes-. En ámbito humano, también, nos lo ha revelado Baricco (2023), el *contagio* es lo que funciona en la expansión de conocimiento para llegar a todas las audiencias que representan culturas múltiples. Y en este conjunto de ideas expresadas para ir pensando categorías para el patrimonio expandido no podemos olvidar la premisa enunciada en apartados anteriores. *No deslindar el patrimonio de la idea de sostenibilidad / la economía circular*. La asignatura pendiente es la *evaluación*, esta pierde fuerza frente a la emergencia de la innovación; falta ingenio, nuevas ideas para resolver situaciones cambiantes e inesperadas. Y, en el contexto social del universo global se disparan ¡Alertas, las identidades se diluyen o se afianzan ¡

Y buscando un cierre de conferencia quise regresar a Jon Berger y su distinción entre ver y mirar:

La vista llega antes que las palabras, el niño mira y ve antes que hablar (...) la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante (...) nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos (...) Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión. (Berger, 2001, p.1).

Berger invita en este libro el uso de *otra forma de realizar un recorrido por un museo o sitio de patrimonio*: una mirada pausada, interrogativa e incluso estableciendo recorridos aleatorios para tratar de comprender. Añadimos ahora, también, el uso de la red para no perder el sentido del tiempo actual. EL definitivo cierre ha sido el poder leer un poema de Pessoa que trata sobre el MIRAR

El Guardador de rebaños

Mi forma de mirar es clara como un girasol.  
Estoy acostumbrado a andar por los caminos  
mirando a derecha y a la izquierda,  
Y a veces miro atrás....  
Y lo que veo en cada momento  
es aquello que nunca antes había visto,  
sé percibirlo muy bien ...  
Tengo el pasmo esencial

que tiene un niño si al nacer,  
se da cuenta que en verdad ha nacido...  
Me siento como si naciera en cada momento  
hacia la eterna novedad del mundo

Heterónimo Alberto Caeiro

## Referencias Bibliográficas

- Bauman, Z. (2009). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Gedisa.
- Baricco, A. (2019). *The game*. Anagrama.
- Barrico, A. (2021). *Lo que estábamos buscando 33 fragmentos*. Anagrama.
- Berger, J. (2001). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Calaf, R. (2009). *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de casos*. Trea.
- Calaf, R., & Gutiérrez, S. (2022). Implementar la educación patrimonial y activar estrategias de desarrollo. *Revista Sensos-e*, 1(1), 5-18. <https://doi.org/10.34630/sensose.v9i1.4276>
- Calaf, R. & Gutiérrez, S. (2022). De la Educación Patrimonial al concepto de Patrimonio Expandido. Reflexiones desde un trayecto biográfico. In A., Semedo, & H., Pinto. (Coords.). *Educação Patrimonial em Ação: Tecendo relações entre museus, escolas e territórios*. (pp. 83-108). Caleidoscópio.
- Fernandez-Villalvilla, O. Fontal y Calaf, R. (2003). Aprender arte en la escuela: el Humanities Projet, guía la experiencia con escolares de 8 - 10 años. En R. CALAF (Coord.). *Arte para todos: Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. (pp.19-48). Trea.
- Fontal, O. (2023). *La educación patrimonial centrada en vínculos. El origami de bienes, valores y personas*. TREA. <https://trea.es/producto/la-educacion-patrimonial-centrada-en-los.vinculos/>
- Gomez Da Silva, S. (2006). Para além do olhar: a construção de negociação de significados a partir de Educação Museal. En R., Calaf & F., Fontal. (Coords.). *Miradas al patrimonio*. (pp.107-124). Trea.
- Hargreaves, A. (1997). La investigación educativa en la era postmoderna. *Revista de Educación*, (312), 111-130. <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:c87364a5-f309-402c-8af3-070eb5733224/re3120600460-pdf>.
- Hernández, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Octaedro.
- Pessoa, F. (2021). *Ser todo de todas las maneras*. Edición de José Ángel Cilleruelo.
- Pires, A. (2015). *Bordado de Castedo Branco. Emergencia, Problemas e Perspectivas*. En AAVV, Edición de Câmara Municipal de Castedo Branco (p. 221).



# Os azulejos da Capela de Nossa Senhora da Piedade

## The Glazed Tiles of the Chapel of Our Lady of Piety

Maria Adelaide Salvado

*Centro de Investigação em Património, Educação e Cultura, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal,  
[adelaide.salvado@gmail.com](mailto:adelaide.salvado@gmail.com)*

### Resumo

Com este artigo pretendemos trazer até vós uma leitura pessoal da mensagem contida nos painéis de azulejo que revestem o interior da Capela de Nossa Senhora da Piedade. Pequena ermida quinhentista, outrora fora das muralhas e hoje bem no coração da cidade, foi a partir do século XVIII, polo e receptáculo de uma profunda devoção mariana das gentes de Castelo Branco.

Os belos painéis de azulejo, que desde o século XVIII decoram o seu interior, fruto da generosa devoção do médico albicastrense Francisco Rafeiro (1661-1738) a Nossa Senhora da Piedade, encerram um 'hino' de louvor à Virgem Maria. É o eco desse 'hino' que, ao longo dos séculos, ressoa neste pequeno templo, tal como o apreendi e interpretei, e são, ainda, as transformações das vivências devocionais que nele se desenrolaram, as mutações da invocação do seu patrono, da sua arquitectura e do arranjo da sua área envolvente, decorrentes da evolução dos contextos sociais e políticos e da evolução dos gostos e dos sentires, que irão alicerçar as minhas palavras.

**Palavras-chave:** Devoção e arte, iconografia, crescimento urbano, I República e anticlericalismo.

### Abstract

The intention of this article is to present you with a personal interpretation of the message in the glazed tiles at the Chapel of Our Lady of Piety. A small 15<sup>th</sup> century hermitage, built outside the city walls, it has been within the heart of the city since the start of the 18<sup>th</sup> century, a focal point and venue for a profound Marian devotion for the people of Castelo Branco.

The beautiful glazed-tile panels which, since the 18<sup>th</sup> century, have decorated its interior, the fruit of the generous devotion of Castelo Branco doctor Francisco Rafeiro (1661-1738) to Our Lady of Piety, encapsulate a 'hymn' of praise to the Virgin Mary. It is the echo of this 'hymn' that, through centuries has resonated in this small temple, as I have understood and interpreted it, together with the transformations of the devotional experiences that unfolded there, the mutations of the invocation of its patron, its architecture and the arrangement of the surroundings, manifestations of the evolution of the social and political contexts, and the evolution of tastes and feelings, on which I will base my words.

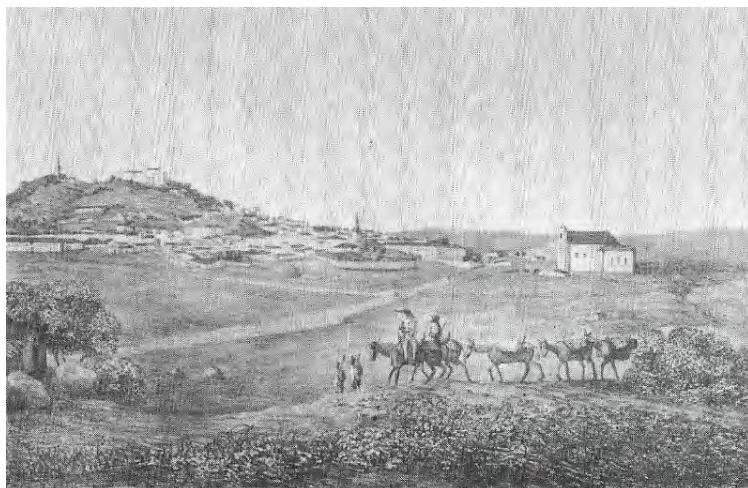
**Keywords:** Devotion and art, iconography, urban growth, the First Republic; anticlericalismo.

### Introdução

Localizada, nos nossos dias, no coração de Castelo Branco a Capela de Nossa Senhora da Piedade é um dos mais antigos, harmoniosos e belos templos da cidade.

Se no nosso tempo privilegiada é a sua localização na proximidade do centro cívico, em séculos passados a sua situação fora das muralhas marginando o caminho que ligava Castelo Branco a Malpica do Tejo, conferia a esta ermida significativa importância como marco espacial na geografia urbana da cidade, pois, até à construção do Caminho-de-Ferro era o Tejo

a principal via comercial da Beira Baixa. Durante o inverno (em tempo de «águas cheias», como então se dizia) era pelo caminho que a ermida marginava que circulavam almocreves que do porto de Malpica asseguravam não só o escoamento dos produtos agrícolas produzidos na Beira como garantiam o abastecimento de mercadorias a Castelo Branco, quer as que subiam Tejo acima, vindas de Lisboa e de outras povoações ribeirinhas, quer as que se importavam de Espanha escoadas pelo porto de Herrera, povoação fronteira a Malpica na margem da Extremadura espanhola do Tejo.



**Figura 1.** Castelo Branco c.1808 (Litografia de Georges Cumberland Júnior).

À importância da situação da ermida aliava-se a especificidade do sítio: um afloramento granítico, modelado pela erosão num imponente caos que topograficamente se sobrepunha sobre a antiga Devesa, e donde se abarcava uma larga vista panorâmica sobre Castelo Branco. Daqui se avistavam em toda a sua plenitude a colina do Castelo, as íngremes ruelas que trepam a encosta, o casario apertado pelas fortes muralhas, a silhueta dos edifícios mais imponentes, facto que conferiu ao espaço envolvente deste pequeno templo uma singular importância, transformando-o em espaço de lazer em tempo de paz, e em lugar geoestratégico em tempo de guerra.

Em finais do século XIX, Porfírio da Silva (primeiro monógrafo de Castelo Branco) assinalou deste modo a importância geoestratégica do sítio:

«Santo António ao nascente,/Ao suéste a Piedade/D'onde faz o melhor efeito/A perspectiva da cidade.»<sup>20</sup>

Nos primeiros anos do século XV a actual capela de Nossa Senhora da Piedade era uma ermida que sacralizava o espaço em redor de Castelo Branco e que, conjuntamente com outras, formava uma espécie de escudo protector da povoação surgida à sombra do castelo Templário. Com a extinção da Ordem do Templo, a ermida, como todos os outros templos de Castelo Branco ficou sob a égide da Ordem de Cristo. E é no Tombo dos bens que esta Ordem possuía em Castelo Branco, datado de 1408, que surge a referência mais antiga a esta ermida, onde no Titulho 5 deste Tombo, intitulado «Iglesias e hirmidas», onde se inventariavam todos os

---

<sup>20</sup> Porfírio da Silva, Memorial Chronologico e Descriptivo da Cidade de Castello Branco, Lisboa, Typographia Universal, 1853, p. 155.

templos pertencentes à Ordem de Cristo, a par das ermidas de «Sancta Maria de Mercoles, Sam Martinho, Sant'Andre, Sam Gião e Sam Bartholomeu», aparece a referência à «hirmida de Sam Gregorio».

Por esta época assim se designava a actual Capela de Nossa Senhora da Piedade, pois S. Gregório era o seu patrono. E este facto parece-me premonitório das transformações que, oito séculos volvidos, sofreu esta pequena ermida do aro de castelo Branco.



**Figura 2.** Imagem de S. Gregório (Pedra de ançã policromada, séc. XVI?)

Papa e Doutor da Igreja, nasceu S. Gregório cerca do ano 540 no seio de uma poderosa e aristocrática família romana. Eleito Papa em 590, Gregório Magno legou-nos uma importante obra escrita de carácter pastoral e espiritual. As significativas reformas que empreendeu no seio da Igreja do seu tempo, quer no campo da liturgia, quer no campo pastoral, tornaram este patrício romano numa figura de relevo do Ocidente cristão.

Sirva de exemplo o conteúdo da carta que enviou ao bispo de Marselha condenando a destruição das imagens que este bispo havia ordenado na sua diocese seguindo a onda iconoclasta que, no século VI, varria a cristandade. Nela se lê:

A obra de arte tem pleno direito de existir, pois o seu fim não é o de ser adorada pelos fiéis, mas sim ensinar os ignorantes. O que os homens cultos podem ler com a sua inteligência nos livros, vêem-no os ignorantes com seus olhos nos quadros. Aquilo que

todos têm que imitar e realizar, uns o vêem pintado nas paredes e outros o lêem escrito nos livros.

Para S. Gregório as imagens possuíam, pois, um alto valor didático, funcionando entre a população pagã e analfabeta do seu tempo como um poderoso meio de difusão da fé em Cristo, esclarecendo melhor que as palavras os seus ensinamentos, tocando mais profundamente os corações, ajudando homens e mulheres a compreenderem que Cristo, e só Ele é o «Caminho, a Verdade e a Vida».

### **As alterações na arquitectura da ermida**

A primeira descrição da arquitectura da ermida encontra-se no Tombo de 1753:

Que aos 12 dias do mez de Outubro de 1753 existia sobre a entrada principal d'ella que é virada ao poente, um alpendre firmado em seis arcos de pedra, dois virados ao norte, dois ao sul e outros dois ao ocidente, tendo o mesmo alpendre 6 varas de comprimento, e 5 de largura, e que o comprimento da capella era de 14 varas menos um palmo, isto é, 9 até ao arco cruzeiro e o resto é a tribuna, e de largura 5 varas.

A existência de um alpendre suportado por arcos orientados a três dos pontos cardeais era um elemento arquitectónico comum a todas as capelas fora das muralhas localizadas na proximidade de Castelo Branco (S. Marcos, Espírito Santo e Senhora da Piedade). Este elemento favorecia o descanso dos viajantes. No Inverno, oferecia abrigo da chuva e do frio quando o vento da Gardunha e da Estrela soprava forte, e, no Verão, quando a calma dos longos dias de Julho invadia os campos numa onda de fogo, o frescor da sombra destes alpendres era um refrigério para o corpo.

Um pormenor há a realçar na fachada deste pequeno templo. Sobre a porta principal está incrustada uma pedra de armas. Cinco vieiras, com a disposição que em linguagem heráldica se designa por *sautor*, *aspa* ou *Cruz de Santo André*, individualiza uma das famílias mais antigas e nobres de Castelo Branco: a família dos Siqueira. O albicastrense Frei Rodrigues de Siqueira (1338-1434) foi personagem marcante do Portugal da sua época. O seu nome consta da lista de fidalgos que ajudaram D. João Mestre de Avis a defender a independência do Reino, como refere Fernão Lopes no capítulo CLXI da Crónica de D. João I, e que manteve inalterável a sua fidelidade.<sup>21</sup>

Se esta original pedra de armas se mantém, conjuntamente com o portal quinhentista «em volta perfeita simples e mísulas com decoração vegetalista, com cruz de Cristo em baixo

---

<sup>21</sup> Comendador da Ordem Militar de Avis, foi eleito Grão-Mestre da mesma Ordem em 1386, sucedendo no cargo a D. João, entretanto eleito rei de Portugal nas Cortes de Coimbra, com o título de D. João I. Homem de confiança de D. João I, pertenceu ao seu Conselho e foi a ele que o Rei nomeou defensor do Reino quando, em 1415, partiu com os Infantes para a Conquista de Ceuta. A família Siqueira teve jazigo privativo na Igreja de Santa Maria do castelo. Foi, por certo, um membro desta ilustre família o edificador ou o donatário desta antiga ermida dedicada a S. Gregório.

relevo»<sup>22</sup>, o mesmo não aconteceu a outros elementos, que o passar dos séculos levaram consigo.

A partir de meados do século XIX o casario da cidade foi a pouco e pouco envolvendo a ermida. A relativa proximidade da sua localização da cidade ainda amuralhada, tornou o sítio da Senhora da Piedade numa privilegiada área de expansão urbana. E, nos finais do século XIX, esta expansão aliada a novas concepções urbanísticas arrastaram grandes alterações, quer na traça inicial do templo, quer no arranjo no seu espaço envolvente. O alpendre foi demolido e o espaço em redor da ermida completamente alterado. A criação de um largo, que tornasse mais desafogada a frontaria das casas que, por esta época, já tinham ganho a proximidade da ermida, implicou o desaparecimento do adro, com a demolição do muro que o rodeava e da casa do ermitão que se localizava do lado norte. Em 1890, foi construído um coreto sobre o arco do antigo alpendre, virado a norte. Esta obra levada a cabo pela Mordomia visava um curioso objectivo. Lê-se no jornal *Correio da Beira* de 21 de Setembro de 1890:

Acaba de ser construído sobre o adro lateral d'egreja, um elegante côreto que, além de se disfructarem d'elle o panorama da cidade, e magnificas vista dos campos do Ponsul, (...) tem ainda a grande vantagem de poder proporcionar-nos algumas tardes apazíveis, se a incansável Mordomia d'aquella egreja, presistir na idèa de fazer executar algumas peças de música, em todos os domingos do próximo estio.

Desconhecemos se a intenção da Mordomia se concretizou, e se em algumas tardes dos domingos de Verão da última década do século XIX partiu do coreto da ermida de Nossa Senhora da Piedade uma onda de música que, envolvendo a cidade, levou os seus ecos até aos campos do Ponsul que ao longe se avistavam.



**Figura 3.** Aspecto da Capela início do século XX (1903)

<sup>22</sup> Ana Cristina Leite, Castelo Branco, Lisboa, Editorial Presença, 1991, pp. 48-49.

Por se encontrar em ruínas, em 1919, o coreto foi demolido, e com ele o arco que o suportava, surgindo no seu lugar um novo campanário, igual em dimensões e forma, ao que já existia do lado sul. Com estas alterações na sua traça exterior, a antiga ermida de Nossa Senhora da Piedade adquiriu a singular simetria que actualmente conhecemos. Datam igualmente dessa época a escadaria de acesso a esse novo campanário, o patamar gradeado em frente à entrada principal, e os degraus que o ligam à rua. Ganhando uma área de maior dimensão, o espaço envolvente da ermida começou por esta época a ser arborizado<sup>23</sup>.

### **A devoção a Nossa Senhora da Piedade e as alterações do interior da ermida**

No século XVIII a antiga ermida albicastrense da Ordem de Cristo dedicada a S. Gregório passou a chamar-se ermida de Nossa Senhora da Piedade, quando para ela foi levada uma imagem da Virgem com Cristo morto no regaço.

As dificuldades em encaixarem o corpo adulto de Jesus no regaço da Virgem Maria, levou os artistas de várias épocas a procurarem soluções variadas. No caso concreto da imagem da capela de Castelo Branco, a solução foi a diminuição do tamanho do corpo de Cristo, que mais parece o de uma criança.



**Figura 4.** Imagem de Nossa Senhora da Piedade (pedra de ançã)

---

<sup>23</sup> Ver Eloy Cardoso, «Apontamentos para a História de Castelo Branco», in Estudos de Castelo Branco, nº8, 1ª série, p. 90.

No entanto esta solução em nada ensombrou nem a beleza nem a carga emocional que dela se desprendem. De pequenas dimensões, a Virgem está assente numa peanha que simula um monte decorado por rosas e estrelas, dois dos símbolos com os quais desde o fundo dos tempos a Virgem se identifica. Ela é a Estrela da manhã, que ilumina os dias cinzentos da vida. Ela é a Rosa, cujo perfume de misericórdia, jamais se desvanece. O longo e esguio pescoço da Virgem lembrando a invocação «torre de marfim» da Ladainha em sua honra; o rosto redondo; a pequenina boca de lábios apertados, como que reprimindo a dor, a expressão de espanto e tristeza que se desprendem dos olhos muito abertos, conferem a esta representação da Pietá um dramatismo tecido de doçura.

A devoção a S. Gregório foi-se desvanecendo e foi para a Virgem Maria, a Mãe dolorosa, que a devoção dos albicastrenses se canalizou. Creio que a forte e incondicional devoção à Virgem sob a invocação de Senhora da Piedade se deve a um entrelaçar de vários factores, a que não é estranha a carga de tão profunda dor como a que se desprende da representação da Virgem com Jesus morto nos braços. Avivando e tornando presente a lembrança da Paixão e Morte de Cristo simultaneamente esta representação da Virgem torna palpável a dor imensa e infinita de Sua Mãe, igual à de qualquer outra Mãe, ao ver um filho ser arrebatado pela morte.

E seria a funda devoção dos albicastrenses à Virgem dolorosa que no século XVIII, levou não só à mudança de patrono da pequena ermida dedicada no século XV a S. Gregório, como igualmente à transformação do seu interior.

Ora, no século XVIII português, o azulejo de temática religiosa, decorando capelas e igrejas, tornou-se num privilegiado suporte narrativo de passagens bíblicas e num veículo apelativo na transmissão de valores, sentimentos e afectos. Grandes oficinas surgiram em Lisboa para corresponder à procura desses elementos decorativos que magnificamente estavam de acordo com a sensibilidade estética dominante na época: «o horror ao vazio», traço dominante deste período estético conhecido por Barroco. Para tal, os artistas azulejadores organizavam os temas que pretendiam narrar, tomando como modelo as representações teatrais, valorizando «as bocas de cena, as personagens e os fundos», como refere José Fernandes Pereira.<sup>24</sup>

Seguindo a moda do tempo foi o seu interior enriquecido por um notável conjunto azulejar encomendado na oficina de Bartolomeu Antunes, grande azulejador lisboeta. Entrelaçando relatos dos evangelistas canónicos com as fantasiosas estórias, cheias de poesia, dos Evangelhos apócrifos que encantaram gerações no fluir dos séculos, Bartolomeu Antunes transformou o espaço interior da Capela de Nossa Senhora da Piedade, de Castelo Branco, como o afirmou José Fernandes Pereira, «numa magnífica sequência narrativa»<sup>25</sup> de alguns dos passos mais marcantes da vida da Virgem Maria.

A encomenda deste original conjunto azulejar deveu-se à grande devoção do médico albicastrense Francisco Rafeiro (1661-1738) a Nossa Senhora da Piedade e a sentimentos que lhe orientaram a vida e que no seu testamento se encontram deste modo expressos:

<sup>24</sup> José Fernandes Pereira, «O Barroco do século XVIII-O azulejo», in História da Arte Portuguesa, direcção de Paulo Pereira, vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

<sup>25</sup> *ibidem*.

«*Neste mundo só é feliz quem acerta morrer bem*». Faleceu Francisco Rafeiro em Castelo Branco a 26 de Janeiro de 1738, e um mês antes, a 26 de Dezembro de 1737, mandou redigir o seu testamento. A consciência da efemeridade da vida, o temor obsessivo do destino para além da morte, amenizado, no entanto, pela fé firme na intercessão de Nossa Senhora da Piedade ressalta em passagens deste testamento.

Nele se lê:

(...) rogo e peço à Virgem Santíssima da Piedade ... sendo minha advogada e intercessora diante de seu unigénito Filho para que quando a minha alma se afastar do meu corpo e for chamado a juízo, me assista e valha; para que, por sua infinita misericórdia, se me conceda aquele sumo bem e felicidade eterna de que gozam os escolhidos e santos (...) Considerando a pouca duração do mortal e que neste mundo só é feliz o que acerta morrer bem que o corpo se deve dar à terra de que foi formado, ordeno e mando que, quando Deus for servido de me chamar para si, seja o meu corpo amortalhado no hábito de S. Francisco (...)

Mais mando que, no dia do meu ofício, se dê a cada preso dos que se acharem cadeia um tostão de esmola e a cada enfermo, que então, se achar no hospital, outro tostão... À Senhora da Piedade, minha especial advogada deixo uma moeda de ouro, que o meu testamento aplicará para aquilo que julgar necessário para o seu altar (...).<sup>26</sup>

Foi, pois, esta moeda de ouro que permitiu o arranjo do pavimento da capela e a finalização do belo revestimento azulejar, verdadeiro hino de louvor à Virgem Maria.

Por debaixo do painel da Anunciação, perto do pavimento, um pequeno painel, cercado por uma moldura de retorcidas volutas encimada por uma cabeça de fauno, testemunha a dádiva generosa de Francisco Rafeiro e a sua fé no poder intercessor de Nossa Senhora da Piedade na libertação da sua alma no além da vida. Nele se lê:

«Esta obra de azulejo e pavimento Se Fes Com o Dinheiro Do Doutor Francisco Rafeiro Já Defunto. Pede-se um P. N.<sup>o</sup> e uma Ave M.<sup>a</sup> por sua alma 1739».

Vindas do século VI as considerações de S. Gregório, quanto ao valor das imagens como veículos de mensagens e sentires ganharam no século XVIII português uma original forma de expressão.

---

<sup>26</sup> Manuel da Silva Castelo Branco, O Amor e a Morte nos Registos Paroquiais Albicastrenses, in Cadernos de Cultura Medicina da Beira Interior da Pré-História ao século XX, nº 7, 1993, p.18.

## Os Evangelhos Apócrifos - fontes de inspiração de alguns painéis da Capela de Nossa Senhora da Piedade

As narrativas que se desprendem de três dos belos painéis que revestem as paredes laterais da Capela: *O casamento da Virgem Maria*, *A Fuga para o Egipto*, *A Adoração dos Magos*, e um pormenor do painel da Anunciação, seguem de perto as narrativas contidas nos Evangelhos Apócrifos.



**Figura 5.** Registo da doação de Francisco Rafeiro

### O Painel do casamento da Virgem Maria

*O casamento da Virgem Maria* decora a parede lateral sul da capela, conjuntamente com os painéis do *Nascimento da Virgem Maria*, e o painel da *Anunciação*.



**Figura 6.** Casamento da Virgem Maria

Omissas nos Evangelhos canónicos, as circunstâncias que rodearam o casamento da Virgem Maria encontram-se pormenorizadamente relatadas em dois dos Evangelhos apócrifos: *Proto Evangelho de Tiago* e *Livro de Natividade de Maria*.

Narram esses Evangelhos que a Virgem Maria foi educada no Templo de Jerusalém. Ao atingir a puberdade, os sacerdotes decidiram casá-la antes que lhe aparecessem a primeira menstruação, pois, segundo a lei judaica, durante o tempo que durassem as regras a mulher era considerada impura e essa impureza tornaria impuro o Templo do Senhor, (Lev.15-19).

Lê-se no *Proto Evangelho de Tiago*:

E o Sumo Sacerdote (...) disse: 'Zacarias, Zacarias, sai a convocar os viúvos do povo.

Que cada um deles traga uma vara, e aquele a quem o Senhor fizer um sinal, desse será sua mulher'.

Arautos se animaram por todo o país da Judeia e a trombeta do Senhor (8, 3)

José arremessou o seu machado e também ele se foi juntar ao grupo. Foram em conjunto a casa do sacerdote com as suas varas. O sacerdote pegou nestas varas entrou no Templo e rezou. Terminada a sua oração, tornou a pegar nas varas, saiu e devolveu-lhas. Nenhuma tinha qualquer sinal.

Ora José recebeu a sua em último lugar. e eis que uma pomba voou da sua vara e veio empoleirar-se na sua cabeça. Então disse o sacerdote: ' José, José, tu és o eleito; és tu quem guardará a virgem do Senhor '(9,1 ).

No *Livro da Natividade de Maria* o sinal de Deus vem relatado deste modo:

«E disse que o dono da vara, que uma vez depositada fizesse germinar uma flor da e em cuja ponta pousasse o Espírito Santo, será designado para ser custódio e esposo da Virgem.» (VII, 3- 4).

O painel da Capela de Nossa Senhora da Piedade segue de perto estes relatos. Ao centro, na magnificência e dignidade das suas vestes, está representado o Sumo Sacerdote. À sua esquerda estão cinco jovens pretendentes à guarda da Virgem, cada um empunhando a sua vara; o da frente, junto ao Sumo Sacerdote, tem a vara com a extremidade florida e sobre ela, esvoaça o Espírito Santo, sob a forma de uma pomba envolta por um resplendor. Fora José o eleito. A sua vara apresenta os sinais identificadores anunciados pelo Senhor, tal como relata o *Livro da Natividade de Maria*. À direita do Sumo Sacerdote vêem-se seis jovens raparigas. A da frente, a Virgem Maria, representada não como uma menina de 12 ou 13 anos como dizem os Apócrifos, mas como uma jovem de mais idade. Veste uma túnica decotada, cingida na cintura e, do ombro esquerdo descai-lhe um longo manto. O Sumo Sacerdote como que selando e abençoando a entrega de Maria, segura com a mão esquerda a mão de José e com a direita a mão da Virgem.

## O painel da Fuga para o Egipto

Contrariamente às outras passagens da vida de Cristo e da Virgem Maria a *Fuga para o Egipto* vem narrada num dos Evangelhos canónicos, o *Evangelho de S. Mateus*. Lê-se nesse Evangelho:

(...) eis que um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, e lhe disse: 'Levanta-te, toma o menino e sua mãe, e foge para o Egipto, e fica lá até que eu te avise; porque Herodes vai procurar o menino para o matar.

E ele, levantando-se, tomou de noite o menino e sua mãe, e retirou-se para o Egipto.

Mateus (II,13-14)

A par do nascimento, o acontecimento da vida de Jesus que mais incendiou a imaginação popular foi o da *Fuga para o Egipto*. O aviso do anjo feito a José, num sonho, a fuga pela calada da noite, a travessia de montanhas e desertos, a angústia da Virgem temendo pela vida de Jesus, o frio e o temor do silêncio e da escuridão da noite, que o mais leve ruído poderia quebrar denunciando a fuga, formaram um diversificado leque de acontecimentos que serviram de tema a representações variadas de suporte a lendas que, durante séculos encantaram o coração do povo.

Na generalidade dessas figurações, Nossa Senhora, com o Menino envolto nas dobras do seu manto, é transportada sobre um burrinho, conduzido por S. José, que caminha a pé, apoiado por um bordão.



**Figura7.** A Fuga para o Egipto da Capela de Nossa Senhora da Piedade

O painel da Capela de Nossa Senhora da Piedade rompe totalmente com este esquema representativo. Nele figura apenas Nossa Senhora e S. José. A Virgem está sentada, debaixo de alta e frondosa palmeira tamareira. Tem a mão esquerda apoiada sobre o peito, e com a mão direita, estendida, recebe um ramo carregado de frutos que S. José lhe entrega. De pé S. José, com a mão esquerda apoiada sobre o peito ampara uma porção de frutos; com a mão direita segura o ramo de frutos que entrega à Virgem. Esvoaçando no céu, à direita de S. José, surge

um anjo empunhando um pequeno cacho de tâmaras. Em primeiro plano, em baixo à direita da composição, uma trouxa cilíndrica, envolta por uma manta e sobre ela um bordão, indicia a bagagem improvisada de uma viagem improvisada.

Suponho que esta representação se inspira num episódio que segundo o relato de um dos evangelhos apócrifos, o *Evangelho do Pseudo Mateus*, teria ocorrido na fuga para o Egito: após três dias de viagem, a Virgem sentiu-se cansada com o calor do deserto. Vendo uma palmeira quis descansar à sua sombra. José ajudou-a a descer do jumento e levou-a até junto da palmeira. Sentada à sua sombra, a Virgem, ao olhar para cima, viu que os ramos estavam cheios de frutos e pediu a S. José que colhesse alguns deles. Lê-se nesse Evangelho:

José respondeu: ‘Surpreende-me que me peças isso quando vês quanto alta é esta palmeira para que penses em comer os seus frutos. (...)’. Então o Menino Jesus disse à palmeira: ‘Inclina-te, árvore, e com os teus frutos dá alívio à minha mãe’, Imediatamente, ante esta ordem, a palmeira inclinou os seus altos ramos até aos pés de Maria. E colheram dela frutos e todos ficaram saciados.

O autor do painel da capela de Nossa Senhora da Piedade inspirou-se neste relato apócrifo, adaptando-o à sua sensibilidade estética: não representou o Menino Jesus, apenas a palmeira, a Virgem Maria sentada à sua sombra e S. José oferecendo à Virgem os frutos desejados. Aqui não foi a palmeira que se vergou à ordem do Menino Jesus. Foi um anjo que colheu os frutos da alta palmeira e os entregou a S. José.

### **O painel da Adoração dos Magos**

A única referência no Novo Testamento aos Magos que, guiados por uma estrela, vieram do Oriente até Belém em busca do Menino, encontra-se no Evangelho de S. Mateus. Nele se lê:

(...) e eis a estrela, que tinham visto no Oriente, ia adiante deles, até que chegando sobre o lugar onde estava o menino, parou. vendo a estrela, ficaram possuídos de grandíssima alegria. e entrando na casa, encontraram o menino com maria, sua Mãe, e, prostrando-se, o adoraram, e abrindo os seus tesouros, lhe ofereceram presentes: ouro, incenso e mirra. Mateus (II, 9-11)

Semelhante é o relato do apócrifo *Proto-Evangelho de Santiago*, que diz o seguinte:

«E uma grande agitação teve lugar em Belém, por aí ter chegado uns Magos dizendo: ‘aonde está o rei dos judeus que nasceu? Porque vimos a sua estrela no Oriente e vimos adorá-lo.» (...) E interrogou os magos dizendo: ‘Que sinal vistes em relação ao recém-nascido? E os magos responderam: ‘Vimos que a sua estrela, extremamente

grande, brilhava com grande fulgor entre as outras estrelas, que as eclipsava tornando - as invísiveis com a sua luz. E por esse sinal, reconhecemos que um rei havia nascido para Israel e viemos adorá-lo'. E Herodes disse: ' Ide buscá-lo e quando o encontrardes, fazei-me saber, afim de que eu também o vá adorar.

3. E os magos saíram. E foi aqui que a estrela que tinham visto no Oriente ia na sua frente, até que chegaram à gruta. E os magos viram o menino com Maria, sua mãe, e tiraram das suas bolsas presentes de ouro, incenso e mirra.»



**Figura 8.** O painel da Adoração dos Magos

Tanto o *Evangelho de S. Mateus* como o apócrifo *Proto-Evangelho de Santiago* são omissos quer em relação ao número, quer quanto à identificação dos Magos. No entanto, num dos Evangelhos Apócrifos do século VI, o *Evangelho Arménio da Infância* (cap. V, 10), refere serem três os Magos: Melchior, um ancião rei dos Persas, Gaspar, um jovem que reinava na Arábia, e Baltazar, de pele escura, rei das Índias. Foram estes os nomes, a origem e aspecto físico que a tradição ocidental fixou.

Quanto aos dons oferecidos, todos os Evangelhos são unânimes ao referirem serem eles o ouro, o incenso e a mirra. Oferecido por Belchior, o ouro é o símbolo do reconhecimento do Menino como rei da humanidade; o incenso, oferta usualmente dirigida às divindades, simboliza o reconhecimento da sua natureza divina; a oferta da mirra, usada habitualmente na unção dos mortos, era o sinal da apreensão da sua natureza humana.

No século XIII, Santo António de Lisboa, no *Sermão do Domingo da Epifania*, explica deste modo o simbolismo dos dons oferecidos pelos Magos ao Menino:

«O ouro pertence ao tributo, o incenso ao sacrifício, a mirra á sepultura dos mortos. Ou então, por estes três objectos, é declarado em Cristo o poder régio, a majestade divina, a mortalidade humana.»<sup>27</sup>

No painel da Capela de Nossa Senhora da Piedade, o Menino Jesus, sentado ao colo da Virgem Maria, inclina-se para o rei ajoelhado aos pés de Sua Mãe. A Sua mão direita pousa na cabeça do rei. Caído por terra, o ceptro, símbolo do poder real, e um pequeno jarro, possivelmente oferta do rei ao Menino. Este primeiro rei deve ser Melchior, rei dos persas. O segundo rei foi representado de pé, ostentando uma vistosa coroa. Tem a mão direita levantada, em jeito de saudação, e a esquerda, pousada sobre um pequeno cofre, que lhe é dado por um rapaz, possivelmente um dos criados do seu séquito. Enverga um longo manto que cai em dobras até ao chão. É Baltazar, rei da Índia. O terceiro rei, o mais alto, segura na mão direita um vaso. De longas barbas, tem a cabeça envolta por um turbante, à moda árabe, Veste uma curta túnica que lhe descobre as pernas, deixando ver as trabalhadas sandálias que lhe sobem até aos joelhos. É Gaspar, o jovem rei que reinava sobre os árabes. Atrás dele, vêem-se duas mulheres, possivelmente membros do seu séquito. A que vem a seguir ao rei é muito jovem. Tem a mão direita sobre o peito, veste uma comprida túnica de decote quadrado e usa um toucado à moda frígia, que indicia a sua origem desta região do Próximo Oriente. Atrás dela, está representada uma outra jovem, com a cabeça ligeiramente inclinada como que escutando o homem que se encontra atrás de si.

Um pormenor há a relevar neste painel: o Menino Jesus está representado não como um bebé recém-nascido, deitado no presépio, mas como um menino de mais idade.

Este tipo de representação, segundo a opinião de alguns historiadores<sup>28</sup>, é inspirado numa passagem de um apócrifo do século VI, o *Evangelho do Pseudo-Mateus* (16-1), na qual se lê:

«Depois de transcorridos dois anos vieram a Jerusalém uns Magos procedentes do Oriente, trazendo consigo grandes dons.»

O Menino teria já dois anos quando os Magos vieram adorá-Lo e oferecer-lhe os seus dons.

A par do *Nascimento de Cristo* a *Adoração dos Magos*, a *Epifânia* (palavra grega que significa *revelação*) tornaram-se duas importantes festividades no calendário litúrgico do Cristianismo.

No Oriente, desde o século IV, a 6 de Janeiro, dia que marcava o final das festas pagãs do solstício do Inverno que iniciadas a 25 de Dezembro, se estendiam até àquela data, as primeiras comunidades cristãs celebravam nesse dia essas duas festividades.

No entanto, no Ocidente cristão estas duas festividades passaram a celebrar-se em datas diferentes. Profundamente romanizadas as terras do Ocidente foram impregnadas do culto a Mitra (o Sol Invictus), divindade oriental, introduzida em Roma no século II pelas legiões vindas dessa parte do Império. O imperador Diocleciano (284-305) elege Mitra protector do Império, e, em 274 o culto a esta divindade foi consagrado religião oficial do vasto Império romano, festejando-se o nascimento de Mitra a 25 de Dezembro. Neste contexto a Igreja do

---

<sup>27</sup> Santo António de Lisboa, *Obras Completas*, vol. II, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1987, pp. 711-712.

<sup>28</sup> Ver Juan Carmona Muela, *Iconografia cristiana*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 107-108.

Ocidente decidiu fixar nesse mesmo dia (25 de Dezembro) a comemoração do nascimento de Cristo, o novo Sol, que veio dar aos homens a verdadeira luz. No entanto, a festa da Epifânia continuou a celebrar-se no dia 6 de Janeiro, a data fixada pelas comunidades cristãs do Oriente.

Mas o significado profundo da aventureira viagem dos Magos, que guiados pela luz de uma estrela, partiram das suas terras, atravessando mares e desertos em busca do significado dessa Luz misteriosa, continua cheia de um fascinante sortilégio. Símbolo da viagem aventureira da alma humana em busca da Luz, que se encontra, que se perde, mas que a fé sempre tinge da esperançosa alegria de um novo reencontro.



**Figura 9.** Painel da Anunciação

O painel que representa a Anunciação segue de perto o relato contido no Evangelho canónico atribuído a S. Lucas (Luc.I, 26 - 38), no entanto um pequeno pormenor nele representado teve a sua fonte de inspiração no apócrifo *Proto Evangelho de S. Tiago*.

No centro da composição está representada uma mesa quadrada, coberta até ao chão por uma toalha rematada por uma barra. Do lado direito da mesa encontra-se a Virgem. Os cabelos, apartados ao meio por uma risca, tombam-lhe sobre os ombros; o braço direito apoiado sobre a mesa, as duas mãos abertas sobre o peito; os olhos cerrados- dão a esta representação da Virgem uma expressão de serenidade suave e doce.

Em primeiro plano, no chão, em frente à mesa, uma peculiar nota do quotidiano feminino: um argadilho, objecto usado na fiação do linho, da lã e da estopa, muito usual em terras do interior da Beira. Perto dos pés da Virgem, e num pequeno cesto de vime, um pedaço de tecido já fiado.

Esta tarefa, manteve-se no fluir dos séculos, como uma das fundamentais ocupações que marcavam o dia a dia das mulheres do interior beirão. Mas a representação deste objecto remete-nos mais uma vez para os evangelhos apócrifos, como fonte de inspiração.



**Figura 9 A** – Pormenor do painel da Anunciação

Na antiga tradição cristã, veiculada por um dos evangelhos apócrifos, o *Proto Evangelho de S. Tiago*, a Virgem Maria teria sido uma das donzelas da casa de David escolhidas pelo Sumo Sacerdote para fiar os fios mais preciosos da diversidade utilizada na confecção do véu do Templo.

Lê-se nesse Evangelho:

Os sacerdotes reunidos em conselho disseram: ‘ Façamos um véu para o templo do Senhor’ E o Sumo Sacerdote disse: ‘trazei-me jovens sem mancha da casa de David’. E os servos partiram a procurá-las, e encontraram sete jovens. E o Sumo Sacerdote lembrou-se da jovem Maria, que era da casa de David, e que permanecia sem mancha diante de Deus. E os servos partiram de novo e trouxeram-na. Elas entraram no Templo do Senhor e o Sumo Sacerdote disse: ‘ Deitai sortes (para saber) quem fiará o ouro, o amianto e o linho, e a seda, e a púrpura violeta e a escarlata e a púrpura verdadeira’. E a púrpura verdadeira e o escarlata couberam a Maria, que as tendo recolhido, regressou a sua casa (...). E Maria, pegando na escarlata, começou a fiá-la.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> « Proto Evangelho de S. Tiago», in *Evangelhos Apócrifos*, Lisboa ,Editorial Estampa, 1991.

Os relatos cheios de fascínio e de poesia, contidos nos Evangelhos Apócrifos que encheram de maravilhoso o cristianismo popular, tornaram-se, no longo fio do tempo, fonte de inspiração para poetas e artistas.

### **O louvor à Virgem na simbologia das cercaduras dos painéis**

Se os episódios mais marcantes da vida de Nossa Senhora dominam os painéis principais, as figurações dos medalhões que adornam as cercaduras que os enquadram pela parte inferior julgo traduzirem, na linguagem profunda dos símbolos, ou invocações das antigas *Litanias* de louvor à Virgem, ou mensagens relacionadas com o tema representado no painel a que servem de cercadura.

A *estrela de oito pontas* (cercadura do painel do Casamento da Virgem); a *lua cheia* (painel da Anunciação); o *sol irradiante de luz* (painel da Visitação); a *lua cheia* (base da coluna que separa o painel da Anunciação do painel do Nascimento de Nossa Senhora e a *meia lua*.

Santo António de Lisboa, no *Sermão da Natividade de Maria*, explicou deste modo o significado destas representações:

**A estrela da manhã é Maria Santíssima**, que, nascida no meio da névoa tenebrosa, e na manhã da graça anunciou o sol da justiça aos que habitavam nas trevas». (...)

**Maria Santíssima chama-se Lua cheia, porque perfeita por toda a parte** (...)

nem na sua Natividade teve mancha, porque foi santificada no ventre materno (...)

e por isso brilha plena e perfeita. **Ela é como um sol refulgente** (...) <sup>30</sup>

No século XVIII, numa linha de continuidade que enraíza nos sermonários medievais, estavam muito em voga as comparações entre as virtudes atribuídas às plantas e os símbolos e alegorias de Nossa Senhora.

No *Sermão da Assunção de Maria Virgem Santíssima*, Santo António de Lisboa comparou a Virgem à «oliveira que brota e ao cipreste que se eleva para o alto» e o poeta João Cardoso da Costa (1693- c.1760) inicia o poema intitulado *Romance em louvor da Virgem Nossa Senhora*, com este verso: «Para louvar a Maria, meu amor invoca as plantas», no qual se socorre de várias plantas para enaltecer as virtudes da Virgem Maria:

«E tu, ó palma graciosa/que nunca ao peso te abrandas, /sem mancha louva Maria, pois contigo és comparada.

Do Líbano desça o cedro/onde vistoso se exalta/e com perpétuos louvores festeje Maria intacta.

A frutífera oliveira/venha com paz duplicada/clamando: Viva Maria, que aos homens amante ampara.»

---

<sup>30</sup> Santo Antonio de Lisboa, «Sermão da Natividade de Nossa Senhora», in *Obras completas*, vol. II, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1987, pp. 711-712.

Dir-se-ia que o azulejador da Senhora da Piedade ou o autor dos desenhos dos painéis terá enveredado por caminho simbólico semelhante, recorrendo à palmeira e ao cedro para enaltecer a beleza sem mancha da Virgem Maria, e á oliveira para louvar a Sua amorosa protecção para todos aqueles que a Ela recorrem.

### **A devoção das albicastrenses a Nossa Senhora da Piedade no turbilhão anticlerical da I República**

E no fluir dos séculos a devoção a Nossa Senhora da Piedade manteve-se intacta, mesmo em momentos em que o vento do anticlericalismo da I República soprou fortemente sobre Castelo Branco.

Em 1913, a Junta de Paróquia, seguindo indicações das autoridades civis, proibiu uma prática de culto que, na época, era usual na cidade. Prendia-se ela com a ida à capela de Nossa Senhora da Piedade dos familiares e amigos dos doentes ou daqueles que, por qualquer motivo de aflição ou de fé, recorriam à protecção da Virgem. Eram principalmente mulheres que, ao começo da noite, entrando pela porta lateral da fachada norte que dando continuidade a um costume antigo se encontrava sempre aberta, aí iam realizar as suas preces. *«Acabar com aquele ajuntamento intolerável de reacionários, para por termo aquele intolerável romaria de superstição»*, foram os motivos invocados pela Junta de Paróquia.

A reacção do povo foi inesperada. A porta fechada não impediu a continuidade da prática religiosa. Não podendo orar dentro do templo, era no terreiro em frente à porta principal que, diariamente e pelo começo da noite, muitas vezes ao frio e à chuva, os devotos se reuniam pedindo à Virgem da Piedade protecção e conforto.

Um jornal da época, *A Pátria Nova*<sup>31</sup> num artigo intitulado «Senhora da Piedade, noticia este acontecimento e comenta deste modo as determinações da Junta de Paróquia:

(...) não nos parece que as praticas devotas, tendo por objecto a virgem da Piedade, colidam d'alguma forma com os direitos que o estado tem de realizar o culto publico.

Afigura-se-nos antes que taes devoções cabem perfeitamente dentro do espírito de tolerância que deve caracterizar as instituições republicanas baseadas essencialmente na liberdade.

No entanto, nesse tempo de fortes crispações ideológicas, o caso da proibição do culto nocturno à Senhora da Piedade foi tema e pretexto para o extravasar de ódios partidários e se fomentarem acesas confrontações pessoais e políticas. Assim, no seu número de 5 de Junho

---

<sup>31</sup> A Patria Nova - jornal republicano afecto ao Partido Evolucionista. Foi seu director e editor Antonio Lobato Carriço. Terminou suspenso. Publicou-se entre 23 de Novembro de 1911 a 14 de Maio de 1915.

de 1913, o *A Pátria Nova* transcreve um artigo que um outro jornal albicastrense *A União*<sup>32</sup>, havia publicado na sua secção «Do nosso canhenho», que dizia o seguinte:

Temos visto, há já alguns dias, pessoas devotas ajoelhadas à porta da capela da Senhora da Piedade, por estar fechada (...) Lamentamos também que a esta pobre gente não se tenha ensinado, que em toda a parte pode orar e que as imagens servem apenas para lembrar aos crentes as virtudes religiosas dos indivíduos que representam e não para serem adoradas. o seu papel nos templos é o mesmo que o das estátuas nas praças públicas, só com a diferença que estas recordam virtudes cívicas.

Comentando este artigo, o articulista do *A Pátria Nova*, usando uma marcada mordacidade, considerou o seguinte:

Pelo visto, até 5 de Outubro de 1910, o director de *A União* era também *da pobre gente* *aquem não se tinha ensinado que em toda a parte se pode orar*, visto que frequentava assiduamente a capela da Senhora da Piedade onde se postava em adoração pelas *estátuas*.

D'então para cá deixou-se disso. Limita-se a coçar a cabeça quando passa pelas igrejas.

O tom de acentuada ironia do comentário deixa adivinhar, a par de uma forte censura a todos os que envolvidos pela propaganda republicana se tinham tornado repentinamente *revolucionários*, mudando de campo ideológico, uma marcada animosidade do articulista em relação ao director do jornal *A União*.

No meio da acesa polémica que agitava a cidade, e reconhecendo a ineficácia da lei que promulgara, a Junta de Paróquia anulou a proibição. A porta da capela foi de novo aberta ao anoitecer de cada dia e o povo de Castelo Branco pode continuar, em liberdade, a expressar a sua devoção a Nossa Senhora da Piedade e a pedir-lhe nesse tempo de instabilidade protecção e conforto.

### **Considerações finais**

Exemplo paradigmático do gosto decorativo do século XVIII, testemunho palpável da fé e forte devoção dos albicastrenses à Virgem Maria sob a invocação de Nossa Senhora da Piedade que

---

<sup>32</sup> O jornal *A União*, propriedade do Partido Republicano de Castelo Branco, publicou-se entre 15 de Dezembro de 1912 a 26 de Maio de 1914. Tinha como director o Dr. José Barros Nobre, Governador Civil e professor do Liceu de Castelo Branco.

os ventos anticlericais da I República não conseguiram abalar; materialização da evolução de sentires e sensibilidades estéticas decorrentes de contextos ideológicos e culturais diversos, a actual Capela de Nossa Senhora da Piedade, de Castelo Branco merece ser amplamente divulgada e a sua visitação incluída nos roteiros turísticos da cidade.

## Referências Bibliográficas

- Castelo Branco, M. da S. (1993). O Amor e a Morte nos Registos Paroquiais Albicastrenses. *Cadernos de Cultura Medicina da Beira Interior da Pré-História ao século XX*, 7, 8-37.
- Costa, J. C. da (1736). *Musa Sacra*. Lisboa Occidental.
- Dias, J. L. «As igrejas e Ermidas de Castelo Branco que pertenciam á Ordem de Cristo», in *Reconquista*.
- Gomes, J. P. (2010). *Memória acerca dos Reis Magos*. Lisboa.
- HORMIGO, José Joaquim, *A Beira Baixa vista por Artistas Estrangeiros (Sécs. XVIII\_XIX)*, Catálogo Exposição. Museu Francisco Tavares Proença Júnior, 1983.
- La Sainte Bible* (L'École Biblique de Jérusalem), Paris, Éditions du Cerf, 1955.
- Leite, A. C. (1991). *Castelo Branco*. Editorial Presença.
- Muela, J. C. (1998). *Iconografia Cristiana*. Istmo.
- Pereira, J. F. (1995). O Barroco do século XVIII-O azulejo. Paulo Pereira (Dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Círculo de Leitores.
- «Proto Evangelho de Tiago», in *EVANGELHOS APÓCRIFOS*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.
- PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO, in *Apocrifos del Antiguo y del Nievo Testamento*, selecção de Antonio Piñero, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- SANTO ANTÓNIO DE LISBOA, *Obras Completas*, vol. II, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1987.
- Silva, P. da (1853). *Memorial Chonologico e Descriptivo da Cidade de Castello Branco*. + Typographia Universal.

## Jornais e revistas:

*A Patria Nova*;

*A União*;

*Reconquista*, 2 de Março de 1958;

*Cadernos de Cultura Medicina da Beira Interior da Pré-História ao século XX*, nº 7, 1993;

*Estudos de Castelo Branco*, n.º 8, 1.ª série.

# Cumplicidades entre Literatura, Arte e Matemática

## Convergences between Literature, Art and Mathematics

Ana Paula Guimarães<sup>1</sup>, Carlos Augusto Ribeiro<sup>2</sup>

*Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) FCSH / NOVA*

<sup>1</sup>[aanapguimaraes@gmail.com](mailto:aanapguimaraes@gmail.com), <sup>2</sup>[bartleby.said@gmail.com](mailto:bartleby.said@gmail.com)

### Resumo

A matemática é a ciência dos padrões. O raciocínio matemático consiste em procurar regularidades, padrões e formular teorias com as quais se tenta explicar essas relações. Esta definição abrangente dá espaço para reunir a matemática com a música, as artes visuais, a literatura, os estudos sociais e muitas outras disciplinas. Certas obras de arte contemporânea ligam-se a certas áreas do pensamento matemático, recorrendo a sistemas matemáticos, geométricos e numéricos. Igualmente, o mundo cúmplice de contos e contas e cantos na cultura popular.

**Palavras-chave:** Arte, literatura, matemática.

### Abstract

Mathematics is the science of patterns. Mathematical reasoning consists of looking for regularities, patterns and formulating theories with which one tries to explain these relationships. This broad definition gives us room to bring mathematics together with music, the visual arts, literature, social studies, and many other disciplines. Certain works of contemporary art are linked to certain areas of mathematical thought, using mathematical, geometric and numerical systems. Equally revealing is the associated world of tales and accounts and songs in popular culture.

**Keywords:** Art, literature, mathematics.

## 1. Introdução

O actual texto é o resultado de um diálogo a dois. Um diálogo que retoma, embora com alguns acrescentos, um outro diálogo a três, havido em torno de Arte, Literatura e Matemática – fixado em texto, assinado a seis mãos e sub-intitulado “cumplicidades de uma relação a três” (Araújo, Ribeiro & Guimarães, 2013, pp. 327-334). Aludia-se, então, no sub-título, à cumplicidade entre três investigadores, empenhados em pôr em relação áreas aparentemente distantes e incomunicáveis: uma especialista da literatura oral, um matemático e um artista.

Este texto entrelaça, ainda, os contributos de outros investigadores, fixados na obra de Ana Paula Guimarães & Adérito Araújo, *Contas x Contos x Cantos e que +* com o sub-título *Cumplicidades entre Literatura e Matemática*.

## 2. Cumplicidades entre Literatura e Matemática

O acto de contar terá sido um dos fundadores da história da humanidade e é um daqueles por onde cada ser começa:

Um, dois, três, quatro  
A galinha mais o pato  
Fugiram da capoeira...

Pelo mundo muitas terão sido as formas de contar: pelos dedos, por nós, por riscos, por entalhes ou golpes, chamados «mossas», num pau (Vasconcellos, 1988, pp. 3-17).

No Alandroal, em Portugal, por exemplo, assentava-se num pau de laranjeira dividido ao meio por uma espécie de nó, *geiras* de um lado, *carradas* do outro.

Tudo ali se pode ler: quantas carradas de adubo uma parelha de muares/ mulas acarretou para o campo guiada por um *carreiro* ou *condutor*; quantos dias de trabalho dirigido por quem e por quantos.

Num pau de *loendro/alandro* (no Alandroal), os cabreiros assinalam os litros de leite ou os queijos que levam para casa do patrão.

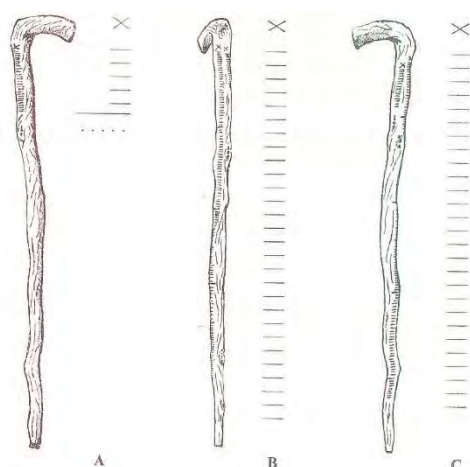
No Norte Alentejo e na Beira contam as mulheres os seus dias de labuta: no cabo das foices ou nas asas dos cestos da azeitona. Chamam a esse gesto *assentar os dias*, *ter os dias assentes*. Horizontal: um dia, vertical ou oblíquo: meio-dia.

Oriundo de Baião, um *pau de contar* ou *assentador de riscar*: cada golpe, cada cântaro que sai do lagar para o tonel ou para venda. *Dez e talha*, isto é, faz-se uma cruz.



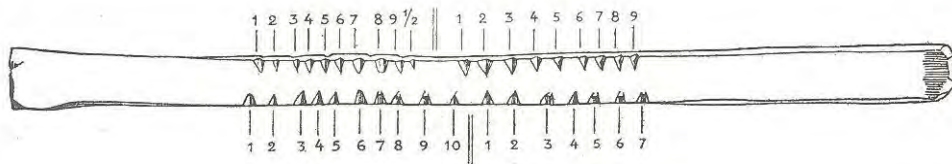
**Figura 1.** Pau de contar (Vasconcellos, 1988)

*Conto do cajado*, dizem os pastores – ainda segundo Leite de Vasconcellos – das suas contas conferidas entre reses e mossas. Em 1937, o pastor João Brás Bicho de Tolosa deu a ler a Leite de Vasconcellos os seus assentos sobre borregos numa *cajada* de carvalho (Guimarães & Araújo, 2012, p. 134).



**Figura 2.** Cajada. (Vasconcellos, 1988)

Em Rio de Onor (entre Portugal e Espanha) apontam-se *coimas do gado* nuns paus chamados *talas* com cerca de um metro de comprimento, “divididos por traços transversais de espaço a espaço, respondendo o número destes ao dos vizinhos do povo (tantos espaços, tantos vizinhos). É nestes espaços que se tomam as notas por sinais incisos a pontas de navalha.”



**Figura 3.** Tala. (P. e F.M. Alves, *as cited in* Vasconcellos, 1988)

Também em Izeda, concelho de Bragança – só para dar mais um, entre tantos exemplos – os lagareiros assentam num pau a quantidade de cântaros que levam para casa do lavrador.

Em “O conto dos chineses”, José Cardoso Pires refere esta forma de riscar e contar:

Sentado diante da garrafa e dos dois queijos cabreiros [o pai] estudava e tornava a estudar o caderno dos traços chineses. Lembravam-lhe a maneira como ele próprio, que não sabia escrever, apontava as suas coisas: um risco para cada saco de cimento, tantos quadrados para tantos milheiros de tijolo, uma cruz para as cargas de areia – e assim por diante. (2011, p. 37)

Prometemos recomeçar, mas desistimos de o fazer a partir do nada. No princípio de todas as lengalengas que ensinam a contar está o um.

Um, dois, três, quatro  
Quantos pêlos tem o gato?  
Acabado de nascer  
Um, dois, três, quatro.

Em inúmeras línguas europeias, convergem verbos e substantivos designando tanto a enumeração, como a narrativa (Lévy, 1993, p. 9-13):

- português e espanhol: contar e contar
- francês: compter e raconter
- catalão: comptar e contar
- italiano: contare e raccontare
- alemão: zählen e erzählen
- holandês: tellen e vertellen

E em inglês? *To tell a story* e *to count sheep*... Pois é, é verdade que, na língua inglesa, não parece, hoje em dia, haver coincidência de termos para exprimir a relação entre contar histórias e contar números.

Mas... sabia que se se utiliza a palavra *tale* para designar uma narrativa, por sua vez, o *teller* é simultaneamente o «contador de uma história» e o «caixa de um banco»? Mais ainda: a máquina de multibanco também se chama ATM, sigla que significa: «automated teller machine». Conforme Adérito Araújo (Guimarães & Araújo, 2012, p. 24), “*tale*” é – para além de narrativa, composição literária, “falsehood, lie, rumor or piece of gossip” – “the full number or amount”. E “to tell”, na sua forma arcaica, seria exactamente “to count or enumerate” (“All told, there were over a dozen”).

Além disso, hoje ainda se utiliza o verbo *to recount* para se referir ao recontar de uma história e, segundo Mark Hudson, “an account is both an explanation or story and it is a numeric tabulation” (Guimarães & Araújo, 2012, p. 88).

Adérito Araújo alerta-nos em “Ainda há papões”:

Na escola, é normalmente atribuído à matemática o papel de fiel depositária dos mais infundados receios, o que deixa professores e alunos à beira de um ataque de nervos na tentativa de dominar a farronca.

Como transmitir o gosto pela matemática? Não há uma resposta categórica para esta pergunta. O professor tem de conhecer a disciplina em profundidade, gostar dela a sério, mas, quanto a estratégias, todos sabem que muitas das que funcionam com certos alunos são um fracasso total com outros.

Uma estratégia segura é, sem dúvida, a dos jogos matemáticos, pois permitem treinar o raciocínio e desenvolver o gosto pela resolução de problemas. Estes desafios são tão importantes para a matemática como as histórias populares o foram na nossa infância. São narrativas fantásticas, espaços de liberdade e criatividade que podem ser percorridos sem medos e onde é possível aprender a combater os papões que ainda nos atormentam. (Guimarães & Araújo, 2012, p. 319)

Os exemplos seguintes retirados do Cancioneiro Popular Português podem caber dentro de uma área da investigação a que Paulus Gerdes designa por Etnomatemática. Para além de ser um domínio de investigação acerca dos conhecimentos matemáticos dos chamados povos indígenas, bem como dos saberes e saberes-fazer matemáticos adquiridos e desenvolvidos na sociedade prática (por vendedores de ruas; trocadores de dinheiro; cesteiros; pintores; costureiras; tecelãs; jogadores de diversos desportos; cozinheiras), a Etnomatemática estuda as multifacetadas relações e interconexões entre ideias matemáticas e outros componentes culturais, como a língua, a arte, o artesanato, a construção e educação.

Menina, que sabe ler  
Faça-m' esta conta bem:  
Um moio de trigo limpo  
Quantas meias quartas tem?

– Tu falas-me em trigo,  
Quem sabe se ele tem joio?  
Quatrocentos e oitenta  
Meias quartas tem um moio.

Uma galinha bem deitada  
Vinte ovos vem a ter  
Cada ovo vinte pintos  
Quantos pintos vem a ser?

Sou filha de um editado  
Neta de tabelião  
Mas p'ra te dizer a verdade  
Quatrocentos pintos são.

– Uma cepa bem podada  
Vinte varas vem a ter;  
Cada vara vinte cachos,  
Quantos cachos vem a ser?...

Eu sou filha de letrado,  
Neta de tabelião:  
Se nenhum cacho secar  
Quatrocentos cachos são!

Menina que tanto sabe  
Diga-me lá o seu saber  
Uma camisa bem feita  
Quantos pontos vem a ter?

Quantos pontos vem a ter  
Vou-lhe já 'despelicar'  
Não são mais nem são menos  
Qu' aqueles que lhe querem dar.

(Vasconcellos, 1975, pp. 182-192)

\*

Menina que tanto sabe,  
responde-me a essa pergunta  
Quantos pêxes tem o mar  
onde a água se ajunta?

Quantos pêxes tem o mar  
ainda nunca fui ao fundo,  
Diz-me lá ó tu, ó rapaz,  
quantos rapazes há no mundo?

Os rapazes qu' há no mundo  
nem todos usam chapéu,  
Diz-me lá tu, ó menina,  
quantos anjos há no céu?

Os anjos qu'há no céu,  
nem todos usam coroa,  
Diz-me lá tu, ó rapaz  
quantos prédios tem Lisboa?

Os prédios qu'há em Lisboa,  
eu já te vô dizer,  
São aqueles qu'estão fêtos  
e aqueles que estão a fazer.

(Graça, 1988, p. 217)

De Ladoeiro, Maria dos Santos Rendeira canta “Duas Modas” – integrada numa colectânea discográfica no âmbito de uma recolha efectuada por César Viana e Pedro Rego em *Terras de Idanha*:

Quatrocentos e oitenta  
(Ai) formam um cruzado novo,  
(Ai) faz favor de me dezer  
Quantas penas tem o corvo.  
(Ai) nas asas tem 25,  
(Ai) no corpo tem a dobrar,  
(Ai) mas agora as do rabo,  
Vá-le o senhor a contar.

[...]

(Viana & Rego, 2006)

### 3. Cumplicidades entre Medicina Popular, Arte e Matemática

A matemática está presente em diferentes disciplinas, práticas e saberes. Nas sociedades tradicionais, a contagem e a medição são cruciais, por exemplo, na distribuição justa de um

recurso indispensável como a água. No espólio de medicina popular recolhido por Michel Giacometti, editado em *Artes de Cura*, encontra-se a confirmação do valor curativo do número de repetições de um ensalmo, uma oração ou um esconjuro. No respeitante a receitas contra males de pele, em geral, as repetições de ritos orais (palavra, prece, esconjuro) ou as de ritos manuais (gestos, aplicações de um preparado mágico) são em número de três (ou múltiplos de três); e, em termos de duração, as repetições ocorrem durante três dias (ou múltiplos de três). Também sucedem em número ímpar (cinco, sete ou nove vezes) (Almeida et al., 2009, pp. 65-164). Os números 3, 4, 5, 7, 9, 11, 13, etc. são reconhecidos como números mágicos ou números sagrados (Mauss, 2000, p. 69).

Os modelos científicos de descrição parcelar do funcionamento da Natureza são invariavelmente de carácter matemático. Devido ao reconhecimento do seu rigor e da sua eficiência, a linguagem matemática tornou-se indispensável à formalização (qualitativa / quantitativa) em quase todas as ciências (Changeux & Connes, 1991, p. 20). A experimentação laboratorial apoia-se em leituras e em sinais de factos físicos (e menos na observação directa), «em ver e calcular, ver e traduzir» (Langer, 1989, p. 31). A construção de modelos teóricos, elaborados a partir de dados experimentais, implica a relação com um «aparelho matemático» (Changeux & Connes, 1991, p. 86-87). Uma relação variável consoante as ciências. Enquanto é maior a imbricação da matemática e da física, na biologia, a matemática é usada como linguagem para a análise dos dados experimentais (estatística) e o processamento de dados visando a construção de modelos teóricos (Changeux & Connes, 1991, p. 86-87). Transformando-se em (ou cooperando com) matemáticos, os biólogos tentam encontrar o «vestuário matemático» (Changeux & Connes, 1991, p. 95) mais conveniente aos fenómenos biológicos.

Vivemos sob a sombra do número. Os números adquiriram vida e intensidade próprias sob o impulso do alfabetismo, tal como o dinheiro, os relógios e os instrumentos de medida. A cultura industrial assenta, em grande medida, em preços, diagramas e estatísticas. Os diagramas estatísticos são uma espécie de pintura parietal derivada da superlotação e a acumulação estatística de números.

O pensamento artístico não tem sido, historicamente, antitético ao pensamento matemático. A interacção entre matemática e arte teve resultados. Nomeadamente: perspectiva (dotando as obras a duas dimensões de profundidade, com a ajuda da geometria euclidiana) e pontilhismo (apoiado em conhecimentos científicos da teoria da cor e da óptica). Leonardo da Vinci baseou explicitamente a sua prática na matemática, adoptando a geometria e a proporção na representação realista da realidade (Kaiser, 2000, p. 237). Segundo a doutrina pitagórica, os algarismos e suas relações mútuas, assim como as figuras geométricas que obedecem a essas medidas, apresentam o segredo essencial da natureza (Arnheim, 1997, p. 113). A figura humana ideal, obra-prima da Natureza, tornou-se a revelação da medida perfeita para a forma arquitectónica na tradição vitruviana.

O estudo das proporções visuais testemunha a tentativa persistente de encontrar a fórmula da beleza, derivada de proporções matemáticas. De quando em quando, os artistas modernos sentem-se fascinados pela proporção como princípio de composição. É fundamentada a tentação de reduzir a forma à medição, quando o propósito é identificar e reproduzir um dado objecto, standardizável. Almejando a aplicação na produção mundial do seu *Modulor* (cujas divisões se baseiam na Secção de Ouro), Corbusier visaria a normalização das relações

funcionais entre as coisas, extraindo as suas escalas das dimensões e proporções principais do corpo humano.

Alguns pensadores científicos reclamam critérios de elegância e beleza matemáticas no desenvolvimento de teorias científicas, defendendo que as explanações científicas devem ser matematicamente belas (Bohm & Peat, 1989, p. 15). A beleza matemática foi crucial na obtenção de novos conhecimentos através do formalismo matemático (Bohm & Peat, 1989, p. 15). No entanto, outros pensadores consideram que a matemática é apenas uma função da mente humana, não descartando a importância equivalente de conceitos verbais, imagens e pensamento filosófico, tendentes ao desenvolvimento da matemática e à própria criação de novas formas matemáticas (Bohm & Peat, 1989, p. 16). Argumentam que todos os géneros de pensamento, inclusive o matemático, são abstrações que não abarcam a realidade inteira, porque o melhor reflexo da realidade implica a conjugação de diferentes géneros de pensamento e diferentes géneros de abstração (Bohm & Peat, 1989, p. 17).

Arnheim aconselha cautela quanto ao uso de medição na «análise estrutural de um conjunto», visto que os números obtidos por medição se prestam a ser manipulados de modo abstracto sem qualquer referência ao objecto a que se aplicam (Arnheim, 1987, p. 111).

A arte toma de empréstimo instrumentos e metáforas da matemática. Alguns artistas da arte abstracta (não-figurativa) apregoam o interesse pelo ideal objectivo e um fascínio pelo método científico (por exemplo: as composições aritméticas de Van Doesburg ou o geometrismo intrínseco das obras de Max Bill – esse pioneiro da arte concreta que advoga uma abordagem matemática da arte). Um outro ramo de artistas, fascinado por processos caóticos, dedica-se a explorar a riqueza do caos e do acaso (por exemplo: as colagens de Hans Arp (c. 1916) ou as composições de Sophie Taeuber-Arp; a paródia da medida de comprimento, o metro, em *Three Standard Stoppages* de Marcel Duchamp, resultante de uma metodologia pré-estabelecida e arbitrária; a obra criada por Ellsworth Kelly em 1965, *Colors for a Large Wall*, constituída pela junção de 64 painéis – correspondendo a cada painel uma cor escolhida em mostruário de cores – aleatoriamente distribuídos segundo uma grelha modular). No domínio das artes visuais, certas obras de arte contemporânea ligam-se a certas áreas do pensamento matemático. Em especial, as obras que participam de uma tendência para substituir as tradicionais questões formais (composição, proporção, cor, técnica e presença física), adoptando a informação e os sistemas em prol de uma reorganização da percepção e dos processos artísticos. Escondidos ou tematicamente declarados pelos artistas, os elementos matemáticos têm lugar nas suas obras mediante a incorporação de sistemas, séries, sequências (numéricas ou as pré-definidas por permutação, progressão, rotação, inversão), medidas e contagem, listas e diagramas. Igualmente, no domínio da música do século XX, constata-se a adopção de métodos de estruturação musical conforme a sistemas matemáticos, geométricos e numéricos (Webern, Stockhausen, Boulez ou Xenakis); sistemas de composição aleatória (Cage) e de sistemas de variação dentro da repetição (cultores do minimalismo musical dos anos 60 e 70).

Na década de cinquenta do século XX, alguns criadores de obras cinéticas (e seus continuadores na década posterior sob a figura do artista-engenheiro) recorrem a meios como combinatórias, probabilidades e estatísticas. A nível internacional, a arte experimental dos anos sessenta e setenta adopta elementos de formas e provas matemáticas, figuras geométricas e regularidades sistemáticas. Atribuindo maior ênfase ao processo e ao

pensamento mais do que ao produto final (criação de um objecto), os artistas criam obras realizadas (por eles ou por assistentes) segundo planos pré-definidos. Uma vez definidas previamente algumas limitações ou regras (racionais/irracionais), elas são aplicadas, de modo absoluto ou quase mecânico, durante a execução de uma obra. Dessa maneira, a ideia (ou um certo tipo de ordem) torna-se, nas palavras de Sol Lewitt, uma espécie de «máquina produtora de arte» (Lippard, 2001, pp. 28-29).

Percursor na exploração de metodologias conceptualistas *avant la lettre* e na dedicação a um pensamento processual e sistémico, François Morellet elabora pinturas em grelha, desde a década de cinquenta, com uma organização não-hierárquica dos seus elementos formais. Uma das obras é determinada por um sistema baseado na correspondência aleatória entre duas cores (azul e vermelho) com idêntica luminosidade e números achados numa lista telefónica: *Random Distribution of 40,000 Squares using the Odd and Even Numbers of a Telephone Directory* (1960).

Mel Bochner entrega-se a estratégias de contagem e aos padrões por elas gerados. A utilidade dos números advém do facto de eles serem criações anónimas; e, ainda, de serem inerentes a ideias de geração, sequência e sistema. Na continuidade de *Three Standard Stoppages* (1913-14) de Marcel Duchamp, as pinturas de números de Jasper Johns (por exemplo: *0 through 9*, 1961) e os relevos de chumbo de Robert Morris, tal como *Location Piece* de 1973 (derivados de um protótipo pictórico anterior, *Location* de 1963, peça que também incorporava a possibilidade de se ajustar a medição da posição rigorosa da mesma no espaço físico de exposição), Mel Bochner desenvolve, desde 1967, uma série de obras e instalações, intituladas *Measurement Pieces*. Uma circunstância inspiradora está na sua origem: Bochner apercebe-se da distância entre duas folhas vazias afixadas na parede. Depois de medida a distância real, regista-a na parede, e retira as duas folhas. A partir dessa altura, algumas peças da dita série consistem na marcação de um objecto (ou espaço real) mediante a inscrição da sua medida actual.

Desde os anos sessenta, Hanne Darboven desenvolveu persistentemente uma obra apoiada em diversas formas de escrita numérica (usando números, palavras ou equivalentes gráficos) aliada a um sistema de cálculo de (quatro ou seis) dígitos em datas de calendário como método de transcrição do tempo. Designando datas do calendário gregoriano (dia, mês e ano), os números surgem na sua obra combinados segundo vários modos (combinações derivadas da exploração das possibilidades de permutação, multiplicação, adição); e, ainda, expostos e distribuídos de forma sistemática, fazendo uso de diversificados recursos formais. Adopta como unidade de medida de tempo, em geral, um século. Por exemplo, a obra *Ein Jahrhundert* (*A Century*) de 1971 (à qual, ao longo do tempo, a artista foi adicionando novos elementos) visualiza um século através de números representando cada dia e ano, começando em 00 e acabando em 99. A omissão dos dígitos identificadores do século permite ancorar a obra numa meditação sobre a passagem do tempo em geral e menos sobre um período específico. Desde o final dos anos setenta, tomando como base as suas construções numéricas, Darboven cria fórmulas e motivos musicais, transcrevendo (com a ajuda do musicólogo e músico Wolfgang Marx) os seus cálculos em notas musicais (Marx, 2006: 69-73).

Nas obras de Roman Opalka ou nas de On Kawara manifesta-se a estratégia de associar as obras concebidas em termos de série à duração da vida de cada um dos seus autores. A passagem do tempo e sua marcação é fulcral nos dois autores.

Desde 1965, Roman Opalka desenvolveu, de modo consistente, até à sua morte (2011), um projecto complexo e único, intitulado *Opalka 1965/1-∞*, o qual consiste em contar até ao final da sua vida a sequência de números, iniciada no número 1 até ao infinito. A radicalização do sistema artístico implica, por seu turno, a programação da sua vida. Reiterando sempre os mesmos parâmetros, Opalka pinta em cada dia, escrevendo, os números sobre um fundo escuro, e, no final do dia, fotografa o seu rosto em grande plano (apenas deixando aparecer a gola da mesma camisa branca). A partir de 1972, para além de gravar a sua voz, contando os números que pinta, adiciona um por cento de branco ao fundo de cada pintura (facto que tornará, por volta dos anos oitenta, os números pintados quase indistintos do fundo). Em conjunto, o rosto, o quadro e a voz visualizam secções do tempo de vida individual através de porções da dita sequência irreversível de números (interrompida pela morte).

Desde 1966, On Kawara realiza uma extensa série de pinturas (*The Today series*) em formatos horizontais pré-determinados: nessa série, cada pintura ostenta a data inscrita (dia em que é executada) em *lettering* branco sobre um fundo monocromático e opaco (cuja cores e tonalidades foram variando ao longo do tempo: enquanto o azul cerúleo e os vermelhos eram mais frequentes nos quadros anteriores, mais recentemente, dominam o cinzento acastanhado e os azuis escurecidos). A data do dia inscrita na pintura respeita a linguagem e as convenções do calendário do país no qual o artista se encontra. Cada pintura é guardada numa caixa de papelão juntamente com um recorte de jornal, publicado no mesmo dia e na mesma cidade em que a pintura é executada. Em paralelo com outras séries, em 1971, On Kawara inicia a obra *A Million Years (Past)* em formato livro: em dez volumes é apresentada uma série de números, resultando de uma contagem retrospectiva dos últimos mil milhões de anos desde 1969. Contém uma dedicatória introdutória à obra: «Para todos aqueles que viveram e morreram». Mais tarde, a peça (livro) é acompanhada por uma outra *One Million Years (Future)* na qual a contagem é iniciada em 1980 em direcção ao futuro. A obra abre com a inscrição «Para o último». Na exposição em Dia Center for the Arts em 1993, pela primeira vez, o artista apresenta uma gravação: as vozes de um homem e de uma mulher são ouvidas por todo o espaço museológico a contar ininterruptamente, ano após ano, em direcção ao futuro.

Em 2011, Gerard Richter lança o livro de artista, *Patterns*, cujo sub-título – *Divided, Mirrored, Repeated* – é bastante elucidativo quanto ao processo aplicado a uma imagem digitalizada de uma sua *Pintura Abstracta (724-4)*, datada de 1990. As camadas de tinta da dita pintura, de pequeno formato, foram aplicadas com pincel; em seguida, com uma espátula, foram removidas camadas e reveladas cores escondidas, e, numa combinação de acaso com controlo, foi reiterado o processo de aplicação e remoção de tinta. *Patterns* documenta a experiência do artista com a modelização computadorizada de combinações cromáticas e a criação de padrões a partir de um sistemático processo de divisão, espelhamento e repetição sucessivas aplicado à imagem da dita pintura. Desse processo resultam secções (tiras) verticais com a altura da imagem original (primeiro 2, depois 4, 8, 16... até 4096 secções). Em cada etapa da divisão, as tiras tornam-se progressivamente mais finas. Cada tira é então espelhada e repetida, resultando na geração de padrões. No final, são listados 238 padrões, os quais são publicados em 238 imagens, impressas em página dupla. Ainda em 2011, o artista faz derivar desta edição uma série de 72 impressões digitais em grande formato, tal como *Strip (921-6)*, ostentando tiras horizontais impressas em papel, montado sobre alumínio e protegido por uma camada de *perpex*.

## Notas finais

As sociedades são pautadas por regras e leis. No universo, existem limites ao que nele pode ocorrer. Nenhuma forma de complexidade organizada poderia existir e/ou desenvolver-se sem as regularidades da natureza.

O acto de contar – e de criar símbolos para representar a quantidade – encaminha-nos para a matemática (Barlow, 2005, 137-138). Enquanto «catálogo de todos os padrões» (Barlow, 2005, 266) e das suas inter-relações possíveis, permitindo a codificação de eventos físicos e padrões existentes no mundo real, a matemática revela-se ora como «ferramenta para descobrir as implicações das ideias, conceitos e modelos» ora como a «essência das próprias ideias científicas» (Bohm & Peat, 1989, p. 47). Alguns dos padrões buscados pela matemática assumem formas, outros são sequências de números, enquanto outros são relações mais abstractas entre estruturas (Barlow, 2005, p. 91).

A elegância e a simplicidade manifestas no pensamento matemático derivam da imaginação, arte e criação. Tal como a literatura, as matemáticas requerem, segundo Fabienne Wateau, «ritmos, cantos, recorrências, repetições e abstracção» (Guimarães & Araújo, 2012, p. 13).

Contar (contas e contos) é um acto fundador da humanidade, prévio ao aparecimento da escrita. Para suplantarmos a limitação biológica de uma faculdade humana inata – o sentido do número – as sociedades humanas recorrem (numa fase posterior do desenvolvimento) a «processos mais sofisticados como comparações, agrupamentos ou contagens mentais» (Araújo, Ribeiro & Guimarães, 2013, p. 329). Apoiam-se em objectos de memorização e de inscrição mediante forma gráfica da troca e da interacção social: artefactos de contagem obtidos por entalhes em ossos de animais; varinhas de contagem – semelhantes ao ‘tally stick’ inglês, onde se faz o registo e o controlo das operações financeiras (Araújo, Ribeiro & Guimarães, 2013, p. 330-331) – ou talas e contos de cajado.

Fabienne Wateau sublinha o valor cognitivo dos hábitos de recitação e de contagem numa cultura tradicional, oral, ao proporcionar a aprendizagem de lógicas e sistemas de pensamento desde tenra idade:

Nas cantigas infantis, nas recitações, nas adivinhas matemáticas, num mundo de oralidade onde as dificuldades da vida devem ser aprendidas e transmitidas, contadas e ultrapassadas, bem medidas, os números funcionam como operadores mnemotécnicos. Eles escandem o tempo em ritmos e sons, distinguindo tanto as atividades possíveis e favoráveis, como as perigosas e mesmo fatais. Os números remetem para a ordem e para o caos. Permitem também, ao serem cantados, aprender a contar, a recitar, a integrar os princípios de base da série, da repetição, da multiplicação. Os números participam na transmissão e na inscrição dos saberes. [...]

Atribuem-se-lhes poderes mágicos. Parece que em todas as sociedades, certos números estão associados à infelicidade, outros à sorte. E também os solicitamos na sua extrapolação. Estes números têm forçosamente coisas a dizer, segredos a revelar, recorrências explicativas que dão sentido a tudo: às preocupações do nosso cotidiano, mas igualmente à morte repentina de uma personalidade, a um acontecimento particular, até mesmo ao fim do mundo. (Guimarães & Araújo, 2012, pp. 13-15).

Muitos artistas contemporâneos ligam-se a certas áreas do pensamento matemático não só como forma de conferir a um objecto ou estrutura uma ordem não associável a um objecto útil ou natural, mas como um modo de substituição das tradicionais questões formais por informação e sistemas em prol de uma reorganização da percepção e dos processos artísticos.

## Referências Bibliográficas

- Almeida, A., Guimarães A. & Magalhães M. (org.) (2009). *Artes de Cura e Espanta-Males – Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti*. Gradiva.
- Araújo, A. (2012). “Ainda há papões?”. In Ana Paula Guimarães & Adérito Araújo, *Contas x Contos x Cantos e que + – Cumplicidades entre Literatura e Matemática*. Gradiva.
- Araújo, A., Ribeiro, C. A. & Guimarães, A. P. (2013). “Arte, literatura e matemática: cumplicidades de uma relação a três”. In Carvalho, J. C. (coord.) *Arte e Ciências em Diálogo*. Grácio Editora. <http://livraria.ruigracio.com>
- Arnheim, R. (1997). *Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia*. Dinalivro.
- Barlow, J. D. (2005). *Impossibilidade – Os Limites da Ciência e a Ciência dos Limites*. Bizâncio.
- Bohm, D. & Peat, F.D. (1989). *Ciência, Ordem e Criatividade*. Gradiva.
- Changeux, J. P. & Connes, A. (1991). *Matéria Pensante*. Gradiva.
- Kaiser, F.-W. (2000). “Thematic Inquiry Into Reality”. In Margery Arent Safir (org.), *Connecting Creations: Science – Technology – Literature – Arts*. Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Graça, N. N. (1998). *Formas do Sagrado e do Profano na Tradição Popular: Literatura de Transmissão Oral em Margem (Concelho de Gavião)* [Dissertação de Mestrado, FCSH / NOVA].
- Guimarães, A. (2012). “Apresentação”. In Ana Paula Guimarães & Adérito Araújo, *Contas x Contos x Cantos e que + – Cumplicidades entre Literatura e Matemática*. Gradiva.
- Hudson, M. (2012). “Once upon a time: connections between story, number and human”. In *Contas x Contos x Cantos e que + – Cumplicidades entre Literatura e Matemática*. Gradiva.
- Langer, S. K. (1989). *Filosofia em Nova Chave*. Editora Perspectiva.
- Lévy, Tony (1993). “Au Commencement, le nombre”. In *Courrier de l'Unesco* (vol. Naissance des Nombres – Comptes et Légendes), pp. 9-13.
- Lippard, L. R. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.

- Marx, W. (2006). «“A Section of Something That Has Eternally Begun and Will Continue to Sound Forever”: Hanne Darboven’s Time Music.» In: Hanne Darboven, *Hommage à Picasso*. Deutsche Guggenheim.
- Mauss, M. (2000). *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*. Edições 70.
- Pires, J. C. (2011). “O conto dos chineses”. In José Cardoso Pires, *O-Burro-em-pé*. Bis/Leya.
- Vasconcellos, J. L. (1988). *Etnografia Portuguesa* (vol. X). Imprensa Nacional.
- Viana, C. & Rego, P. (2006). *Terras de Idanha – Uma Paisagem Sonora*. Baija Records / IELT.
- Wateau, Fabienne (2012). “Prefácio – Contas e Contos”. In Ana Paula Guimarães & Adérito Araújo, *Contas x Contos x Cantos e que + – Cumplicidades entre Literatura e Matemática*. Gradiva.



# **Tecnologías 3D para la conservación de colecciones históricas de modelos anatómicos didácticos**

## **3D technologies for the preservation of historical collections of didactic anatomical models**

Óscar Hernández-Muñoz

*Universidad Complutense de Madrid, España, [oscarhernandez@ucm.es](mailto:oscarhernandez@ucm.es)*

### **Resumen**

El continuo desarrollo de las técnicas de digitalización 3D, escultura digital e impresión 3D y su paulatina introducción en los procesos de conservación-restauración del patrimonio cultural ha permitido optimizar en muchos casos los protocolos de actuación en dicho campo. En el presente trabajo se muestran algunos de los estudios realizados por el grupo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid "Arte, tecnología, imagen y conservación del patrimonio cultural", en los que se analizaron posibles aplicaciones de las tecnologías 3D en la conservación de colecciones históricas de modelos anatómicos. Los resultados de las investigaciones desarrolladas han sido bastante positivos y confirman la necesidad de seguir avanzando en esta área del conocimiento.

**Palabras clave:** Digitalización 3D, virtualización, modelos anatómicos, patrimonio cultural, escáner 3D.

### **Abstract**

The continuous development of 3D scanning techniques, digital sculpture and 3D printing and their gradual introduction in the processes of conservation-restoration of cultural heritage has allowed to optimize in many cases the protocols of action in this field. This paper shows some of the studies carried out by the research group of the Complutense University of Madrid "Art, technology, image and conservation of cultural heritage", which analysed possible applications of 3D technologies in the conservation of historical collections of anatomical models. The results of the research carried out have been quite positive and confirm the need for further progress in this area of knowledge.

**Keywords:** 3D digitisation, virtualisation, anatomical models, cultural heritage, 3D scanner.

## **1. Introducción**

Las tecnologías digitales suponen hoy día una potente herramienta de trabajo para los profesionales de la conservación-restauración del patrimonio cultural (Acke et al., 2021). El uso de tecnologías 3D ha mostrado ser de utilidad tanto en el diagnóstico de patologías (Moga et al., 2020), como en la planificación de intervenciones (Hernández-Muñoz & Sánchez-Ortiz, 2019; Sterp Moga et al., 2022), la reconstrucción de elementos dañados (Higueras et al., 2021; Laycock et al., 2015), la creación de estructuras de estabilización (Sterp Moga et al., 2022) y también en la virtualización de bienes culturales (Niquet & Barberá, 2018; Santos et al., 2017; Víctor et al., 2017), entre otras tareas.

En los últimos años, un equipo de expertos, miembros del Grupo de investigación "Arte, tecnología, imagen y conservación del patrimonio cultural" (Ref. 970923), perteneciente a la

Universidad Complutense de Madrid (España), han estudiado las posibles aplicaciones de la digitalización 3D, la escultura digital y la impresión 3D en la restauración de colecciones de modelos anatómicos didácticos. Se trata de un grupo multidisciplinar formado por profesores del Departamento de Diseño e imagen especializados en tecnologías 3D (digitalización, modelado e impresión), así como en fotografía y diseño gráfico, y también por miembros del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración expertos en conservación-restauración y en tecnologías 3D aplicadas a la conservación y restauración del patrimonio cultural.

Las colecciones de modelos en las que se ha intervenido pertenecen a diversos museos de la Universidad Complutense de Madrid y también al Museo Olavide de la Fundación Piel Sana de la Academia Española de Dermatología y Venereología. Las esculturas anatómicas en ellos conservadas fueron creadas durante los siglos XVIII, XIX y XX y su función era didáctica, siendo en su día empleados para la enseñanza de la anatomía, tanto humana como animal, y también de la botánica. En el caso del Museo Olavide, todas las figuras fueron utilizadas como material didáctico para impartir lecciones sobre dermatología. Estas figuras poseen actualmente un gran valor histórico, artístico y científico y muchas de ellas han sido exhibidas recientemente en diferentes exposiciones relacionadas con la ciencia y el arte, aunque su estado de conservación es en algunos casos bastante precario debido a la fragilidad de los materiales empleados para su elaboración y a la manipulación a la que se veían sometidos tanto por profesores como alumnos.

Buena parte de los modelos están compuestos por cera de abejas policromada, que es un material bastante sensible a los cambios atmosféricos, por lo que suelen presentar deformaciones, erosiones, fracturas y grietas, así como acumulación de polvo y suciedad adherida a su superficie. Las esculturas realizadas en papel maché, por su parte, sufren con frecuencia desprendimientos de la capa pictórica, así como deformaciones o fracturas y asimismo precisan en la mayor parte de los casos tratamientos de limpieza. Otras piezas, elaboradas en escayola, muestran fundamentalmente problemas de fracturas y suciedad.

Debido al elevado número de figuras dañadas, es necesario hallar nuevas metodologías de trabajo que permitan reducir el tiempo de ejecución de las tareas de conservación-restauración necesarias y al mismo tiempo reducir los riesgos inherentes a estas. Precisamente con dichos fines, nuestro grupo de investigación ha ido incorporando en tiempos recientes diferentes herramientas de gran utilidad en este campo como los dispositivos de digitalización 3D, escultura digital e impresión 3D.

Los trabajos realizados con apoyo de tecnologías digitales comprenden tanto la virtualización 3D de un número elevado de figuras como tareas de recreación del aspecto original de algunos modelos con fracturas que produjeron la pérdida de alguna de sus partes y, también, diferentes intervenciones de conservación-restauración.

## **2.1 Virtualización 3D**

El proceso de creación de modelos virtuales tridimensionales requiere el uso de alguna técnica de digitalización, siendo los métodos más frecuentemente empleados aquellos basados en el uso del escáner 3D o en la toma seriada de fotografías alrededor del objeto para reconstruir su forma y color mediante fotogrametría.

El escáner 3D es una herramienta de trabajo habitual hoy en día en el área de conservación y restauración del patrimonio cultural (Montusiewicz et al., 2021), gracias esencialmente a la gran precisión que alcanzan estos dispositivos al registrar la información geométrica y cromática de los artefactos (García-Molina et al., 2021).

Son abundantes los trabajos publicados en relación con el empleo tanto de escáneres de luz estructurada (Akça, 2012; Barone, 2012; Patay-Horváth, 2015; Sharif, Hazumi y Saedin, 2015; Di Paola y Inzerillo, 2018; Adamopoulos, Rinaudo y Ardisson, 2021; Montusiewicz et al., 2021) como de escáneres láser (Caroti et al., 2021; Ceccarelli et al., 2018; Landes et al., 2008; Serna et al., 2015; Talha Hassan & Fritsch, 2019; Yastikli, 2007).

Por su parte, la fotogrametría de corto alcance se ha utilizado de forma muy frecuente en multitud de proyectos de conservación-restauración y son muy numerosos los autores que han señalado su utilidad en este campo (Dhonju et al., 2017; Farella et al., 2022; Gherardini & Sirocchi, 2022; Gutiérrez Baños et al., 2016; Higuera et al., 2021) y hoy en día se ha convertido en una técnica de uso cotidiano.

Nuestro grupo de investigación se ha especializado fundamentalmente en el uso de fotogrametría y de escáneres de luz estructurada. A continuación, se describe la metodología de digitalización utilizada para virtualizar una amplia muestra de los fondos pertenecientes a los museos complutenses.

#### *Escáner de luz estructurada*

El proceso de registro de datos de la morfología y del color de las obras se realizó con dos tipos de escáneres diferentes. Por un lado, los objetos con tamaños medianos y grandes (50 cm – 2m) fueron digitalizados con ayuda de un escáner Artec Eva (Artec 3D, Ciudad de Luxemburgo, Luxemburgo). Por otro lado, para los modelos con tamaños pequeños (menos de 50 cm) se utilizó el modelo Artec Space Spider, de la misma marca. Finalmente, en aquellas figuras que tenían un tamaño mediano o grande pero que contaban con áreas de gran complejidad que era necesario registrar con mayor detalle, se emplearon ambos modelos de forma combinada, registrando el volumen general de la figura con Artec Eva y añadiendo las zonas más complicadas con Artec Space Spider (Sterp & Sterp, 2017; Sterp Moga et al., 2022).

Una vez capturada toda la información del modelo, esta se procesó utilizando el programa Artec Studio 16 (Artec 3D, Ciudad de Luxemburgo, Luxemburgo) obteniendo, por un lado, la malla poligonal de alta resolución y, por otro lado, la imagen de textura, que sirve para representar el color de la superficie del objeto (Figura 1).

En relación con la estrategia de captura, en los objetos más pequeños, se montó la pieza sobre una tabla giratoria que se hizo rotar para ir registrando la forma y el color de la figura desde todos los puntos de vista. Sin embargo, en modelos de mediano y gran tamaño, fue preferible hacer girar el escáner alrededor de la escultura, quedando esta última en una posición fija.



**Figura 1.** Flujo de trabajo para escaneo 3D.

### *Fotogrametría*

Para la realización de un levantamiento fotogramétrico, es preciso tomar múltiples fotografías del modelo desde diferentes puntos de vista, habitualmente tomadas siguiendo una trayectoria circular alrededor de la obra formando varios anillos dispuestos a varias alturas. El ángulo de separación entre toma y toma depende de la cantidad de imágenes capturadas, pero habitualmente se utilizó para las esculturas anatómicas estudiadas una distancia de unos 15 a 20°. El número de instantáneas empleadas fue en la mayoría de las ocasiones de 90 a 150.

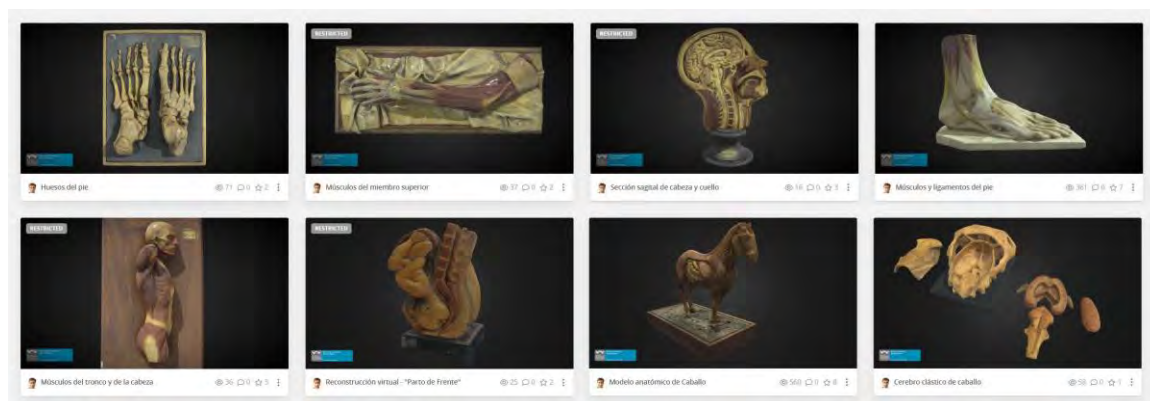
Uno de los aspectos más importantes en la digitalización de este tipo de figuras mediante fotogrametría fue el control de la iluminación, ya que muchas de ellas poseen una capa de barniz superficial que refleja excesivamente la luz, produciendo brillos intensos en las fotografías. Dichos destellos pueden alterar gravemente el resultado del proceso y dar lugar a irregularidades en la superficie de la malla y alteraciones de color en la imagen de textura. Con el fin de minimizar este problema, en ocasiones se tuvo que recurrir a sistemas de control de brillos basados en el uso de polarización cruzada, empleando filtros polarizadores tanto en el objetivo de la cámara como en las fuentes de iluminación. Además, se emplearon cajas de luz y difusores para dispersar los rayos y así reducir los reflejos y suavizar las sombras.

Las fotografías se capturaron siempre en formato de archivo RAW, y fueron reveladas en Adobe Camera RAW (San José, Estados Unidos) y posteriormente exportadas a formato JPG para procesarlas mediante el programa Metashape (Agisoft, San Petesburgo, Rusia) para crear los modelos 3D. El levantamiento fotogramétrico requirió la realización de las siguientes tareas: alineamiento de imágenes y obtención de una nube de puntos dispersa, cálculo de la nube de puntos densa y creación de la malla poligonal. Posteriormente a este proceso, las mallas fueron sometidas a una retopología con el fin de ordenar mejor la distribución y orientación de los polígonos y reducir drásticamente su número de forma que se pudieran publicar en un visor de modelos 3D de Internet. El programa utilizado con dicho fin fue ZBrush (Maxon, Friedrichsdorf, Alemania). En dicho programa también se calcularon los denominados mapas de normales, necesarios para representar los relieves más finos que

se habían perdido al reducir el número de polígonos. Estos mapas son imágenes en color que se crean calculando, para cada polígono de la malla reducida, la diferencia de volumen y orientación entre ella y la malla original, convirtiendo esta información en valores de color que son guardados en los píxeles que representan dicho polígono. Una vez aplicadas estas imágenes al modelo 3D de baja resolución este se muestra en pantalla con un aspecto muy similar al de la malla original, aparentando tener una gran resolución.

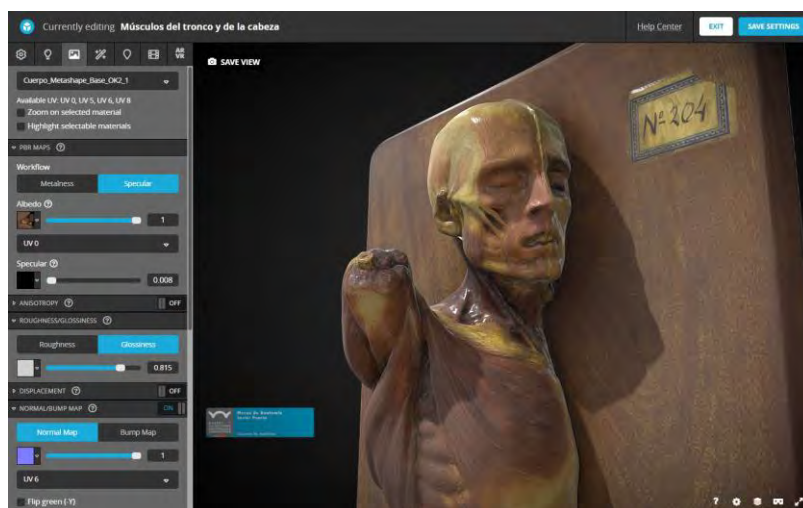
Tras el proceso de retopología y extracción de los mapas de normales, se calcularon en Metashape las imágenes de textura para dotar de color a los modelos.

Una vez elaborados los modelos 3D, se compuso la escena en ZBrush, distribuyendo las diferentes piezas que componían cada modelo y finalmente se exportó a un archivo FBX para subirlo a la plataforma Sketchfab.com. Esta web es actualmente la más utilizada para compartir modelos 3D, con 10 millones de miembros registrados y más de 5 millones de modelos. Dispone de múltiples categorías temáticas, dentro de las cuales hay una dedicada específicamente al patrimonio cultural donde se encuentran virtualizados gran cantidad de artefactos. Nuestro equipo ha publicado en esta página una muestra de esculturas anatómicas pertenecientes a los museos antes citados (Figura 2).



**Figura 2.** Muestra de modelos virtuales publicados en Sketchfab.com.

La última fase del proceso de virtualización, se ejecutó gracias a la aplicación para configuración de la escena 3D presente en la plataforma de Sketchfab. Por un lado, se estableció la orientación del modelo, la iluminación de la escena y la imagen de fondo con el logotipo del correspondiente museo. Por otro lado, se personalizaron los materiales de cada parte del modelo ajustando la reflexión de la luz y el brillo de estos y también se estableció su carácter más o menos metálico. Finalmente, se incorporaron los mapas de normales para representar los relieves más finos y se aplicaron filtros de postprocesado para aumentar la nitidez de la imagen y crear un efecto de sombreado (Figura 3).



**Figura 3.** Configuración de materiales en el editor 3D de Sketchfab.com.

## 2.2 Recreación del aspecto original

Las tecnologías digitales pueden resultar de gran ayuda en las tareas de recreación de la apariencia física que poseían determinados artefactos en su origen. Por un lado, la elaboración de mapas de deterioros 3D a partir de modelos virtuales obtenidos mediante fotogrametría o escáner contribuyen al diagnóstico de las alteraciones que presenta la pieza. Por otro lado, la anástilosis virtual y la escultura digital permiten establecer diferentes hipótesis acerca de cómo era el objeto en el momento de su creación. Finalmente, tanto la pintura digital como la configuración de materiales son herramientas de gran utilidad para previsualizar el efecto de posibles tratamientos de limpieza y establecer diferentes propuestas de reintegración cromática o de tratamientos con barnices u otros tipos de acabados.

Entre los estudios realizados en este campo, mostramos a continuación tres de los trabajos de recreación del estado original que nuestro equipo de investigación ha desarrollado en los últimos años.

### *Modelo anatómico “Presentación de frente”*

En este primer caso, se estudió un modelo anatómico del siglo XVIII conservado en el Museo de Anatomía “Javier Puerta” de la Universidad Complutense de Madrid (Nº ref.: MAJP000145), cuyos autores fueron Juan Cháez y Luigi Franceschi. Se trata de una figura elaborada en cera policromada que pertenece a una serie de esculturas creadas para ilustrar las diferentes presentaciones fetales en el momento del parto. Estos modelos fueron realizados para el gabinete anatómico del Real Colegio de Cirugía creado por orden del rey Carlos III. Posee un alto grado de realismo, acrecentado por la presencia de pelo natural en la cabeza del feto. Lamentablemente, el modelo resultó dañado en el pasado fracturándose algunas partes y actualmente no se conserva ni el miembro superior izquierdo ni el pie derecho.

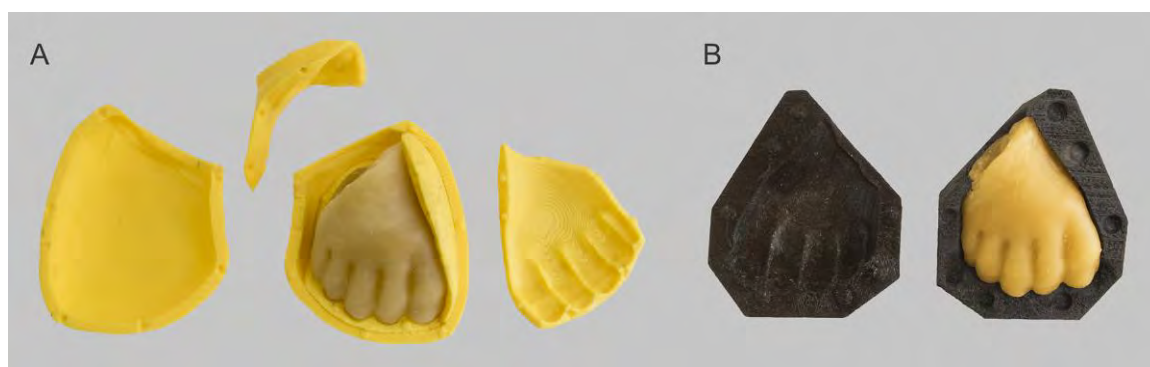
Con el fin de recrear las partes desaparecidas y el aspecto primigenio de la figura, se realizó una digitalización mediante fotogrametría y posteriormente se esculpieron y pintaron

digitalmente con Zbrush las piezas ausentes a partir de las ilustraciones obstétricas empleadas como referencia por los autores para su elaboración (Figura 4).



**Figura 4.** Recreación de la apariencia original del modelo anatómico “Parto de Frente” (Museo de Anatomía “Javier Puerta” UCM): A) modelo original elaborado en cera de abejas policromada; B) modelo virtual creado mediante fotogrametría y reconstruido digitalmente.

Finalmente, se realizaron reproducciones en cera de abejas tanto del pie como del brazo, antebrazo y mano utilizando distintos tipos de moldes creados digitalmente en el mismo programa e impresos por un lado con filamento rígido de ácido poliláctico (PLA) y, por otro, con filamento flexible de poliuretano termoplástico (TPU), con el fin de comprobar cuál era el sistema más adecuado para obtener dichas copias (Figura 5).



**Figura 5.** Reproducción en cera de abejas mediante moldes creados digitalmente: A) moldes por piezas impresos con filamento de PLA; B) moldes elásticos impresos con filamento de TPU.

#### *Modelo anatómico “Buche para el estudio de la miología”*

Se trata de un modelo anatómico perteneciente al Museo Veterinario Complutense, creado por Cristóbal Garrigó en 1830 (Nº ref.: MV-300) y que presentaba graves daños, con múltiples fracturas y fisuras y la desaparición de la cabeza y de algunas estructuras anatómicas del cuello y extremidades. En este caso, se realizó también una fotogrametría de las partes conservadas de la figura y se modeló la cabeza desde cero en ZBrush a partir de las referencias fotográficas de un cráneo real (Figura 6).



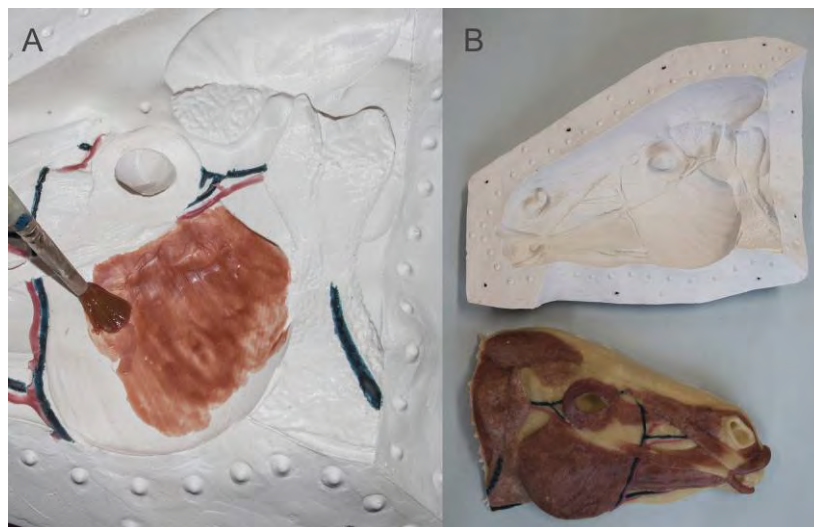
**Figura 6.** Escultura digital de la cabeza de asno: A) modelado a partir de referencias fotográficas de un cráneo; B) proceso de creación de las diferentes estructuras plano a plano.

Los músculos y demás estructuras fueron esculpidos por planos desde los más internos a los más externos utilizando información gráfica tomada de diversos de tratados de anatomía veterinaria y también a partir de fotografías de disecciones de équidos a las que se asistió. Para esta tarea, se contó con la asesoría de profesores del departamento de Anatomía de la Universidad Complutense de Madrid. El modelo 3D resultante se pintó digitalmente en el mismo programa y se incorporó al modelo 3D obtenido por fotogrametría (Figura 7).



**Figura 7.** Modelo 3D de la figura “Buche para el estudio de la miología” (Museo Veterinario Complutense) elaborado fusionando el modelo digitalizado y la cabeza esculpida digitalmente.

Posteriormente, se imprimió la cabeza en PLA y se elaboraron moldes de silicona de la copia realizada para su posterior reproducción en cera policromada. La cera, teñida con diferentes pigmentos según la estructura representada, se pinceló sobre la superficie de los moldes hasta cubrir una primera capa en color (Figura 8).



**Figura 8.** Proceso de reproducción en cera policromada de la cabeza de asno: A) pincelado de cera pigmentada sobre el molde de silicona; B) figura desmoldada.

Por encima de la primera cobertura en color, se pinceló cera sin pigmentar en varias capas hasta alcanzar un espesor aproximado de 5 mm. Una vez enfriadas las dos piezas, se unieron con tornillos y tuercas ambas mitades del molde y se rellenaron las juntas con cera para fijarlas. Finalmente, se desmoldó la cabeza, se eliminaron las rebabas producidas en las zonas de unión del molde y se adhirieron las orejas del animal, creadas por separado (Figura 9).



**Figura 9.** Aspecto final de la recreación de la cabeza de asno elaborada en cera de abejas policromada.

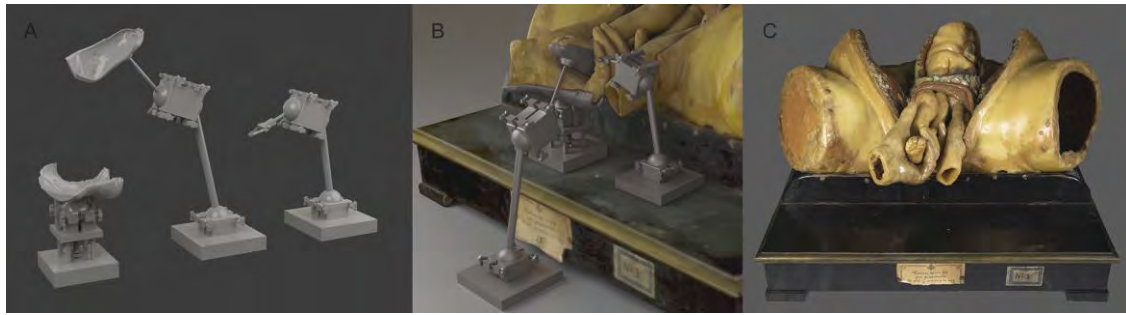
### 2.3 Estructuras para la fijación de fragmentos en intervenciones de conservación-restauración

La anastilosis de esculturas de cera de abejas es una tarea compleja debido a la fragilidad del material, a la delgadez de la pared y a la frecuente abundancia de fragmentos producidos durante la fractura. Además, los adhesivos empleados requieren de un tiempo de consolidación prolongados por lo que resulta necesario mantener en una posición fija e inmóvil las piezas durante el proceso de unión. Existen en el mercado diferentes estructuras destinadas a otros fines que podrían servir para estabilizar los fragmentos, pero no se adaptan bien a la superficie de las piezas y podrían dañarlas. Por este motivo, para la restauración de algunas figuras pertenecientes a las colecciones de modelos anatómicos de la UCM, nuestro equipo de investigación diseñó una serie de soportes específicos para fijar los principales fragmentos conservados. Uno de estos modelos es el denominado “Versión interna” (Ref. MOSP 000328), perteneciente a la serie antes citada de modelos obstétricos conservados en el Museo de anatomía “Javier Puerta”. La obra se encontraba gravemente afectada por numerosas grietas y fracturas, además de otras alteraciones (Figura 10).



**Figura 10.** Estado previo a la restauración del modelo obstétrico “Versión interna” (Museo de Anatomía “Javier Puerta” UCM).

Con el fin de fijar las distintas piezas se crearon soportes específicos utilizando el programa de diseño asistido por ordenador Blender (Blender Foundation, Ámsterdam, Países Bajos). Estos soportes temporales articulados se ajustaban perfectamente a la superficie de los fragmentos, abarcándolos de forma efectiva para asegurar su inmovilidad sin producir daños en ellos. Gracias a esta estrategia resultó más fácil la anastilosis y se logró ejecutarla con una mayor precisión (Figura 11).



**Figura 11.** Utilización de soportes temporales para la fijación de fragmentos: A) modelos 3D de los soportes; B) disposición de los soportes en modelo virtual; C) modelo una vez restaurado utilizando las estructuras de soporte.

### Agradecimientos

Los trabajos expuestos fueron financiados gracias al proyecto de investigación Santander-UCM Ref.: PR26/16-20322 y también al proyecto Ref.: PGC2018-098396-B-100, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España) dentro del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico I+D+i, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento.

### Referências Bibliográficas

- Acke, L., de Vis, K., Verwulgen, S., & Verlinden, J. (2021). Survey and literature study to provide insights on the application of 3D technologies in objects conservation and restoration. *Journal of Cultural Heritage*, 49, 272–288. <https://doi.org/10.1016/j.CULHER.2020.12.003>
- Caroti, G., Zaragoza, I. M. E., & Piemonte, A. (2021). The use of image and laser scanner survey archives for cultural heritage 3D modelling and change analysis. *Acta IMEKO*, 10(1). [https://doi.org/10.21014/ACTA\\_IMEKO.V10I1.847](https://doi.org/10.21014/ACTA_IMEKO.V10I1.847)
- Ceccarelli, S., Guarneri, M., de Collibus, M. F., Francucci, M., Ciaffi, M., & Danielis, A. (2018). Laser Scanners for High-Quality 3D and IR Imaging in Cultural Heritage Monitoring and Documentation. *Journal of Imaging* 2018, Vol. 4, Page 130, 4(11), 130. <https://doi.org/10.3390/JIMAGING4110130>
- Dhonju, H. K., Xiao, W., Sarhosis, V., Mills, J. P., Wilkinson, S., Wang, Z., Thapa, L., & Panday, U. S. (2017). Feasibility study of low-cost image-based heritage documentation in Nepal. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives*, 42(2W3), 237–242. <https://doi.org/10.5194/ISPRS-ARCHIVES-XLII-2-W3-237-2017>
- Farella, E. M., Morelli, L., Grilli, E., Rigon, S., & Remondino, F. (2022). Handling critical aspects in massive photogrammetric digitization of museum assets. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLVI-2/W1-, 215–222. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xlvi-2-w1-2022-215-2022>

- Gherardini, F., & Sirocchi, S. (2022). Systematic integration of 2D and 3D sources for the virtual reconstruction of lost heritage artefacts: the equestrian monument of Francesco III d'Este (1774–1796, Modena, Italy). *Heritage Science* 2022 10:1, 10(1), 1–19. <https://doi.org/10.1186/S40494-022-00711-8>
- Gutiérrez Baños, F., Morillo Rodríguez, F. M., San José Alonso, J. I., & Fernández Martín, J. J. (2016). Reconstrucción virtual 3D del coro del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora): la recuperación de un ámbito medieval de devoción femenina mediante el registro fotogramétrico y técnicas de renderización. *Virtual Archaeology Review*, 7(15), 123. <https://doi.org/10.4995/var.2016.5983>
- Hernández-Muñoz, Ó., & Sánchez-Ortiz, A. (2019). Digitization and 3D printing for the reconstruction of volumetric losses in an anatomical wax model of the 18th century. *Conservar Patrimonio*, 30, 59–72. <https://doi.org/10.14568/CP2018003>
- Higueras, M., Calero, A. I., & Collado-Montero, F. J. (2021). Digital 3D modeling using photogrammetry and 3D printing applied to the restoration of a Hispano-Roman architectural ornament. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 20, e00179. <https://doi.org/10.1016/J.DAACH.2021.E00179>
- Landes, T., Koehl, M., Assali, P., Grussenmeyer, P., Grussenmeyer, P., Landes, T., Voegtli, T., & Ringle, K. (2008). Comparison methods of terrestrial laser scanning, photogrammetry and tacheometry data for recording of cultural heritage buildings. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 37.
- Laycock, S. D., Bell, G. D., Corps, N., Mortimore, D. B., Cox, G., May, S., & Finkel, I. (2015). Using a combination of micro-computed tomography, CAD and 3D printing techniques to reconstruct incomplete 19th-century cantonese chess pieces. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 7(4), pages. <https://doi.org/10.1145/2629682>
- Moga, E. S., Hernández-Muñoz, Ó., & Sánchez-Ortiz, A. (2020). Application of light sources on photogrammetric models for the diagnosis and virtual restoration of objects in polychrome wax. *Conservar Patrimonio*. <https://doi.org/10.14568/cp2020021>
- Niquet, N. D., & Barberá, X. M. (2018). El Registro 3D como medio para el análisis y difusión del patrimonio escultórico. El caso de la escultura en cera del Écorché. *Ge-Conservacion*, 13, 05–16. <https://doi.org/10.37558/gec.v13i0.551>
- Santos, P., Ritz, M., Fuhrmann, C., & Fellner, D. (2017). 3D mass digitization: a milestone for archeological documentation. *Virtual Archaeology Review*, 8(16), 1–11. <https://doi.org/10.4995/VAR.2017.6321>
- Serna, C. G., Pillay, R., & Treméau, A. (2015). Data Fusion of Objects Using Techniques Such as Laser Scanning, Structured Light and Photogrammetry for Cultural Heritage Applications. *Lecture Notes in Computer Science (Including Subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)*, 9016, 208–224. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-15979-9\\_20](https://doi.org/10.1007/978-3-319-15979-9_20)
- Sterp, E., & Sterp, E. (2017). Aplicación de técnicas digitales 3d en una propuesta de conservación-restauración para un modelo anatómico en cera (siglo XVIII). *Venus de Medici*. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/43800/>
- Sterp Moga, E., Hernández-Muñoz, Ó., del Río Esteban, J., & Sánchez-Ortiz, A. (2022). 3D digital technologies applied to the design and printing of auxiliary structures for fragment adhesion strategies on wax artifacts. *Heritage Science*, 10(1). <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00737-y>

- Talha Hassan, A., & Fritsch, D. (2019). Integration of Laser Scanning and Photogrammetry in 3D/4D Cultural Heritage Preservation-A Review. *International Journal of Applied Science and Technology*, 9(4). <https://doi.org/10.30845/ijast.v9n4p9>
- Víctor, M. L. V., López-Menchero, M., Marinos, B., Thomas, I., & Levy, E. (2017). *Heritage and in the Digital Age Archaeology. Acquisition, Curation, and Dissemination of Spatial Cultural Heritage Data* (M. L. Vincent, V. M. López-Menchero Bendicho, M. Ioannides, & T. E. Levy, Eds.). Springer Nature. <http://www.springer.com/series/11748>
- Yastikli, N. (2007). Documentation of cultural heritage using digital photogrammetry and laser scanning. *Journal of Cultural Heritage*, 8(4), 423–427. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2007.06.003>



# **A Construção do Património Cultural no Brasil: Minas Gerais e Goiás**

## **The Construction of Cultural Heritage in Brazil: Minas Gerais and Goiás**

Margarida Valla

*ARTIS/IHA-FLUL, Portugal, [margaridavalla@gmail.com](mailto:margaridavalla@gmail.com)*

### **Resumo**

O Património das cidades fundadas pelos portugueses no Brasil exprime-se pela Paisagem Cultural, que retrata uma imagem reconstruída do espaço urbano, traduzida pela forma e linguagem arquitetónica luso-brasileira expressa nas vilas fundadas na região de Minas Gerais e Goiás, que tiveram a sua génese em arraiais, e a sua afirmação como vilas traduz-se pelos edifícios religiosos, civis e militares que consolidaram essa morfologia urbana e levaram à classificação de Ouro Preto (1980) e de Goiás (2001) como Património Mundial, mas vai desenvolver atividades fomentadas pelas populações locais e diversas instituições, como a reativação de tradições, de estudos históricos, e da sua divulgação através de publicações turísticas que fomentaram uma dinâmica regional diferenciada.

**Palavras-chave:** Património, cidade, paisagem, cultura

### **Abstract**

The Heritage of the cities founded by the Portuguese in Brazil is expressed by the Cultural Landscape, which portrays a reconstructed image of the urban space, translated by the Portuguese-Brazilian architectural form and language expressed in the villages founded in the region of Minas Gerais and Goiás, which had their genesis in arraiais, and their affirmation as villages is translated by religious buildings, civil and military that consolidated this urban morphology and led to the classification of Ouro Preto (1980) and Goiás (2001) as World Heritage, but will develop activities promoted by local populations and various institutions, such as the reactivation of traditions, historical studies, and their dissemination through tourist publications that fostered a differentiated regional dynamics.

**Keywords:** Heritage, town, landscape, culture

## **1. A Fundação das Vilas e Cidades no Brasil no século XVIII**

A penetração no interior do Brasil estabelece-se no século XVIII com o Bandeirismo, através da exploração agrícola e pastoril do Nordeste, da mineração em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, neste caso com o fluxo vindo da região de S. Paulo, e na Amazônia com a obra dos missionários. O estabelecimento de linhas defensivas na fronteira terrestre foi implementado através da construção de fortalezas e fundação de vilas por ordem régia, e nesse século foram criadas 118 vilas. Algumas destas vilas já eram povoações, mas essa política urbanística formulou o processo de controlar o território, onde a legislação administrativa era representada pelos edifícios institucionais, e as normas urbanísticas subjacentes ao Iluminismo eram aplicadas pelos engenheiros militares.

Como se tinha ultrapassado a linha estabelecida pelo Tratado de Tordesilhas de 1494, foi necessário realizar um levantamento do novo território, que surgiu na sequência da confirmação sobre os novos limites definidos no Tratado de Utrecht de 1713 e 1715, no Tratado de Madrid em 1750, e posteriormente redefinidos no Tratado de El Pardo de 1761, e finalmente acordados no Tratado de Santo Ildefonso em 1777. A Sul, a disputa foi precisamente o domínio da bacia do Rio Prata com o estabelecimento em 1680, da cidade Colônia do Santíssimo Sacramento, fronteira à cidade de Buenos Aires, que conseguiu estabelecer a linha de fronteira a sul e a oeste do Brasil. Esta definição dos limites através da construção de fortalezas e aglomerados urbanos, só seria possível com levantamentos topográficos a cargo da coroa portuguesa que contratava os engenheiros militares. O seu número no Brasil aumentou de cinco, em 1650, para 25 no início do século XVIII, efetivamente, para a formulação do tratado de Madrid foi importante o primeiro trabalho dos cartógrafos jesuítas, e também matemáticos, Diogo Soares e Domingos Capacci, enviados em 1729 para o Brasil por ordem real, os quais fizeram um levantamento rigoroso da costa atlântica, de Minas Gerais e Goiás, assim como percorreram o Rio Grande e a bacia do Rio de Prata.

Posteriormente, a formação da Comissão Demarcatória das fronteiras, terá sido iniciada em 1750, ainda no reinado de D. João V e continuada por D. José I, como política para reconhecimento internacional. Para essa Comissão foram nomeados como engenheiros militares o Coronel Miguel Angelo Blasco, genovês, e o Sargento-mor José Custódio de Sá e Faria, entre outros portugueses, assim como alemães, italianos, franceses, perfazendo no total 34 especialistas entre os quais também se encontravam médicos e astrónomos (Toledo, 1981). A Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, em 1783-92, pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, foi determinada pela rainha D. Maria I, como forma de dar a conhecer este território através de um novo olhar sobre a colônia. A Viagem Filosófica, a partir de Belém do Pará, retrata ao longo de todo o seu percurso, entre rios e afluentes, as povoações indígenas, as vilas e aldeamentos reestruturados ou criados pelos portugueses. Este novo entendimento sobre as características do Lugar, na perspetiva antropológica, incide no estudo sobre as atividades das populações indígenas, e na relação entre o homem e o seu meio, e é expressa pelos desenhos e pelas descrições que relatam os costumes, a fauna, a flora, e os núcleos urbanos referenciando a paisagem.

O planeamento passa a ser imposto nas vilas fundadas pelo poder real, mas o reconhecimento do lugar e a topografia acidentada constituía um desafio a essa regularidade como atesta o traçado em Olinda fundada em 1535. Também as cidades fundadas no início do século XVII como Belém do Pará e S. Luís de Maranhão já apresentavam essa matriz regular, mas adaptada à configuração das bacias hidrográficas dos rios. A fundação da vila de Cuiabá, em 1746, como capital da capitania de Mato Grosso ligada à exploração mineira, foi importante na delimitação da fronteira do interior do Brasil, mas em 1752 era fundada a nova capital Vila Nova de Santíssima Trindade, representativa da regularidade imposta nas normas urbanísticas, assim como de verifica na Vila de José de Macapá, capital do Amapá (Fig. 1). A denominação régia de “povoações civis e decorosas” era uma referência esclarecedora da importância da malha urbana, que representava a imagem do ideal comunitário fruto de aplicação dos princípios iluministas, onde o espaço público era eleito como espaço de todos os cidadãos, incluindo portugueses e indígenas.



**Figura 2.** Planta da Vila de S. José de Macapá, Gaspar João de Gronsfeld, 1761 (AHU)

O conceito de praça começa a tornar-se mais premente no século XVIII, e principalmente no Brasil, também já implementada nas aldeias jesuíticas, formalizando uma forma geométrica regular, onde os principais edifícios religiosos, civis e militares se deveriam implantar (Teixeira & Valla, 1999). Os planos eram projetados por engenheiros militares, reafirmando as suas competências como urbanistas, já com formação em Aulas institucionalizadas em 1699, nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro, e no Estado do Maranhão (Reis Filho, 1968).

Mas à medida que o Brasil vai sendo ocupado por colonizadores a quem o governo concedeu grandes propriedades, essas leis não são aplicadas no terreno, recorrendo-se no século XVIII a uma imposição mais forte sobre o território através das infraestruturas militares, e sobretudo da rede urbana onde se estabeleciam as instituições de poder local e poder central. As leis portuguesas aplicavam-se em todo o território brasileiro, mas a abolição da escravidão implementada, em 1761, foi um processo lento e só definitivamente foi aplicada em 1869, com um acordo entre Portugal e Inglaterra. Naquela época idealizava-se reformar o Estado e a sociedade sobretudo baseado no idealismo do homem esclarecido, esta era a questão filosófica que levantou inúmeras discussões, e sobretudo a forma como transmitir o progresso civilizacional em regiões como o Brasil.

## 2. Minas Gerais e Goiás: Paisagem Cultural

As vilas fundadas na região de Minas Gerais e Goiás tiveram a sua génese em arraiais, que se estabeleciam junto aos rios e jazidas donde extraíam os minérios. Esses pequenos núcleos eram formados por caminhos ladeados de casas, que confluíam para o terreiro onde se localizava uma capela. Por imposição régia esses aldeamentos foram elevados a vilas com a implantação dos edifícios institucionais, e que de alguma forma fossem fundados em locais saudáveis junto a ribeiras ou rios (Dias, 2004). A vila determinava a ocupação política do território, e a eleição da capital da capitania centralizava o poder, onde se alojava o governador. Esta foi a determinação para a eleição de Ouro Preto (Vila Rica) como capital de Minas Gerais, configurando uma estrutura urbana com pré-existências, assim como Goiás (Vila Boa).



**Figura 2.** Praça de Tiradentes, Câmara Municipal, Ouro Preto



**Figura 3.** Praça de Tiradentes, Casa do Governador, Ouro Preto

A cidade de Ouro Preto nasceu com a junção de diferentes arraiais que formalizaram a Vila Rica fundada, em 1711, pelo Governador António de Albuquerque, que determinou a sua singularidade pela implantação entre colinas e vales prevalecendo a organicidade na sua malha urbana através de ladeiras, onde se distingue a Rua Direita como o eixo principal que une os terreiros de duas matrizes de freguesias. A denominação de Cidade Imperial, como capital em 1720, levou ao investimento nos edifícios públicos e religiosos que formalizassem largos e praças. Na praça principal a Casa da Câmara e Cadeia foi edificada, assim como edifício do Governador construído em 1741 que irá formalizar um novo largo onde se implanta um chafariz. Posteriormente o Palácio do Governador é reformulado pelo engenheiro militar José Fernandes Alpoim, com uma imagem de fortaleza como representação de poder político. Mas esta praça sofreu várias transformações que prevalece como o centro urbano de Ouro Preto, onde o edifício da Câmara Municipal, renovado em 1782, e transformado em Museu da Inconfidência em 1944, assume-se em confronto com a Casa do Governador, desta forma a praça aberta no cume da colina afirmava-se como referência principal da povoação (Fig. 2, 3).

As igrejas em Ouro Preto, para além da Matriz, como a de S. Francisco de Assis, a Igreja do Carmo e a Igreja Nossa Senhora do Rosário (Fig. 4) são demonstrativas do Barroco que se

representou nesta região expresso no esplendor da riqueza da escultura, pintura e talha dourada, arte que exprime esse período de crescimento económico em Portugal e no Brasil. Nesta escola mineira distinguiram-se António Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o pintor Manuel da Costa Ataíde. O Santuário de Congonhas, classificado como Património Mundial, é o espelho desse barroco mineiro, acentuando o percurso como expressão dessa religiosidade, e que representa o investimento artístico nessa região.



**Figura 4.** Igreja Rosário, Procissão do Corpo Cristo, Ouro Preto



**Figura 5.** Vista de Ouro Preto

A implantação das igrejas no topo das colinas, os largos e as praças com as suas fontes, constituem a representação da morfologia urbana portuguesa através da adaptação ao sítio com uma paisagem envolvente da Serra Dourada. A Casa dos Contos é talvez um testemunho da arquitectura mineira, mas também reflete as várias funções que lhe foram atribuídas, como Casa de cobranças de impostos à utilização para instalações militares, e em 1821 como Casa da Fundição do Ouro. A transferência da capital de Minas Gerais, em 1897, para a cidade moderna e planeada de Belo Horizonte, levou por um lado à estagnação económica, mas por outro lado preservou o património arquitetónico e urbano classificado pela Unesco em 1980, como o primeiro conjunto urbano brasileiro a ser reconhecido.

O estabelecimento de vilas na região de Minas Gerais reflete a necessidade de controlar a exploração mineira através do urbanismo e por isso foram criadas em 1711, para além de Vila Rica, Vila Real de Nossa Senhora do Carmo (Mariana), Vila Real de Sabará, e até 1718 outras foram elevadas a vilas como São João del Rei, São José del Rei (Tiradentes), e ainda em 1720, Vila do Príncipe do Serro Frio (Serro), consolidando politicamente esse território. O arraial do Tijuco só se converte em 1820 na Vila de Diamantina e depois cidade em 1838, embora desde 1734 tenha sido criada a Intendência como forma de administração direta da produção de ouro e diamantes. Estes aglomerados não tiveram uma intervenção direta dos engenheiros militares, porque as autoridades metropolitanas estariam mais interessadas na cobrança dos impostos (Fonseca, 2001). Por isso a construção dos edifícios civis institucionais e religiosos vão efetivamente ser a referência urbana do Lugar, que também se caracteriza pela sua integração na paisagem natural entre serras e rios (Fig. 5).

Como exceção a essa regra nessa região, foi encomendado um plano ao engenheiro militar José Fernandes de Alpoim para a vila Mariana, quando foi eleita cidade em 1745, depois de ter sido elevada a vila em 1711. Esse plano perfazia a racionalidade imposta pelos engenheiros-militares, e a provisão de 2 de Maio de 1746, indicava que se escolhesse o sítio para a praça principal, as ruas fossem direitas e largas, e que se escolhesse o lugar de implantação dos edifícios públicos. Estas regras seriam aplicadas em todas as vilas e cidades que foram nomeadas por ordem régia, para estabelecer uma política que se regia pelas leis portuguesas, sobretudo as administrativas representadas pelas Câmaras Municipais, que também se projetavam segundo modelos arquitetónicos, que se contrapunham às igrejas barrocas. Estas edificações também se implantavam segundo as regras urbanas associadas a praças ou largos definidos no projeto urbano, enquanto as casas teriam que ser alinhadas ou cordeadas pelo limite definido no processo que se designava [arruar].

Na região mineira de Goiás, a Vila Boa de Goiás terá sido instituída, em 1736, no lugar donde se situava o arraial de Santa Ana. Neste território estavam implantados outros arraiais em torno da exploração mineira, e a Capitania de Goiás foi criada em 1749, elegendo Vila Boa com a capital desse Estado. A carta régia, de 1736 ao Conde Sarzedas, expressa as diretrizes dessa fundação: “determineis o sitio mais a propósito para uma Vila e procureis que seja o mais saudável, e com provimento de boa água e lenha e perto de um arraial que se ache estabelecido, ...e determineis o lugar da Praça no meyo da qual se levante o pelourinho e se assinale a área para o edifício da Igreja, ...e que façais delinear por linhas rectas a área para as cazas com seus quintais, e se designe o lugar para se edificarem a Caza da Câmara e das Audiências e Cadeya” (Santos, 1968, p. 51).

Estas regras adaptaram-se, no caso de Goiás, às condicionantes naturais entre as colinas e o rio Vermelho como elemento inserido na malha urbana, onde a Rua Direita ligava as duas margens através de uma ponte. As duas praças de forma triangular são resultantes da formação do largo junto à igreja Matriz onde se situava o Lugar de Santana, e do largo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, igreja edificada para culto da população negra na outra margem do rio, e reconstruída com um estilo neogótico como uma em escala monumental em confronto com a integridade da sua evolução urbana.



**Figura 6.** Largo da Igreja da Boa Morte, Goiás



**Figura 7.** Praça da Câmara Municipal, Goiás

A grande praça principal, onde se implantou a Câmara Municipal, apresenta também uma forma triangular configurada a partir de dois eixos, designa-se mais como um alargamento, ou terreiro pela sua grandiosidade num processo de continuidade do traçado urbano da cidade, onde a qualificação como espaço público prevalece pela construção do monumental chafariz barroco, que acentua a singularidade desta praça. As características dos espaços públicos no urbanismo português refletem-se na rica toponímia que define a forma, a função desse espaço com características peculiares na sua identidade pela assimilação de várias influências culturais, que se foram sedimentando ao longo de séculos (Fig. 6, 7).

A malha urbana de Goiás iniciada a partir do arraial vai-se expandindo através de arruamentos retilíneos (Fig. 8), mas face ao aumento da população, foi projetado um plano em 1782, de autoria de governador Luís da Cunha Menezes, de forma a valorizar a capital. O plano mantém a estrutura pré-existente, mas apresenta uma expansão mais racionalizada. A representação do projeto contem uma imagética, onde a ordem política se transmite pela ordem do traçado urbano, e o poder militar é representado pela Casa do Governador e pelas figuras dos militares que simbolizavam o poder central (Fig. 9). Depois deste período áureo, segue-se o período da diminuição da produção do ouro no início do século XIX, e a sociedade transforma-se, e vai aglutinando as diversas classes e etnias criando lentamente uma nova imagem social agregada ao espaço urbano.



**Figura 8.** Ponte e extensão da Rua Direita, Goiás

As vilas e cidades fundadas pelos portugueses no Brasil em Minas Gerais como Ouro Preto entre outras, Goiás Velho, e Salvador, foram consideradas monumentos e inscritas no Livro Histórico e Artístico como exemplos da sua singularidade face à “cidade regular, traçada em rígido tabuleiro de xadrez” (Santos 1968, p.7). As diretrizes políticas estavam estabelecidas nas cartas régias, que introduzem normas urbanísticas, mas permitiam alguma flexibilidade no traçado representando as características dos núcleos portugueses de adaptação ao sítio.

Para além do traçado, os edifícios representavam as instituições do poder central que se traduzia na Câmara Municipal como poder municipal, na Igreja Matriz como imagem da fusão da Igreja com o Rei, como um fator essencial para estabelecimento da sociedade, que se consolidou através de Irmandades e Ordens religiosas, e ainda o poder militar representava-se na Casa do Governador da capitania, assim como noutras instalações militares.



**Figura 9.** Planta de Villa Boa capital da capitania geral de Goiás, 1782 (Casa da Ínsua)

Mas estas instituições, que são representadas em edifícios traduzem por um lado essa representação do poder colonial sobre o território, mas por outro lado refletem também a memória dos conflitos entre poderes e dificuldades na regulação de leis centrais ou regionais. A localização de igrejas ou capelas deveriam ter em conta um percurso litúrgico de forma que a Igreja pudesse reunir todas as classes sociais nessas festividades. As praças também eram espaços para festas religiosas, assim como para outras atividades cívicas, recreativas, e também para mercados e feiras, por isso representavam o espaço comunitário. O processo da criação é sempre produto de uma ideia preconcebida, mas está baseado numa adaptação ao lugar, e à apropriação do espaço que se vai construindo.

A arquitectura que se estabelece no Brasil apresenta uma linguagem entre o erudito e o vernacular, que era já uma referência em Portugal, com características próprias. A casa ou o sobrado tornou-se também um símbolo dessa época nas regiões do interior, pela sua linguagem e características construtivas tirando partido de materiais locais que identificam a arquitectura do Sertão, como uma marca de uma apropriação do espaço que estabelece o primeiro diálogo entre o ambiente natural e o construído (Fig. 10). A maior parte das Igrejas Matrizes, Câmaras, solares e outros elementos arquitetónicos são os monumentos classificados pelo IFHAN (Instituto do Património e Artístico Nacional), de forma a incentivar a preservação e o restauro desses edifícios como memória de um passado importante para a região de Minas Gerais, de Goiás e Mato Grosso, regiões que se desenvolveram economicamente nesse período setecentista.

Nesse contexto, foi sendo construído um património cultural representante da época da mineração iniciado pelos bandeirantes, e consolidado pelo estabelecimento de vilas e cidades, que através da sua paisagem urbana foram classificados como conjuntos a Património Mundial segundo a Convenção de 1972, que definia conceitos sobre o Património Cultural e Natural. As cidades de Ouro Preto, Diamantina e Goiás são exemplo dessa singularidade como

patrimónios culturais, assim como foi reconhecido pelas instituições brasileiras outros núcleos históricos em Minas Gerais como Sabará, Tiradentes, São D'el Rei, constituindo um conjunto representativo duma época, e que se desenvolveram até ao século XIX alargando assim o período interligado à colonização, como o caso de Corumbá, que ainda retrata o processo de fundação do arraial à vila.



**Figura 10.** Centro de Tradições, sobrado em Porangatu

A Carta Bagé de 2007 veio reforçar o conceito de “Paisagem Cultural” como a relação do homem com o meio ambiente, ou seja, as marcas do homem na natureza e a interação da natureza com o homem em espaços temporais e espaciais. A singularidade de Ouro Preto afirmada na sua classificação a património Mundial em 1980, assim como o centro histórico de Diamantina em 1990, traduz essa relação do espaço urbano com a paisagem natural entre vales e serras, que perfazem uma paisagem cultural de enquadramento entre a leitura da integração do construído com o respeito pela topografia, e pelos cursos dos rios, como significado que sempre tiveram na escolha do sítio de implantação da urbe, desse o arraial à vila ou cidade.

No contexto de Minas Gerais para manter o património classificado, e sobretudo os imóveis classificados, foi fundada a Fundação Roberto Marinho em 1977, de forma a responder à expressão ‘Nosso Passado Está Vivo. Ajude a Conservá-lo’ (Minas Colonial, n.d., p.8). Em colaboração com o SPHAN, Secretaria do Património Histórico e Artístico Nacional, essa fundação atuou na perspectiva de incentivar as obras necessárias à reabilitação do edificado, e dinamizar as atividades culturais tradicionais, como a divulgação da história da região. Para além dos Museus como o da Mineralogia e da Inconfidência que ocuparam os antigos edifícios institucionais, a reativação das festividades religiosas como a Procissão do Corpus Christi, que percorre as ruas da cidade, tomou uma dimensão nacional e dinamiza toda a região (Fig. 4.). Assim como o renascer da Música Sacra através da fundação do Coro e Orquestra em 1959, é também um dos fatores de dinamização da região, e corresponde à Música Barroca Mineira desenvolvida nesta região a partir do século XVIII, que se pretende dar continuidade, e presentemente foi aberta uma Escola de Música gratuita para todos os cidadãos. O teatro fundado em 1770, é um espaço que acolhe várias atividades culturais e que traduz a

continuidade do ambiente intelectual que foi fomentado desde a fundação de Ouro preto como capital de Minas Gerais (Fig. 11).



**Figura 11.** Teatro em Ouro Preto

### **3. O Passado e o Presente: Atividades Culturais como Património em Goiás**

O processo de classificação de Goiás a “Património da Humanidade”, em 2001, envolveu várias entidades nacionais como o IFHAN, as instituições estaduais e municipais, e a associação de cidadãos denominada Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT) fundada em 1965, que procurava defender os interesses da população. A classificação dos imóveis públicos e religiosos, desde 1950, na cidade de Goiás, levou a uma certa contestação por parte dos habitantes, que estariam indignados com a transferência da capital para Goiânia, que entenderam como um atraso ou uma estagnação da cidade, que seria referida como memória do passado. Mas essa interpretação irá evoluir não só no conceito do Património como conjunto urbano, referenciado pelas diversas Cartas Internacionais do Património, como também essa rejeição por parte dos cidadãos foi transformada numa dinâmica cultural e turística desenvolvida pela OVAT.

Nesta perspetiva investiu-se na reativação de tradições, em estudos históricos, artísticos e na sua divulgação através de publicações turísticas. Um dos objetivos era fomentar a representação da antiga capital como a memória da cultura da região, e que é designado como a invenção da cidade: “Categorias como tradição, arte, cultura e história são arroladas para compor o passado que este discurso propõe que seja [resgatado] para construir o futuro da cidade de Goiás” (Delgado, 2005, p. 121). Diversas atividades foram reabertas como saraus, festas folclóricas, assim como a reativação, em 1960, da Procissão do Fogaréu nas festas da Semana Santa, que foi criada em 1745 na cidade simbolizando a prisão de Cristo, constituindo um importante evento em toda a região (Fig. 12). Mesmo reinterpretada agora, esta procissão é testemunha de um passado e vivida no presente, que cativa turistas e população da região envolvente, constituindo um património imaterial não classificado, mas inserido no conceito de património expresso na Carta de Cracóvia de 2000. Esta declaração defende a conservação do património cultural, como planificação e gestão de uma comunidade através de uma participação efetiva dos habitantes para além dos especialistas, e reforçada pela Carta

Internacional de 2003 que define o conceito de patrimônio cultural intangível abrangendo os tradicionais eventos.



**Figura 12.** Procissão do Fogoaré, Goiás

Os edifícios principais religiosos e civis classificados são locais de visitação, como a Casa da Câmara convertida em Museu das Bandeiras, a Casa do Conde de Arcos, a Casa da Fundação e Caserna para militares, assim como o Museu da Arte Sacra da Boa Morte instalado na Igreja da Boa Morte, destinado ao culto dos militares, reúne um acervo artístico importante. Todas as igrejas são classificadas, como São Francisco de Paula, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora da Lapa, Nossa Senhora do Rosário. Estes edifícios representam a sociedade setecentista, e o poder municipal era retratado, como em Portugal, pelos homens bons escolhidos entre aqueles que contribuísem com a melhor quantidade de ouro à casa da Fundação, ou entre os militares. O Intendente era nomeado para cobrar o imposto sobre o ouro depositado na Casa da Fundação, criado pelo poder central em 1751, assim como, em 1749, foi eleito o Governador da Capitania de Goiás. Os edifícios institucionais eram os símbolos das várias instituições do poder local e central no Brasil e em Portugal, muitas vezes com conflitos entre a escala de poder dos vários intervenientes.

As igrejas representavam as várias confrarias, que através das festividades e procissões marcavam o seu território urbano com percursos diferenciados. As procissões ofereciam à confraria “a ocasião sonora do espaço, promovendo uma demonstração pública de sua capacidade de delimitar o espaço sagrado do arraial... o ritmo dos ofícios religiosos impõe igualmente as marcas de um tempo novo, aquele do homem civilizado” (Vidal 2009, pp. 251-2). Para além das festas exprimirem a cultura popular, também eram invadidas por danças profanas “elas, finalmente incentivaram a canalização da capacidade de resposta das culturas dominadas frente à situação de conflito criada com a escravidão negra e o trabalho compulsório indígena” (Priore, 1996, p.55). Estas festividades eram organizadas muitas vezes não só por irmandades populares dos santos, mas pelos próprios cidadãos, onde as culturas diferenciadas de acordo com as suas origens transpareciam, e nestes acontecimentos existia um relacionamento ou uma aceitação do [outro]. O padre jesuíta Fernão Cardim, nos seus textos do final do século XVI, referencia os costumes dos povos indígenas, realçando os cantos e danças tradicionais como um ritual que envolvia toda a gente, descrita com respeito por este evento cultural que demonstrava uma certa erudição musical (Cardim, 1997, p. 178).

A preservação das casas ou sobrados, com seu recheio, fazem hoje parte desse patrimônio cultural como testemunho de uma vivência, ou de uma apropriação do espaço arquitetônico que ainda hoje perdura. Como exemplo na região de Goiás, a casa da fazenda do Coronel Gaspar Fernandes, que se estabeleceu em 1913, no lugar que hoje é a cidade de Uruaçu, representa o primeiro testemunho do estabelecimento do primitivo arraial, e que hoje pode ser visitável como referência turística regional (Gandara, 2016, pp. 43-4). As famílias, que continuam a viver em Goiás, querem retratar as suas memórias como memória coletiva da urbe. Nessa perspectiva, o interesse e o investimento na Casa Velha da Ponte em Goiás da poetiza Cora Carolina, restaurada em 1989, e gerida hoje por uma fundação, foi um fator dinamizador para a cidade com a promoção de eventos culturais que regula o turismo, e publicando as suas obras poéticas (Fig. 8). A sua obra retrata as suas memórias numa perspectiva romântica, depois de regressar em 1956, e ao mesmo tempo caracteriza a Identidade da cidade, através da descrição do espaço urbano, do edificado e da paisagem, assim como dos usos e vivências que marcaram o seu passado. Também os seus depoimentos correspondem à “construção de uma memória autobiográfica e uma forma específica de criação da memória coletiva” (Delgado, 2005, p. 135). A importância do trabalho da Cora nos seus múltiplos olhares é fomentada pela OVAT e reconhecida pela própria Unesco.

O Patrimônio das cidades fundadas pelos portugueses no Brasil exprime-se pela beleza artística urbana, representando não só o lugar do poder administrativo e político do passado mas como Paisagem Cultural, que retrata uma imagem reconstruída do espaço urbano, traduzida pela forma e linguagem arquitetónica luso-brasileira. As marcas arquitetónicas e urbanas que os portugueses legaram fazem parte de percurso cultural que traduz a miscigenação que existiu nessa época, também denominada como uma realidade luso-tropical no âmbito político-cultural (Freyre, 1961).

A toponímia reflete os períodos significativos da história das cidades, como é caso de muitas vilas e cidades brasileiras, que foram denominadas com nomes portugueses, e noutros períodos por denominação relacionada com o povoamento indígena primitivo, como em Goiás, onde o primeiro arraial denominava-se Lugar de St<sup>a</sup> Ana, e posteriormente Vila Boa de Santa Ana ou Vila Boa de Goiás quando se institui oficialmente capital do Estado de Goiás, e hoje designada Goiás ou Vila Velha de Goiás. Com a classificação a Patrimônio Mundial este percurso terá que ser consciencializado, porque constitui o processo da construção da identidade que os cidadãos pretendem valorizar. Desde o período dos bandeirantes até à consolidação da vila e da vivência da população, que o conceito de sociedade foi evoluindo, assim como o desenvolvimento de atividades culturais foram e são expressão duma comunidade em torno dum espaço urbano, que agrega e regula essa comunidade.

A relação entre a cidade real e a cidade imaginada pode ser reforçada com valores patrimoniais materiais ou imateriais, como é o exemplo da fundação do Memorial da Serra da Mesa, que para além de eventos culturais e ambientais, recriou modelos desde a aldeia indígena, ao arraial, à fazenda tradicional brasileira (fig. 13, 14, 15). Neste contexto, a classificação de Patrimônio Mundial de Goiás deu ensejo não só a preservar a sua Identidade ligada à história da sua fundação, como fomentou outros valores tradicionais que demonstram a fusão de culturas.



**Figuras 13, 14, 15.** Aldeia Indígena; Arraial; Fazenda (Memorial da Serra da Mesa)

## Referências Bibliográficas

- Cardim, F. (1997). *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Azevedo, Ana Maria (introd.) Comissão Nacional dos Descobrimentos.
- Delgado, A. F. (2005). Goiás: A Invenção da Cidade “Patrimônio da Humanidade”. *Horizontes Antropológicos*, 11(23), 113-143. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100007>
- Dias, P. (2004). *História da Arte Luso-Brasileira, Urbanização e Fortificação*. Almedina.
- Ferreira, A. R. (1971). *Viagem Filosófica pelas capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuibá, 1783-1798*. Conselho Federal de Cultura.
- Fonseca, C. D. (1998). Do Arraial à Cidade: A Trajectória de Mariana no Contexto do Urbanismo Colonial Português. *Universo Urbanístico Português, 1415-1822. Colectânea de Estudos* (pp. 257-301). Comissão Nacional dos Descobrimentos Portugueses.
- Freyre, G. (1961). *O Luso e o Trópico*. Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Gandara, G. S. (2016). *Cadinho do Brasil, Uruçu... Cidade-beira, Cidade-fronteira nos Caminhos do Sertão de Goiás*. Goiânia-GO Editora Espaço Acadêmico.
- A.A.V.V. n.d.. *Minas Colônia*. Editora Efecê S.A.
- Priori, M. del. (1994). *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. Editora Brasiliense.
- Santos, P. F. (1968). “Formação de Cidades no Brasil Colonial”, in *Estudos Luso-Brasileiros*. Universidade de Coimbra.
- Teixeira, M. C., & Valla, M. (1999). *O Urbanismo Português, séculos XIII-XVIII, Portugal–Brasil*. Livros Horizonte.
- Toledo, B. L. de (1981). *O Real Corpo de Engenheiros na Capitania de São Paulo*. João Fortes S.A.
- Vidal, L. (2009). Sob a máscara do colonial. Nascimento e decadência de uma vila no Brasil moderno: Vila Boa de Goiás no século XVIII. *História*, 28 (1). 243-288. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742009000100010>

# O Roteiro Estratégico de Desenvolvimento Turístico na afirmação sustentável do Parque Natural do Tejo Internacional

## The Strategic Roadmap for Tourism Development in the sustainable affirmation of the Tejo Internacional Nature Park

Luís Quinta-Nova<sup>1</sup>, Deolinda Alberto<sup>2</sup>, Celestino Almeida<sup>3</sup>, João Neves<sup>4</sup>, Domingos Santos<sup>5</sup>

<sup>1,2,3</sup>*Instituto Politécnico de Castelo Branco, Centro de Estudos em Recursos Naturais, Ambiente e Sociedade, Portugal, [lnova@ipcb.pt](mailto:lnova@ipcb.pt)*

<sup>4</sup>*ReThink - Grupo de Investigação em design para o Território, Portugal, [joaoneves@ipcb.pt](mailto:joaoneves@ipcb.pt)*

<sup>5</sup>*Instituto Politécnico de Castelo Branco, CICS.NOVA - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Portugal, [domingos.santos@ipcb.pt](mailto:domingos.santos@ipcb.pt)*

### Resumo

No âmbito da valorização das áreas protegidas, o tema da atividade turística surge como um denominador comum a um leque significativo de possibilidades de desenvolvimento, emergindo daqui a relevância de se proceder a estudos que perspetivem a atuação futura nestas áreas. Daqui se partiu para o desafio de proceder à elaboração de um documento de natureza prospetiva e estratégica que oriente a atuação dos stakeholders e da Cogestão do Parque Natural do Tejo Internacional (PNTI), com vista ao desenvolvimento do sector do turismo associado aos valores desta área protegida. Para o efeito, foi implementada uma abordagem bottom-up, partindo de uma base de trabalho que emanasse das perspetivas e interesses dos agentes locais. Foram realizadas, numa primeira fase, uma série de entrevistas aos diversos atores; posteriormente, foi realizado um trabalho de prospeção e auscultação com base em discussões em grupos focais, e, por último, as ações a propor resultaram de uma validação final por parte das entidades envolvidas na cogestão do PNTI. Desta abordagem metodológica resultaram quatro domínios estratégicos de intervenção que estruturam a leitura e o campo de ação do Roteiro de Desenvolvimento Turístico do PNTI.

**Palavras-chave:** Desenvolvimento turístico, áreas protegidas, sustentabilidade, planeamento estratégico.

### Abstract

In the context of the valorization of protected areas, the theme of tourist activity appears as a common denominator to a significant range of development possibilities, emerging from this the relevance of carrying out studies that envision future activities in these areas. This led to the challenge of proceeding with the elaboration of a prospective and strategic document that guides the steps to be taken, and accepted by the stakeholders, as well as by the Co-Management of the Tejo Internacional Nature Park (PNTI), with a view to the development of the tourism sector associated with the values of this protected area. To this end, a bottom-up approach was implemented, starting from a work base emanating from local agents' perspectives and interests. In this context, in the first phase, a series of interviews with the different actors were carried out; Subsequently, prospection and consultation work was carried out based on group discussions, and, finally, the actions to be proposed resulted from a final validation by the entities involved in the PNTI co-management process. This methodological approach resulted in four strategic intervention domains that structure the reading of the PNTI Tourism Development Roadmap.

**Keywords:** Tourism development, protected areas, sustainability, strategic planning.

## Introdução

O turismo tem vindo a revelar-se um setor de relevo para a economia de Portugal, tanto no que diz respeito à sua componente externa como interna. O país tem vindo, nos últimos anos, a melhorar a sua posição no *The Travel & Tourism Competitiveness Index 2019* (WEF, 2019), ocupando a 12.<sup>a</sup> posição do ranking entre 136 países (7.<sup>a</sup> da UE). Por outro lado, os valores relativos ao turismo interno durante o ano de 2019 também indicam crescimento do fluxo turístico. Nesse ano, a frequência de viagens turísticas realizadas pelos residentes em Portugal registou um crescimento de 10,8% face ao ano anterior. Destas viagens, cerca de 87,3% (num total de 21,4 milhões de viagens) ocorreram dentro do território nacional, e a elas podem ser associadas cerca de 76,9 milhões de dormidas, o que reflete um aumento de 10,6% relativamente ao ano anterior.

Num estudo sobre a procura turística e imagem dos espaços naturais (Santos, 2018) são referidos como principais fatores motivacionais da procura de destinos de Natureza, a mudança de rotina e relaxamento, socialização, prestígio, aprendizagem, autoconhecimento e escape.

Ao mesmo tempo, debruçando sobre as dimensões segundo as quais os turistas percecionam a natureza, a autora apresenta como mais significativos a singularidade dos espaços, a autenticidade, a atmosfera espiritual e holística, lugares de risco e de aventura. Neste sentido, considera que, cada vez mais, os valores naturais e culturais dos destinos se tornam atrativos (Santos, 2018). Atenda-se aos dados que demonstram uma tendência crescente na procura turística em Áreas Protegidas em Portugal, tendo-se assistido a um crescimento de 43% no período de 2013 a 2019. Os anos de 2020 e 2021 são atípicos devido ao contexto pandémico (ICNF, 2023).

Em termos de implicações no que respeita à atividade de alojamento, no período entre 2014 e 2022, verificou-se uma tendência crescente do número de dormidas e de hóspedes em alojamento nas diferentes modalidades de Turismo em Espaço Rural; esta tendência foi interrompida no período entre 2019 e 2020 como resultado da pandemia SARS-Cov-2, notando-se uma recuperação nos dois anos seguintes, tendo-se atingido um máximo próximo dos 2,6 milhões em 2022 (PORDATA, 2023).

No âmbito do “Projeto Piloto para a Gestão Colaborativa do Parque Natural do Tejo Internacional”, protocolado em abril de 2017, entre o Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (ICNF), os Municípios de Castelo Branco, Idanha-a-Nova e Vila Velha de Ródão, o Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB), a Associação Empresarial da Beira Baixa (AEBB) e a Quercus - Associação Nacional de Conservação da Natureza, foi produzido e aprovado pelo seu Conselho de Gestão o Plano de Valorização do Parque Natural do Tejo Internacional (PNTI), a ser implementado entre 2018 e 2022.

Neste contexto foram privilegiados princípios e orientações que emanam da nova postura que a tutela se propôs instalar no domínio da gestão das áreas protegidas nacionais: adoção de um modelo de cogestão, colaborativa e participativa que envolva os stakeholders mais próximos do território e do contexto real; perseguir o intuito de compatibilizar a atividade humana (socioeconómica) com a preservação dos valores naturais (biológico e geológico) e culturais (arqueológico, arquitetónico e etnográfico) existentes no PNTI e reforço da identidade e do sentido de pertença da população residente relativamente ao Parque.

Conforme se assume no protocolo referido, a política de conservação da natureza e da biodiversidade, no seu papel de serviço público, deve, além de ser o garante da gestão ambiental do território, num quadro de conservação do capital natural, comprometer-se simultaneamente com o desenvolvimento local e regional.

Na análise às oportunidades identificadas com vista à valorização do PNTI, o tema da atividade turística surge como um denominador comum a um leque significativo de possibilidades de desenvolvimento, emergindo daqui a relevância de se proceder a um estudo, de natureza prospetiva e estratégica, que perspetive a atuação futura com vista ao desenvolvimento do setor do turismo associado aos valores do Parque.

Este estudo, financiado pelo Fundo Ambiental, foi realizado por uma equipa pluridisciplinar do Instituto Politécnico de Castelo Branco e materializado através de um documento intitulado “Roteiro Estratégico de Desenvolvimento Turístico no Parque Natural do Tejo Internacional”.

A presente comunicação alicerça-se nesse roteiro estratégico e encontra-se estruturada em cinco pontos: no ponto 1 será feita a apresentação dos principais instrumentos de orientação e planeamento do setor do turismo existentes em Portugal; segue-se a metodologia de investigação (ponto 2); a caracterização do PNTI (ponto 3), incluindo a identificação dos principais recursos turísticos; no ponto 4, sistematizam-se os resultados através de uma análise SWOT; por fim, no ponto 5, apresenta-se a estratégia proposta para o desenvolvimento da atividade turística no PNTI.

## **1. O Enquadramento Analítico e Instrumental das Áreas Protegidas nas Estratégias e Planos do Setor Turístico e do Território**

A Estratégia para o Turismo 2027 (Turismo de Portugal, 2017) constitui o referencial estratégico para o turismo em Portugal, estabelecendo prioridades, identificadas em cinco eixos estratégicos dos quais, sob o ponto de vista da promoção do turismo em áreas protegidas, salientamos o de “valorizar o território, permitindo o usufruto do património histórico-cultural e preservação da sua autenticidade; a regeneração urbana e a potenciação económica do património natural e rural”. Reconhece-se que um dos ativos diferenciadores identificados como estratégico é a natureza, sendo recomendadas tipologias de intervenção e de projetos que visam, no essencial, promover a aposta em modalidades de turismo de natureza e em espaço rural, assentes em atividades de captação de turistas que permitam potenciar economicamente o património natural e rural, assegurando, simultaneamente, a sua conservação.

O Plano Regional de Desenvolvimento Turístico (Turismo Centro de Portugal, 2019) visa a valorização e desenvolvimento das potencialidades turísticas da região Centro, a promoção interna do destino turístico Centro de Portugal e das suas sub-regiões, bem como a gestão integrada do destino no quadro do desenvolvimento turístico regional. Comporta uma visão estratégica que tenta conciliar a modernidade e o desenvolvimento com a necessária preservação dos recursos naturais, do património edificado e da autenticidade das tradições e vivência das comunidades.

A construção da marca turística “Centro” e o seu posicionamento, assentam em três vetores-chave: Autenticidade, Natureza e Espiritualidade que se materializam em 5 pilares estratégicos:

1. Cultura, História, Património, Gastronomia e Vinhos
2. Natureza, *Wellness*, Turismo Ativo, Desportivo e de Mar
3. Turismo Religioso e Espiritual
4. Turismo Corporate e Empresarial
5. Lifestyle, Inspiracional e Novas Tendências

Cada um destes pilares estratégicos é operacionalizado através de submarcas que correspondem a recursos e a produtos turísticos específicos. Sublinhe-se que, à exceção da Serra da Estrela, as áreas protegidas não constituem qualquer submarca no âmbito do segundo pilar. A própria definição deste pilar resulta confusa, pois englobar a natureza com os desportos ativos pode ser geradora de potenciais conflitos de uso. Por exemplo, no PNTI os desportos a motor não são permitidos para não perturbar o habitat de algumas espécies protegidas de avifauna.

Assim, parece-nos, que o turismo de natureza deveria constituir um pilar estratégico próprio até porque, como se salientou, a Estratégia para o Turismo 2027, de âmbito nacional, sublinha o extraordinário potencial das áreas protegidas enquanto ativos diferenciadores de procuras emergentes de ecoturismo.

O potencial das áreas protegidas, em geral, e do PNTI, em particular, aparece diluído e subalternizado enquanto recurso biofísico, cultural e histórico que pode ser colocado ao serviço de estratégias de valorização desses territórios e, naturalmente, do desenvolvimento das comunidades locais. O foco é, sobretudo, no que toca aos territórios periféricos de baixa densidade colocado nos produtos “aldeias de xisto”, “aldeias históricas”, permanecendo, sob o ponto de vista setorial do turismo na Região Centro, as áreas protegidas numa vasta zona de sombra, dado que não constituem, pelo menos explicitamente, uma prioridade de intervenção - é esse também o caso do PNTI.

Ao nível sub-regional e supramunicipal, a Comunidade Intermunicipal da Beira Baixa (CIMBB) não possui nenhum instrumento de planeamento setorial no campo do turismo. No entanto, da análise da sua Estratégia Integrada de Desenvolvimento Territorial (CIMBB, 2014) depreende-se que uma das áreas prioritárias de intervenção passa pela aposta no setor do turismo. No entanto, de algum modo surpreendentemente, não é dada relevância significativa nem ao PNTI, nem às restantes áreas e sítios protegidos no espaço territorial da Beira Baixa, enquanto potenciais eixos estratégicos de intervenção no quadro da promoção turística regional.

A nível local, salienta-se a existência de um plano de intervenção - Plano de Desenvolvimento Turístico – Castelo Branco 2015-2025 (CMCB, 2015) - que apresenta uma visão integrada do desenvolvimento na fileira do turismo, apontando expressamente o PNTI como “recurso diferenciado com forte potencial de aproveitamento turístico na área composta, podendo comportar atividades relacionadas com o turismo desportivo ou turismo de natureza, o que significa que teria um público-alvo bastante vasto e o espaço em questão se tornaria num polo turístico multifacetado”. A instalação e o reforço de trilhos, passeios e circuitos são tipologias

de intervenção previstas na ótica da aposta no turismo de natureza, sendo igualmente apontadas, como possíveis atividades a desenvolver, a caça, nomeadamente montarias, bem como as atividades de náutica fluvial.

Embora seja amplamente reconhecida a aposta do município de Idanha-a-Nova no setor do turismo, não existe nenhuma figura de planeamento à escala local que se foque nas estratégias de desenvolvimento do setor. A consulta do Plano Diretor Municipal atualmente em vigor (CMIN, 1994), deixa apenas antever o imenso potencial associado às componentes biofísicas e histórico-culturais do concelho, não havendo qualquer menção especial ao PNTI enquanto recurso estratégico de desenvolvimento da fileira turística.

Em síntese, é possível depreender desta análise de instrumentos de planeamento (turísticos, estratégicos e de ordenamento territorial) multinível, de âmbito nacional, regional, sub-regional e local, que:

- é deficitária a reflexão e o enquadramento programático, nomeadamente às escalas nacional e regional, acerca do papel que as áreas protegidas podem assumir enquanto vetores estratégicos de promoção de modelos alternativos de oferta turística;
- o mesmo sucede a nível da Comunidade Intermunicipal da Beira Baixa, em que a respetiva Estratégia Integrada de Desenvolvimento Territorial não aponta nenhum conjunto diferenciado de intervenções direcionadas para o aproveitamento e a promoção das especificidades do PNTI – como sublinhado anteriormente, as indicações sugeridas contemplam as que, “grosso modo”, são delineadas para os restantes espaços de vincada ruralidade que marcam este território;
- a nível municipal, dos diversos documentos consultados, saliência para o Plano de Desenvolvimento Turístico - Castelo Branco 2015-2025 (CMCB, 2015), que aponta expressamente para o potencial do PNTI enquanto recurso estratégico da promoção de modalidades de turismo de natureza ajustadas às dinâmicas de procura emergentes, designadamente de segmentos mais vocacionados para os diferentes formatos de turismo de natureza e de turismo cultural.

O PNTI, à semelhança da generalidade das áreas protegidas em Portugal, é, ainda, manifestamente, um recurso em bruto. Se considerarmos que a existência de recursos não é, por si só, garante de valoração e preferência turística, não será linear a relação entre riqueza patrimonial e desenvolvimento turístico. Nesta perspetiva, o grande desafio é o de identificar meios e atores, mapear dinâmicas existentes ou emergentes, para ativar os recursos, definir um cabaz de produtos/serviços, e, por consequência, criar condições para afirmar o território no quadro dos destinos turísticos que lhe interessam, contribuindo, deste modo, para acrescentar valor ao território – o mesmo é dizer, contribuir para a melhoria dos padrões de vida das comunidades locais e para a afirmação de lógicas de turismo e de desenvolvimento sustentável.

## **2. Metodologia de investigação**

Neste estudo foi seguida uma abordagem *bottom-up*, partindo-se de uma base trabalho que emanasse das perspetivas e interesses dos agentes locais, tanto dos instalados no território do Parque como nos territórios contíguos. Nesse quadro, foram realizadas, numa primeira fase, uma série de entrevistas abertas e individuais aos diversos atores; posteriormente, foi realizado um trabalho de prospeção/auscultação com base em grupos focais, conforme a

afinidade funcional dos agentes (empreendimentos turísticos, restauração e acolhimento, promotores e animadores, governança) e, por último, as ações a propor resultaram igualmente de uma validação final por parte das entidades envolvidas no processo da cogestão do Parque Natural do Tejo Internacional.

Esta orientação norteadora do percurso metodológico adotado, assente no trabalho de campo, foi, naturalmente, combinada e enriquecida no quadro da designada triangulação metodológica, com o acesso a indicadores estatísticos e fontes documentais.

Em termos preparatórios e de enquadramento, foi realizada uma pesquisa sobre o estado da arte relativamente ao tema do Turismo em Espaço Rural, o qual se considerou o mais enquadrador da tarefa a realizar; efetuou-se, igualmente, um levantamento das principais figuras de planeamento no domínio turístico (às escalas nacional, regional, sub-regional e local); foi feita uma inventariação dos recursos e valores do PNTI com potencial de integrar a carta de produtos turísticos a oferecer; finalmente, com base na informação recolhida, procedeu-se à definição dos elementos que dão corpo à estratégia que se apresenta - análise SWOT, eixos de intervenção, objetivos a alcançar e plano de ações a empreender.

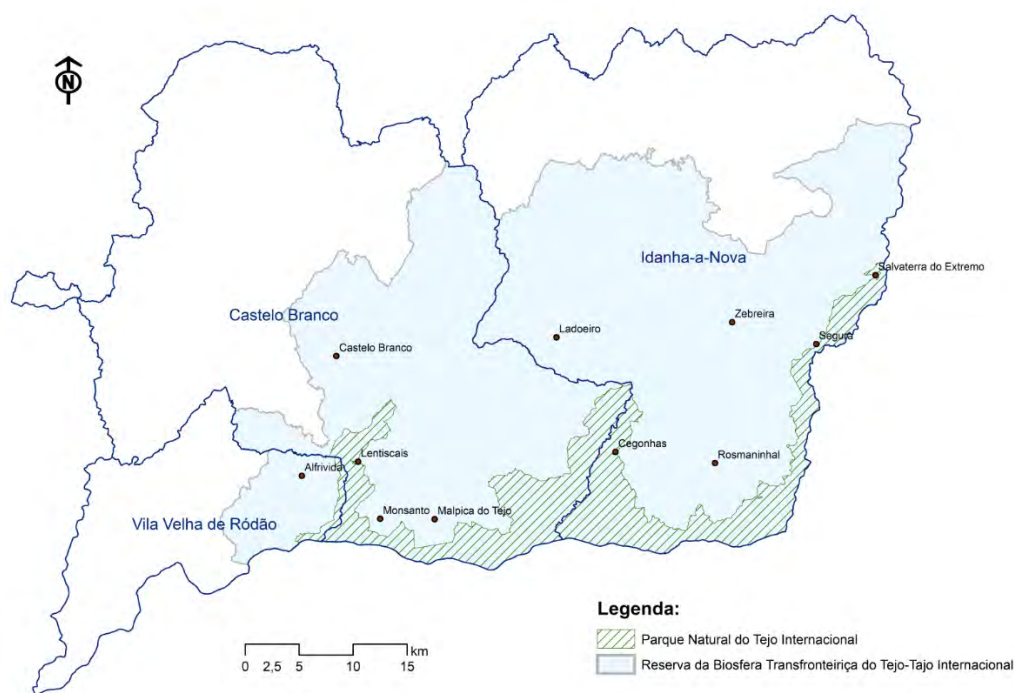
O facto de o trabalho de campo ter ocorrido num contexto excecional, devido à situação pandémica, acarretou algumas dificuldades acrescidas nas abordagens interpessoais, mas, apesar disso, pensamos que as informações recolhidas representam de forma abrangente os interesses das populações que habitam no território do PNTI. Daqui releva a forte contribuição dos resultados das reuniões de trabalho participativo e colaborativo no sentido de possibilitar o envolvimento dos atores locais, pois consideramos essencial a participação ativa da comunidade no exercício da elaboração e implementação do planeamento estratégico. Acreditamos que desta forma poderemos estimular a população à participação e à contribuição para que lhe seja assegurado o papel de protagonista ao longo do processo de desenvolvimento socioeconómico do seu território.

### **3. Caracterização do PNTI**

O PNTI está inserido num vasto território de baixa densidade demográfica, como é a Unidade Territorial Estatística de nível III (NUT III) Beira Baixa, que compreende os municípios de Castelo Branco, Idanha-a-Nova, Oleiros, Penamacor, Proença-a-Nova e Vila Velha de Ródão, e abrange uma população de 89.063 habitantes.

Embora nenhum aglomerado populacional se localize no interior do PNTI, verifica-se que o limite do mesmo contorna as seguintes localidades: Lentiscais, que faz parte do município de Castelo Branco, e Cegonhas, Couto dos Correias, Soalheiras, Segura e parte de Salvaterra do Extremo, no município de Idanha-a-Nova (Figura 1).

Se nos cingirmos apenas à envolvente territorial dos municípios que integram o PNTI, regista-se uma dinâmica demográfica globalmente recessiva - em três décadas, de 1991 a 2021 (Tabela 1), estes três concelhos perderam, em conjunto, 12,3% da sua população residente. De sublinhar, contudo, o padrão díspar verificado entre o município de Castelo Branco que, nesse período, viu o seu contingente demográfico diminuir apenas ligeiramente, 3,8%, enquanto os concelhos de Vila Velha de Ródão e Idanha-a-Nova perdiam um terço, ou mais, do seu efetivo populacional.



**Figura 1.** Localização do Parque Natural do Tejo Internacional

**Tabela 1.** Evolução demográfica nos concelhos do PNTI

	1991	2001	2011	2021	1991-2021 (%)
Castelo Branco	54.310	55.793	55.909	52.272	-3,8
Idanha-a-Nova	13.630	11.610	9.655	8.355	-38,7
Vila Velha de Ródão	4.960	4.085	3.517	3.285	-33,7
Sub-região	72.900	71.488	69.091	63.912	-12,3

Fonte: INE, 2022

Trata-se de um quadro demográfico negativo, marcado por um elevado envelhecimento da sua população, plasmado, igualmente, em baixas densidades populacionais - de acordo com os últimos Censos de 2021, a densidade populacional nestes concelhos é de 36,3 habitantes/km<sup>2</sup> em Castelo Branco, 5,9 habitantes/km<sup>2</sup> em Idanha-a-Nova e 10 habitantes/km<sup>2</sup> em Vila Velha de Ródão.

A diminuição da população jovem, consequência da diminuição das taxas de fecundidade e da saída de população ativa, aliada ao aumento da esperança de vida determina uma estrutura etária com grande percentagem de população com mais de 65 anos de idade - pirâmides etárias invertidas.

De referir que as freguesias da envolvente territorial do PNTI, de pendor mais rural, constituem, sem exceção, aglomerados de muita reduzida dimensão, evidenciando fenómenos intensos de emigração que têm vindo a afetar estes espaços territoriais desde, no

essencial, a década de 50, do século passado. No conjunto destas freguesias o número de residentes cifra-se em 4.701.

O PNTI, bem como a sua envolvente territorial de proximidade evidenciam um quadro demográfico preocupante do ponto de vista do desenvolvimento sustentável. Trata-se de um fenómeno de natureza estrutural, que tem vindo a acentuar a anemia demográfica, o envelhecimento e o despovoamento deste espaço natural protegido.

Nos aglomerados urbanos existem alguns imóveis de interesse público e conjuntos edificados, correspondendo à tipologia característica da zona. Os montes e arraiais, as furdas ou malhadas e outras construções tradicionais, dispersas na proximidade dos povoados, correspondem ao legado dos sistemas agropecuários tradicionais. A agricultura e a pecuária foram, e de certo modo ainda continuam a ser, sustentáculos da economia local, muito alicerçada na produção de azeite, queijo, enchidos e mel.

Existem, no PNTI, muros apiários, também conhecidos por muros de abelhas. São estruturas produzidas pelas populações para defender as colmeias da ação de predadores, como o urso-pardo, hoje extinto em Portugal. Na Península Ibérica estas construções eram, tradicionalmente, de pedra, circunscrevendo recintos fechados que podiam atingir alguns metros de altura. Na área do Parque Natural do Tejo Internacional existem vários muros apiários, designadamente, os muros Marmeleiro, Silha e ribeira do Vale de Lobo, todos no concelho de Idanha-a-Nova (ICNF, 2019).

A paisagem do PNTI, e consequentemente o seu património natural, é relativamente diversificada, podendo ser lida como resultado da significativa humanização por um lado, e por outro como decorrente das características e da resposta que os recursos naturais foram dando ao longo dos processos de transformação. Atualmente, apresenta diferentes estados de conservação, atendendo à interação entre as componentes ambientais e as humanas.

As formações vegetais caracterizam-se por uma distribuição muito relacionada com a estrutura oro-hidrográfica do PNTI. Ao longo das linhas de água os tamujais são frequentes e mais raramente, no Erges, podem observar-se os amiais. As encostas declivosas que ladeiam os cursos de água são cobertas por um matagal mediterrânico rico e diverso, com afloramentos rochosos frequentes, dominados pelo xisto e, pontualmente, granito.

Nas áreas adjacentes aos cursos de água, mais aplanadas, são essencialmente cobertas por montados de sobro e especialmente de azinho, e ainda por zambujais e medronhais que se encontram em bom estado de conservação.

O valor faunístico é aquele que aporta mais reconhecimento ao PNTI em termos de conservação da natureza. Este decorre da importância das aves que nidificam ao longo dos vales dos cursos de água e nas encostas escarpadas, destacando-se como espécies mais importantes a cegonha-preta *Ciconia nigra*, a águia-real *Aquila chrysaetos*, a águia-de-bonelli *Aquila fasciata*, o abutre-do-egipto *Neophron percnopterus*, o bufo-real *Bubo bubo*, o grifo *Gyps fulvus* e o chasco-preto *Oenanthe leucura* (ICNF, 2019).

Apesar de, como anteriormente sublinhado, as aves jogarem um papel preponderante na reputação do PNTI, é certo que uma área protegida vale pelo seu conjunto e pela biodiversidade que encerra, sendo esta um elemento a considerar na estratégia de valorização dos recursos naturais. Até ao momento foram inventariadas 179 espécies de aves no PNTI. Estão ainda identificadas 39 espécies de mamíferos, 17 espécies de répteis, 13 de

anfíbios, 21 de peixes, mais de 300 espécies de insetos, das quais 189 são borboletas. Entre os mamíferos, destaca-se a presença da lontra *Lutra lutra*, espécie mais facilmente observável. O gato-bravo *Felis silvestris*, muito raramente avistado e o toirão *Mustela putoris*, são espécies noturnas que vivem nos habitats de vegetação arbustiva e florestal densa. Juntam-se a estas espécies a gineta *Genetta genetta* e o veado *Cervus elaphus*, esta última considerada comum, mas apesar disso, sempre muito interessante de avistar pela impressividade das manadas ou isoladamente, na generalidade do PNTI (ICNF, 2019).

#### 4. Síntese Diagnóstica

A triangulação do trabalho de campo, que constituiu uma forte aposta metodológica, juntamente com a consulta de fontes documentais e dados estatísticos, permitiu carrear para o diagnóstico um leque diversificado de elementos caracterizadores do PNTI sob o ponto de vista do seu desenvolvimento turístico.

O recurso à análise SWOT (Tabela 2) pretende constituir-se como uma súmula que, de acordo com essa metodologia, permita perceber quais os principais pontos fortes, e fracos, oportunidades e ameaças que se colocam ao PNTI para se afirmar como destino turístico sustentável.

**Tabela 2.** Análise SWOT

Pontos Fortes	Pontos Fracos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Riqueza e diversidade da avifauna (ZPE - Zonas de Proteção Especial e IBA - Important Bird Areas).</li> <li>• Valor paisagístico/Biodiversidade.</li> <li>• Rotas e percursos pedestres já traçados no território do Parque.</li> <li>• Território com diversas classificações da UNESCO - Reserva da Biosfera Transfronteiriça Tejo-Tajo, GeoParque Naturtejo, Cidade Criativa da Música.</li> <li>• Riqueza do património cultural e arqueológico.</li> <li>• História e elementos etnográficos de interesse (contrabando, garimpo).</li> <li>• Produtos endógenos agroalimentares com reconhecimento (DOP, IGP).</li> <li>• Enquadramento geográfico - proximidade com as Aldeias Históricas e com o Parque Natural del Tajo Internacional.</li> <li>• Amenidades ambientais – valores cénicos do rio Tejo e afluentes.</li> <li>• Potencial cinegético.</li> <li>• Boas condições para observação do céu.</li> <li>• Potencial para o desenvolvimento de projetos de investigação científica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Díficeis acessos ao rio Tejo.</li> <li>• Despovoamento das aldeias.</li> <li>• Insuficiente conhecimento sobre o estado real de alguns dos valores naturais do Parque.</li> <li>• Reduzida articulação entre Portugal e Espanha na gestão do rio Tejo (caudal ecológico).</li> <li>• Qualidade da água do rio.</li> <li>• Poucos pontos de passagem transfronteiriços.</li> <li>• Dificuldades na articulação entre as entidades tutelares do território, ambiente e economia.</li> <li>• Descrédito das comunidades locais em relação ao PNTI.</li> <li>• Insuficiente afirmação do PNTI enquanto marca turística.</li> <li>• Oferta turística (alojamento, restauração, atividades de animação) reduzida.</li> <li>• Produtos e serviços turísticos em número insuficiente.</li> <li>• Falta de recursos humanos qualificados na área do turismo sustentável e inexistência de profissionais que assegurem a sua gestão operacional no PNTI.</li> <li>• Degradação das estruturas de apoio às atividades turísticas (postos de observação de aves).</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crescente dotação de sinalética patrimonial e direcional do PNTI.</li> <li>• Existência de uma densidade apreciável de atores na esfera associativa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de estruturas de apoio às atividades náuticas.</li> <li>• Insuficiente informação turística (postos de turismo municipais).</li> <li>• Défice de conhecimento sobre os fluxos de procura de visitantes e turistas do PNTI.</li> <li>• Dificuldade com as comunicações móveis.</li> </ul>
Oportunidades	Ameaças
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aumento da procura do turismo em natureza.</li> <li>• Potencialidades para Birdwatching</li> <li>• Desenvolvimento de iniciativas conjuntas com o GeoParque Naturtejo.</li> <li>• Adesão à rede europeia de turismo sustentável.</li> <li>• Potencial incremento das relações de cooperação com outras áreas protegidas, nacionais e internacionais (nomeadamente na província espanhola da Extremadura).</li> <li>• Certificação do território como Dark Sky.</li> <li>• Melhoria dos níveis de gestão da atividade cinegética.</li> <li>• Termalismo e wellness.</li> <li>• Neo-ruralidade e aumento da procura por produtos alimentares tradicionais.</li> <li>• Crescente sensibilização para as questões da preservação da biodiversidade e dos valores ambientais e patrimoniais.</li> <li>• Captação de novos públicos de proximidade, nomeadamente infanto-juvenil e sénior.</li> <li>• Modelo da co-gestão - maior proximidade com as comunidades locais.</li> <li>• Disponibilidade de fundos do Plano de Recuperação e Resiliência.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Constrangimentos decorrentes do facto do território ser maioritariamente privado (acessos ao rio).</li> <li>• Abordagem demasiado administrativa por parte do ICNF.</li> <li>• Perda de valor paisagístico devido a área de eucaliptal.</li> <li>• Regressão das atividades agrícolas tradicionais.</li> <li>• Acentuado grau de erosão e degradação dos solos.</li> <li>• Diminuição do caudal do rio e deterioração da qualidade da água.</li> <li>• Presença de plantas invasoras aquáticas e crescente eutrofização do rio.</li> <li>• Mortalidade não natural de algumas espécies.</li> <li>• Problemas sanitários em algumas espécies de interesse cinegético.</li> <li>• Problemas fitossanitários e declínio de alguns ecossistemas como o montado.</li> <li>• Relações bilaterais Portugal/Espanha no domínio ambiental/jurídico.</li> <li>• Não inclusão de visitas pedagógicas ao PNTI nos projetos educativos dos agrupamentos escolares da envolvente local e regional.</li> <li>• Cobertura de rede móvel e internet muito limitada.</li> <li>• Fogos rurais.</li> <li>• Impacto das alterações climáticas.</li> </ul>

## 5. Estratégia proposta para o desenvolvimento da atividade turística no PNTI

A proposta emerge de um exercício de tentativa de responder à análise diagnóstica realizada, ao mapeamento de pontos fortes e fracos, bem como à deteção de oportunidades e ameaças na esfera do turismo de natureza.

A definição da Estratégia do Roteiro de Turismo consubstanciou-se na definição de 4 eixos de intervenção que balizam os mecanismos de coordenação, cooperação institucional e otimização de esforços e recursos que convergem no PNTI, estabelecendo um quadro geral

de referência que visa contribuir para a afirmação dos princípios de turismo sustentável neste território. Assim, para cada um dos eixos: i) infraestruturas de suporte e qualidade ambiental e paisagística; ii) oferta turística; iii) comunicação; iv) governança. Foram estabelecidos um objetivo geral e a uma série de objetivos específicos, bem como um conjunto de ações a serem desenvolvidas e implementadas no PNTI. As ações sugeridas decorrem da metodologia participativa que assentou na mobilização dos *stakeholders* envolvidos no desenvolvimento turístico do território.

A estratégia adotada assenta na conjugação, por um lado, da crescente valorização da área protegida enquanto ativo natural e ambiental e, por outro, na densificação e qualificação dos atores locais, empresariais, associativos e públicos, com interesses na fileira do turismo e do lazer. Essas opções estratégicas resultam de uma ampla leitura dos desafios que se colocam à afirmação do PNTI enquanto destino turístico, procurando criar um quadro global de condições favorecedoras da geração de dinâmicas virtuosas de desenvolvimento sustentado. Neste contexto, a recente implementação dos princípios da cogestão vêm potenciar a compatibilidade dos objetivos de desenvolvimento económico das comunidades locais com os objetivos de preservação e valorização dos espaços naturais protegidos.

Com a proposta do Roteiro Estratégico de Desenvolvimento Turístico do PNTI (IPCB/ICNF, 2021) pretendeu-se aproveitar a oportunidade para reunir, neste território, dinâmicas complementares e mesmo convergentes, dotando o território de lógicas inteligentes, sustentáveis e inclusivas, onde se perspetiva acréscimos na criação de riqueza, decorrentes da intervenção colaborativa e integrada de todos os atores do território nos diversos níveis a considerar: local, municipal e regional. A lógica alargada de intervenção é perspetivada também como promotora de maiores níveis de coesão social nas comunidades do PNTI.

A intervenção estará, desejavelmente, muito dependente do envolvimento global dos principais protagonistas, as comunidades locais com a diversidade dos seus *stakeholders*. Todos são credores de um processo de capacitação potenciador da aptidão para cuidar dos recursos naturais, paisagísticos e culturais, criar produtos e serviços polarizadores de fluxos de procura turística, estabelecendo incentivos e suporte técnico, e estimulando neles ao mesmo tempo uma forma de gestão do espaço protegido compartilhado. É fundamental, no quadro desta abordagem voluntarista e endógena, que todos esses atores locais aproveitem as oportunidades do espaço natural como ativo turístico estratégico para o desenvolvimento sustentável.

Este processo de afirmação do PNTI enquanto destino turístico sustentável deverá ser acompanhado assumindo a gradualidade do mesmo e tendo em linha de conta, também, as peculiaridades do posicionamento geográfico-estratégico do PNTI, nomeadamente através da abertura à possibilidade de encontrar soluções de oportunidade e escala no seio da Reserva da Biosfera Transfronteiriça Tejo/Tajo Internacional. Trata-se, de facto, de perceber que o futuro desenvolvimento da fileira do turismo neste território raiano só terá a ganhar se perspetivado num quadro de maior abertura geográfica e institucional. No fundo, cumpre-nos o quase dever de colher as vantagens inerentes ao estatuto de Reserva da Biosfera, uma chancela da UNESCO que o considera uma referência mundial para a conservação e para o desenvolvimento sustentável.

Igual postura será de considerar no que respeita à oportunidade de reforçar as ligações com a organização do país vizinho, o Parque Natural del Tajo Internacional, nomeadamente pela

(re)aproximação de comunidades transfronteiriças com laços históricos de vivência conjunta e cooperação, com é o caso das freguesias de Malpica do Tejo e Perais com os *ayuntamientos* de Herrera de Alcántara e Cedillo. Os problemas são comuns e reclamam basicamente soluções que poderão apresentar igualmente traços comuns, nomeadamente no que respeita à gestão do espaço e das acessibilidades, à relação público-privado, as quais devem permitir um usufruto do PNTI consentâneo com as finalidades de desenvolvimento turístico sustentável.

O exercício de diagnóstico realizado permitiu perceber que a estratégia de desenvolvimento turístico sustentável preconizada para o PNTI deve ser de largo espetro, combinando quer domínios *hardware*, nomeadamente em matéria de manutenção e reforço da base infraestrutural de suporte da atividade turística, quer domínios *software*, mediante a aposta na qualificação dos atores empresariais, associativos e institucionais em matéria de turismo, quer, também, domínios *organware*, nomeadamente os atinentes ao design do quadro de organização e governança que deve suportar esta trajetória de aposta no desenvolvimento turístico sustentável.

Conforme atrás se referiu, foram estabelecidos 4 eixos estratégicos, que passamos a descrever, apresentando, contudo, uma salvaguarda relativa à dimensão temporal, onde se considera a necessidade de atender, por um lado, a necessidades de curto prazo, mas remete essencialmente para o médio prazo, entendido aqui como um horizonte temporal de 3 anos.

**Eixo estratégico 1 - Domínio de Intervenção: infraestruturas de suporte e qualidade paisagística e ambiental**, cujo objetivo geral será melhorar as infraestruturas de suporte e a qualidade ambiental do PNTI para reforçar o seu potencial como destino de ecoturismo de qualidade e sustentável. Concorrem para este propósito os contributos alcançados na persecução dos seguintes objetivos específicos: reforço e requalificação da sinalética com finalidades turísticas; melhoria da qualidade ambiental do território; criação e manutenção de estruturas turísticas de apoio à visitação; reforço do quadro de acessibilidades aos principais pontos de interesse turístico.

**Eixo estratégico 2 - Domínio de Intervenção: oferta turística e economia local**, cujo objetivo geral será aumentar a oferta turística pela aposta em projetos assentes na qualidade e sustentabilidade. Como objetivos específicos pretende-se: o reforço da rede de oferta turística do PNTI, nomeadamente em termos de alojamento, restauração e animação; divulgação e sensibilização para os sistemas de certificação da qualidade turística, fomentando a sua aplicação no PNTI; atividades de *Benchmarking*; incremento do conhecimento e capacitação sobre o PNTI, nomeadamente do ponto de vista turístico, dos diferentes atores empresariais, associativos e institucionais, e da própria comunidade local.

**Eixo estratégico 3 - Domínio de Intervenção: comunicação**, cujo objetivo geral será melhorar a produção de informação turística relevante, a promoção e o marketing do destino turístico PNTI. Concorrem para este propósito os contributos alcançados na persecução dos seguintes objetivos específicos: melhorar o planeamento, a gestão do conhecimento e valorizar os recursos patrimoniais do PNTI para os turistas e visitantes; melhorar a divulgação, informação e promoção dos valores do PNTI e seu entorno, bem como a oferta turística sustentável do mesmo; promover o PNTI, e a sua envolvente de proximidade, junto dos agentes de turismo nacionais e internacionais; criar uma comunidade de ecoturistas

amigos do PNTI; apoiar a realização de eventos de promoção e valorização do destino turístico PNTI.

**Eixo estratégico 4 - Domínio de Intervenção: governança**, cujo objetivo geral será melhorar a coordenação e a colaboração dos diferentes stakeholders envolvidos no desenvolvimento turístico do PNTI. No que respeita a objetivos específicos, foram definidos os seguintes: fortalecimento das estruturas de participação no processo de afirmação turística do PNTI; instituir uma gestão operacional profissionalizada do turismo no PNTI; fomentar o trabalho em rede e as atividades de colaboração entre os atores empresariais, associativos e institucionais; criação de mecanismos de monitorização e avaliação do destino turístico PNTI.

## Referências Bibliográficas

- CIMBB - Comunidade Intermunicipal da Beira Baixa (2014). *Estratégia Integrada de Desenvolvimento Territorial da Beira Baixa*. CIMBB.
- CMCB - Câmara Municipal de Castelo Branco (2015). *Plano de Desenvolvimento Turístico - Castelo Branco 2015-2025*. CMCB.
- CMIN - Câmara Municipal de Idanha-a-Nova (1994). *Plano Diretor Municipal de Idanha-a-Nova*. CMIN.
- ICNF - Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (2023). *Visitantes das Áreas Protegidas sob gestão do ICNF*. Consultado em março de 2023. <https://www.icnf.pt/turismodenatureza/visitantesevisitas>
- ICNF - Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (2019). *Livro Oficial do Parque Natural do Tejo Internacional*. ICNF.
- INE - Instituto Nacional de Estatística (2022). *Estatísticas da População*. Portal do INE. Consultado em dezembro de 2022. [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=ine\\_tema&xpid=INE&tema\\_cod=1115&xlang=pt](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=ine_tema&xpid=INE&tema_cod=1115&xlang=pt)
- PORDATA (2023). *Ocupação de Alojamentos Turísticos*. Consultado em março de 2023. <https://www.pordata.pt/portugal/dormidas+nos+alojamentos+turisticos+total+e+por+tipo+de+estabelecimento-2612-303875>
- IPCB/ICNF - Instituto Politécnico de Castelo Branco, Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (2021). *Roteiro de Desenvolvimento Turístico do Parque Natural do Tejo Internacional*. IPCB.
- Santos, J.M., (2018). *Turismo de Natureza: Procura Turística e Imagem dos Espaços Naturais*, Tese de Mestrado em Gestão Turística, Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viseu, Viseu.
- Turismo Centro de Portugal (2019). *Plano Regional de Desenvolvimento Turístico 2020-2030*. Turismo do Centro de Portugal.
- Turismo de Portugal (2017). *Estratégia Turismo 2027 - Liderar o Turismo do Futuro*, Turismo de Portugal. Turismo de Portugal.
- WEF - World Economic Forum (2019). *The Travel & Tourism Competitiveness Report 2019*. Consultado em dezembro de 2022. <https://www.weforum.org/reports/the-travel-tourism-competitiveness-report-2019/>



## Um tesouro pouco explorado na Sé de Castelo Branco: a coleção de música

### A little explored treasure in Castelo Branco Cathedral: the music collection

Luísa Correia Castilho

*Instituto Politécnico de Castelo Branco / CESEM, IN2PAST, Portugal, [luisa.correia@ipcb.pt](mailto:luisa.correia@ipcb.pt)*

#### Resumo

A diocese de Castelo Branco foi fundada em 1771, por D. José, ao mesmo tempo que a urbe foi elevada à categoria de cidade, uma vez que a sua criação se justificou pela demasiada extensão da diocese da Guarda. O Bispado de Castelo Branco ficou então formado por 78 freguesias, sendo 56 no distrito com o mesmo nome e 22 no de Santarém. Do legado do seu património artístico chegou até aos nossos dias cerca de uma centena de manuscritos e impressos musicais remontando, na sua maioria, ao período de vigência do bispado de Castelo Branco, de finais do séc. XVIII a finais do séc. XIX, que se encontram sob a guarda do seu arquivo. O presente estudo tem como objetivo apresentar uma análise dos conteúdos dos manuscritos e impressos que contêm música, que se revestem de grande interesse. Assim, elucidasse em primeiro lugar aspetos gerais da coleção (conteúdos, cronologia, etc.), seguindo-se a análise dos autores, das categorias onde se inserem a sua música, os géneros musico-litúrgicos e aspetos genéricos musicais.

**Palavras-chave:** Arquivo musical, Bispado de Castelo Branco, géneros musico-litúrgicos, compositores de música sacra, manuscritos musicais

#### Abstract

The diocese of Castelo Branco was founded in 1771 by D. José, at the same time that the town was elevated to the category of city, since its creation was justified by the excessive extension of the diocese of Guarda. The Bishopric of Castelo Branco was then formed by 78 parishes, 56 in the district with the same name and 22 in Santarém. From the legacy of its artistic heritage, around a hundred musical manuscripts and prints have survived to the present day, most of which date back to the period of validity of the bishopric of Castelo Branco, from the beginning of the XVIII century to the end of the XIX century, which are in the custody of its archive. The present study aims to present an analysis of the contents of manuscripts and printed material that contain music, which are of great interest. First, to elucidate general aspects of the collection (contents, chronology, etc.), followed by an analysis of the authors, the categories in which their music and the musico-liturgical genres fall and general musical aspects.

**Keywords:** Musical archives, bishopric of Castelo Branco, musico-liturgical genres, composers of sacred music, musical manuscripts

### 1. A Sé e o Bispado de Castelo Branco

Por Alvará de 20 de Março e Carta Régia 15 de Abril de 1771, D. José concede à vila de Castelo Branco o título e foro de cidade, com o fim de legitimar a criação da Diocese Albicastrense, o que veio a fazer-se por Breve Apostólico de 7 de Junho do mesmo ano. Por esta altura, a cidade tinha duas freguesias, Santa Maria do Castelo e S. Miguel, sendo esta última elevada a Sé. O

bispado de Castelo Branco durou pouco mais de um século, foi suprimido por letras Apostólicas de Leão XIII, de 30 de Outubro de 1881, e manteve-se durante muitos anos na situação de sede vacante (Martins, s.d.; Silva, 1853; Silveira, Azevedo, & Oliveira, 2003).

A criação da diocese de Castelo Branco justificou-se pela demasiada extensão da diocese da Guarda, que, então, abrangia os arcediagos de Celorico, Guarda, Covilhã, Penamacor, Monsanto, Castelo Branco e Abrantes. Tão vasto território tornava impossível uma eficaz pastorização, como aliás reconheciam os próprios Bispos da Guarda. O Bispado de Castelo Branco ficou então formado por 78 freguesias, sendo 56 no distrito com o mesmo nome, o qual abrangia os concelhos de Castelo Branco, Fundão, Idanha-a-Nova, Oleiros, Penamacor, Proença-a-Nova, S. Vicente da beira, Vila de Rei e Vila Velha de Ródão e 22 no de Santarém, que compreendia os concelhos de Abrantes, Constância, Mação e Sardoal (Azevedo, 2000; Martins, 1979).

## 2. Problemática, objetivos e metodologia

Encontra-se sob a guarda do arquivo da Sé de Castelo Branco cerca de uma centena de manuscritos e impressos musicais e outras fontes musico-textuais remontando, na sua maioria, ao período de vigência do bispado de Castelo Branco, finais do séc. XVIII e séc. XIX. Esta música, que provavelmente abrilhantou o ritual católico constitui talvez o testemunho de uma prática sacro-musical em Castelo Branco.

Assim, colocou-se as seguintes questões de investigação:

- Que fontes musico-textuais existem no arquivo da Sé de Castelo Branco para caraterizar a sua música?
- Que tipo de repertório musical se conservou?

Tendo como objetivos:

- Analisar e divulgar as fontes musico-textuais e o repertório das obras.

Como metodologia de investigação partiu-se da catalogação elaborada por Castilho (1992) e efetuou-se uma análise de conteúdo das obras. Criou-se uma grelha de análise segundo os seguintes parâmetros: Nome do Compositor, Título, Género, Ocasão Litúrgica, Copista, Fontes Textuais, Vozes, Nº de Vozes e Armação de clave (Tabela 1).

**Tabela 1.** Exemplo de grelha de análise

Compositor	Título	Género	Ocasão Litúrgica	Copista	Fontes Textuais	Vozes	Nº de Vozes	Armação de Clave
Jommelli, Niccolò (1714-1774)	<i>Confirma hoc Deus</i>	Motete	Pentecoste			S1S2ATB + bc	5	Sib
Lobos, Mathias de Sousa Villa (séc. XVII)	Paixão segundo S. Mateus	Paixão	Domingo de Ramos			SATB	4	Sib
Moreira, António Leal (1758-1819)	Salmo <i>Beatus vir</i>	Salmo	Vésperas		Salmo 111	SATB + bc	4	Fá,-dó #
Peres, David (1711-1778)	Motete para a festa de S. Miguel Arcanjo	Motete	S. Miguel Arcanjo	Patrício		SATB + vl +bc	4	Si,-mib

### 3. Descrição geral do arquivo de música

Sendo a música e particularmente o canto, entendido como instrumento de louvor a Deus, integrava todo o cerimonial da igreja: a Missa e o Ofício Divino. Como tal, o serviço musical na sé, tal como noutras igrejas era assegurado pelo coro, que comportava todos os membros da comunidade eclesial. Cantavam os mais variados géneros músico-litúrgicos, a saber: a) antífona, peça melódica cantada antes e depois de um salmo; b) cântico, hino bíblico usado na liturgia da igreja cristã; c) gradual, responsório cantado no serviço da Missa, a seguir à primeira leitura, d) hino, uma canção de louvor ou elogio, e) lição, leitura formal de um texto, tomado das Escrituras, num serviço litúrgico; f) Missa, um conjunto de peças, do serviço religioso principal da Igreja católica, que retoma o texto latino e compreende geralmente as cinco partes: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*; g) motete, composição sobre um texto religioso que não faz parte do ordinário da missa, que podia ser inserido com carácter opcional nas cerimónias litúrgicas; h) paixão, composição para coro, cantores solistas e orquestra, cujo texto se baseia na descrição da morte e ressurreição de Cristo, segundo um dos evangelhos, a que são acrescentados alguns comentários poéticos; i) responsório, forma de canto litúrgico onde um solista entoava versos que são respondidos por um coro ou pela assembleia de fiéis; j) salmo, cântico religioso de louvor, baseado no livro dos salmos e numa fórmula salmódica, l) sequência, cântico que se segue ao aleluia; e M) tractus, canto que substituiu o aleluia da Missa em tempo de penitência (Bukofner, 2002; Hoppin, 2000; Kennedy, 1994; Michels, 2003; Reese, 1989)

O arquivo da Sé de Castelo Branco contém 85 peças manuscritas, catalogadas da cota «190-a» a «220-d» e 14 volumes de Impressos, da cota «221-a» a «224». O repertório dos manuscritos, em polifonia e harmonia, são sobretudo em papéis soltos, contendo uma voz em cada “caderno”. Além dos livros impressos existem dois livros de coro com Canto Gregoriano.

**Tabela 2.** Impressos: compositores

Impressos / Compositores	Nº de obras
Clemente, Joaquim	1
Fagan, E	1
Kunc, A.	1
Mineiro, João P.	1
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	1
Perosi, Laurentius	2
Ranzato, Virgilio	1
Santamarta, Maria José de	1
Trocato, Dr. José	1
Vuidet, Gaston	1
Total	11

Os volumes impressos incluem 11 obras, de 10 compositores sendo a maior parte dos finais do séc. XIX e séc. XX, com exceção de uma obra de Palestrina, o grande compositor italiano da contrarreforma, que é do século XVI (Tabela 2).

**Tabela 3.** Impressos- Género Musico-Litúrgico

Impressos / Géneros	Nº de obras
Antífona	2
Cântico	1
Hino	2
Missa	3
Motete	1
Responsório	1
Sem texto /instrumental	1
Total	11

Os géneros músico-litúrgicos contemplados nos impressos são: três missas, dois hinos, duas antífonas, um responsório, um motete e um cântico; e uma obra profana instrumental, uma *bercese*, uma canção de embalar (Tabela 3). Ainda contem mais três volumes impressos: um com vários motetes populares, e dois com revistas contendo cantos litúrgicos e música sacra.

Mas, a parte mais interessante do arquivo são as peças manuscritas que se apresentam em folhas de papéis soltos. O material existente conserva-se em partitura e/ou partes separadas, embora, a maioria das obras se encontre nesta última situação. De um total de 85 peças manuscritas 58 são identificadas com autor, o que perfaz uma percentagem de 68,2%, sendo 27 anónimas, o que perfaz uma percentagem de 31,8%.

**Tabela 4.** Manuscritos: Compositores

Manuscritos				
Séc. XVI	Palestrina	1	1	1,2%
Séc. XVII	Correia, Pe. Manuel Carlos	2		
	Lobos, Mathias de Sousa Villa	4	7	8,1%
	Francisco Luís	1		
Séc. XVIII	Carvalho, João de Sousa	4		
	Jommelli, Niccolò	1	15	17,4%
	Peres, David	10		
Séc. XVIII / Séc. XIX	Santos, José Joaquim dos	2		
	Santos, Luciano Xavier dos	8		
	Baldi, João José	3		
	Cordeiro, João	1		

	Figueiredo, José António de	1	34,9%	52,3%
	Gallão, Joaquim Cordeiro	3	30	
	Hilias, Manuel	1		
	Leal, Eleutherio	1		
	Moreira, António Leal	5		
	Mósca, José Albi	1		
	Romano, Giovan Peri	1		
	Santo, José do Espirito	2		
	Portugal, Marcos António da Fonseca	1		
Séc. XIX	Casimiro Junior, Joaquim	2	5,8%	
	Soares, Julio António Avelino	1	5	
	Perdigão, J.F.	2		
Anónimos		28	28	32,6%
Total		86	86	100%

O compositor mais antigo que se encontra no arquivo é Palestrina do séc. XVI, que contém uma obra. Do séc. XVII há três compositores, Pe. Manuel Carlos Correia, Mathias de Sousa Villa Lobos e Francisco Luís, com sete obras. Existem 15 obras do século XVIII de três compositores: João de Sousa Carvalho, Niccolò Jommelli, e David Peres. Da transição do séc. XVIII para o séc. XIX há 30 obras de treze compositores: José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos, João José Baldi, João Cordeiro, José António de Figueiredo, Joaquim Cordeiro Gallão, Manuel Hilias, Eleutherio Leal, António Leal Moreira, José Albi Mósca, Giovan Peri Romano, José do Espirito Santo e Marcos Portugal. Três compositores do séc. XIX, Joaquim Casimiro Júnior, Júlio António Avelino Soares, J.F. Perdigão, complementam o arquivo dos manuscritos, com cinco obras (Tabela 4).

Pelo que ficou exposto verifica-se que a maioria das obras manuscritas constante no arquivo da Sé de Castelo Branco, mais de metade do total, com autor (52,3%), insere-se na segunda metade do século XVIII, perlongando-se para a transição do século XVIII para o XIX, sendo David Peres o compositor com o maior número de obras (dez), seguindo-se de Luciano Xavier dos Santos, com oito obras.

Para se ter uma perceção sobre a valorização dos compositores e das suas obras caracteriza-se, a título de exemplo, alguns deles. David Peres (1711-1778), antigo Mestre da Real Capela Palatina de Palermo e consagrado nos principais teatros de ópera italiana, de Nápoles a Viena, foi o compositor italiano contratado, em 1752, no reinado de D. José para assumir o cargo de compositor da Real Câmara, Diretor musical da Ópera e professor das princesas reais. Produziu cerca de quarenta óperas e partituras religiosas, que constituem um dos mais requintados "corpus" de músicas de rito católico de todo o século XVIII (Fernandes, 2005; Nery, 1991). Niccolò Jommelli (1714-1774), o grande compositor da escola napolitana, tinha uma pensão anual a fim de enviar todos os anos para Lisboa uma *opera seria* e uma *buffa*, assim como um certo número de obras religiosas. As obras de David Peres, nomeadamente *Mattutini dei Morti* e Niccolò Jomelli, por exemplo *Missa de Requiem* formavam os principais

modelos de referência (Brito & Cymbron, 1992; Nery, 1991). Luciano Xavier dos Santos (1734- 1808), organista da capela Real, deixou muitas obras religiosas e para teatro (Nery, 1991). João de Sousa Carvalho (1745 – 1798) considerado um dos maiores músicos portugueses, distinguiu-se na composição de música religiosa, ópera séria e serenatas. Foi bolseiro de D. José, em Nápoles, e depois foi Mestre do Real Seminário da Patriarcal. Quando David Perez se aposentou, em 1778, sucedeu-lhe como professor dos Infantes e compositor da Real Câmara (Fernandes, 2005, Marques, 2017). Como pedagogo também deixou um forte legado contando entre os seus discípulos, António Leal Moreira (1758-1819) e Marcos Portugal (1762-1830). António Leal Moreira, o primeiro diretor musical do Teatro de São Carlos, em 1793, teve um papel fundamental no meio musical da corte em Lisboa, tendo sido mestre no Seminário da Patriarcal, e autor de obras sacras de relevada relevância, que foram muito difundidas no universo musical luso-brasileiro durante o século XIX (Bernardes, 2022). Marcos Portugal, organista, maestro e compositor, é considerado o compositor português de todos os tempos cuja obra conheceu uma maior difusão internacional (Brito & Cymbron, 1992; Nery, 1991). Notabilizou-se no domínio da ópera, género que lhe conferiu uma grande visibilidade internacional, mas destacou-se também no âmbito da música sacra, sobretudo em Portugal e no Brasil, tendo produzido mais de 140 obras, mantendo-se algumas das suas obras no repertório de muitas instituições eclesíásticas até inícios do século XX (Marques, 2012).

Em suma, este repertório da autoria de compositores portugueses influenciados pelos compositores italianos, ou dos próprios compositores italianos ativos ou conhecidos em Portugal traem a influência operática italiana, sobretudo do estilo napolitano e que determinou em larga medida o estilo da música religiosa, onde os traços do idioma operático se combinam com as convenções de escrita do *stile concertato*.

**Tabela 5.** Manuscritos: Géneros músico litúrgicos

Manuscritos		
Género	Nº de obras	Percentagem
Responsório	27	31,4
Missa	18	20,9
Salmo	11	12,8
Cântico	5	5,8
Paixão	5	5,8
Antífona	5	5,8
Motete	4	4,7
Hino	3	3,5
Gradual	2	2,3
Lição	2	2,3
Sequência	2	2,3
Tractus	1	1,2
Sem texto	1	1,2
Total	86	100

Os manuscritos abarcam diferentes gêneros músico-litúrgicos. Como podemos constatar pelo quadro n.º 4 o Responsório é o mais representativo, com um percentagem de 31,4%, quase um terço do total, seguindo-se a Missa, com 20,9%, o Salmo, com 12,8%, o Cântico, a Paixão e a Antífona, com 5,8% cada, o Motete, com 4,7%, o Hino, com 3,5%, o Gradual, a Lição e a Sequência, com 2,3% cada e, o Tractus e sem texto, com 1,2% cada (Tabela 5).

**Tabela 6.** Manuscritos: categorias

Categoria		Gênero	N.º por gênero	Nº obras por categorias	Percentagem
Música para o Ofício		Responsório	27	53	61,6
		Salmo	11		
		Cântico	5		
		Antífona	5		
		Hino	3		
		Lição	2		
Missa	Próprio	Paixão	5	28	32,6
		Gradual	2		
		Sequência	2		
		Tractus	1		
	Ordinário	Missa	18		
Música para rubricas opcionais		Motete	4	4	4,7
Outras		Sem texto	1	1	1,2
Total			86	86	100%

Ainda a ver com os gêneros músico-litúrgicos sistematizamos quatro categorias: Música para o Ofício, Música para a Missa (Próprio e Ordinário), Música para rubricas opcionais e outras (sem texto). Assim, a Música para o Ofício é a mais representada com 53 obras, com uma percentagem de 61,6%, quase dois terços do total, seguindo-se a Música para a Missa, com 28 obras, com uma percentagem de 32,6%; Música para rubricas opcionais com 4 obras, com uma percentagem de 4,7%; e Outras com uma obra, com 1,2 % (Tabela 6).

**Tabela 7.** Manuscritos: ocasião litúrgica

Ocasião Litúrgica	Nº.	%
Próprio do Tempo	42	48,8
Próprio dos Santos	2	2,3
Comum do Tempo	26	30,2
Comum dos Santos	14	16,3
Outros	2	2,3
TOTAL	86	100

As obras foram escritas para diversas ocasiões litúrgicas. De um total de 86 obras, foram escritas 44, o que perfaz uma percentagem de 48,9%, para uma festividade específica do calendário litúrgico e por isso se enquadram no Próprio do Tempo ou no Próprio dos Santos. Destas a maior parte são para as festividades do Natal ou da Semana Santa. As restantes 42 composições correspondendo a uma percentagem de 48,8%, não se destinam a nenhuma data específica, pertencendo por isso ao Comum do Tempo ou dos Santos ou ao Ofício ou Missa de Defuntos (Tabela 7). De destacar uma obra que se insere no Próprio dos Santos, pois foi realizada para a festividade de S. Miguel Arcanjo, uma vez que a Sé de Castelo Branco o ter como padroeiro. Esta obra é um Motete de David Peres, e embora seja uma cópia, pois está assinada por um copista de nome Patrício, põem-se a hipótese de ter sido escrita para a própria Catedral.

**Tabela 8.** Manuscritos: número de vozes

Vozes	Nº de obras	%
0/ Instrumental	1	1,2%
1	7	8,1%
2	3	3,5%
3	4	4,7%
4	64	74,4%
5	3	3,5%
6	2	2,3%
8	2	2,3%
Total	86	100%

Num universo de 86 obras, as de quatro vozes são as mais representativas, com 64 obras, correspondendo a uma percentagem de 74,4%, o que equivale a quase três quartos. As restantes obras variam entre uma e oito vozes (Tabela 8). As de quatro vozes utilizam as habituais vozes Soprano, Alto, Tenor e Baixo (SATB) dispostas a *voce piena*, isto é, quatro linhas vocais, em que cada voz corresponde aproximadamente de uma oitava, cujas tessituras se desenrolam e intersectam no sentido de alcançar uma amplitude sensivelmente de 2,5 oitavas (Meier, 1988).

Além das vozes, dois terços das obras, mais concretamente 66,3% inclui um baixo contínuo quase sempre confiado ao órgão; 26,7% não contém qualquer acompanhamento e 7% têm acompanhamento com diversos instrumentos.

As armações de clave mais frequentes vão até três bemois ou três sustenidos, havendo uma tendência mais acentuada para as tonalidades de sib maior, sol menor, mib maior e dó menor. O ritmo binário predomina ligeiramente em relação ao ritmo ternário.

Cerca de dez por cento das obras vem indicado o nome do Copista, encontrando-se os seguintes nomes: Jesus Urbano Escoto, José P., Patrício e Correia Moreira. Segundo o que se pode apurar, estes eram músicos, maestros ou compositores que atuavam em Castelo Branco.

Jesus Urbano Escoto, figura importante na música do século XIX, em Castelo Branco, vinha de uma família de músicos. Era compositor e tocava vários instrumentos, sendo conhecido como bom pianista, clarinetista e saxofonista, embora nenhum instrumento de corda ou sopro lhe seria estranho. Eram múltiplas as suas atividades: além de deter a regência da charanga do Regimento de Cavalaria 8, ensinava música e cantochão no curso de teologia na Sé, regia a banda *Euterpe*, a Tuna do Liceu e a orquestra de concertos, ao mesmo tempo que, dava lições particulares, não só em Castelo Branco, como nas aldeia e vilas próximas como Alcains ou Tinalhas. A competência de Maestro Escoto tornou-se axiomática para os albicastrenses e não tinha mãos a medir, numa época em que a música assumia papel relevante na educação geral das futuras damas da melhor sociedade (Castilho, 1992).

Quanto ao nome Patrício é António Rodrigues Cardoso (1931) quem nos presta os necessários esclarecimentos. Os Patrícios eram um grupo de pelo menos seis irmãos, pois conhecem-se seis nomes (António, Joaquim, Carlos, Tomás, José e João) e ainda uma irmã que ensinava música particularmente. Eram artistas, músicos por instinto, que tocavam um grande número de instrumentos, corda, sopro, piano e órgão e ainda alguns eram cantores reconhecidos. Exerciam em Castelo Branco tanto no âmbito da música religiosa como profana. Atuavam habitualmente nas festas realizadas na cidade, nos serões musicais em casas particulares, bem como pelas várias associações, para concertos ou bailes. Tocavam todo o género de música que lhes era pedido, como Polcas, Mazurcas, Valsas, etc. Eram contratados também habitualmente para as cerimónias religiosas e eles mesmos se encarregavam da música vocal e instrumental.

Em síntese, o arquivo da Sé de Castelo Branco contém música sobretudo a quatro vozes. Além destas vozes, as partituras incluem um baixo contínuo quase sempre confiado ao órgão. A maioria das obras insere-se no período de transição do século XVIII para o XIX, com predomínio das formas Missa e Responsório, de muitos dos principais compositores que atuavam em Portugal. As armações de clave mais frequentes vão até três bemóis ou três sustenidos, havendo uma tendência mais acentuada para as tonalidades de sib maior, sol menor, mib maior e dó menor. O ritmo binário predomina ligeiramente em relação ao ritmo ternário.

Em termos estilísticos há uma manutenção de um estilo antigo alargado com uma prática litúrgica conservadora. Há também uma ligação do repertório litúrgico com o idioma operático. Esta ligação do repertório litúrgico com o idioma operático italiano da época é no entanto comum à grande maioria da música religiosa europeia desde a segunda metade do século XVIII, incluindo a obra dos grandes compositores (Nery, 1991).

## Referências Bibliográficas

- Azevedo, C. M. (Dir.) (2000). *História Religiosa de Portugal*. Círculo de Leitores
- Bernardes, R. (2022). António Leal Moreira (1758-1819): Obras, fases estilísticas e sua presença no «cânone» da musicologia portuguesa e luso-brasileira. *RPM. Revista Portuguesa de Musicologia*, 7(1), 61-76. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/396/720>
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Universidade Aberta.
- Bukofzer, M. F. (2002). *La música en la época barroca*. Alianza Editorial.
- Cardoso, A. R. (7 de Fevereiro de 1931). *A Era Nova*. Castelo Branco.

- Castilho, M.L.F.S.C. (1992). *A Música na Sé de Castelo Branco. Apontamento Histórico e Catálogo dos Fundos Musicais* (Dissertação de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Fernandes, C. (2005). *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. Colibri e FCSH-UN.
- Hoppin, R. H. (2000). *La Música Medieval*. Ediciones Akal.
- Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Publicações Dom Quixote.
- Marques, A. J. (2017.). Carvalho, João de Sousa. In. M. P. Ferreira, D. Cranmer, Z Chaves & R. Araújo (Coord.). *Catálogo do Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança*. Disponível em <vvvducalmus.fcsh.unl.pt>. [10 de dezembro de 2022].
- Marques, A.J. (2012). *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830) : catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Martins, A. P. S. (1979). *Esboço Histórico da Cidade de Castelo Branco*. Câmara Municipal de Castelo Branco.
- Martins, A. P. S. (s.d.). *Breve História da Freguesia e igreja de S. Miguel Arcanjo e da Diocese de Castelo Branco*. Sameiro-Braga.
- Meier, B. (1988). *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*. Broude Brothers.
- Michels, U. (2003). *Atlas de Música* (vol. 1). Gradiva.
- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). *História da Música (sínteses da cultura Portuguesa)*. Comissariado para a Europália 91 –Portugal / Imprensa Nacional casa da Moeda.
- Reese, G. (1989). *La música en el Renacimiento 1 e 2*. Alianza Editorial.
- Silva, J. A. P. (1853). *Memorial Chronologico e Descriptivo da Cidade de Castelo Branco*. Typografia Universal.
- Silveira, A., Azevedo, L. & Oliveira, P.Q. (2003). *O programa Polis em Castelo Branco. Álbum Histórico*. Sociedade Polis de Castelo Branco.

## **Educar para o Património Histórico na Educação Básica: experiências pedagógicas e recursos didáticos**

### **Educating for Historical Heritage in Basic Education: pedagogical experiences and didactic resources**

Gonçalo Maia Marques

*Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação, Portugal, [gmaiamarques@ese.ipvc.pt](mailto:gmaiamarques@ese.ipvc.pt)*

#### **Resumo**

Tendo presente o lugar curricular e epistemológico da Educação Histórica, este trabalho (de cariz essencialmente pedagógico e didático) procura partilhar um conjunto de experiências desenvolvidas no âmbito dos Mestrados de habilitação profissional para a docência da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, tendo como eixo central o reconhecimento, valorização e exploração pedagógica do Património Histórico com crianças dos 3 aos 12 anos de idade. Deste conjunto de estudos mostra-se que é possível, desde a mais tenra idade, trabalhar pedagogicamente quadros temporais e contextuais que favorecem um sentido de construção de uma consciência histórica emergente. Para tal, apresenta-se um instrumento teórico-conceptual que poderá ser testado em outros trabalhos do mesmo teor e consolidar uma linha investigativa. Estas experiências pedagógicas revelam o interesse das crianças pelo reconhecimento da herança cultural das comunidades e o modo como valorizam o uso de estratégias pedagógicas ativas que consolidem os saberes que, desde logo, transportam do seu meio próximo. Em conclusão, há um alinhamento claro com o que a literatura internacional nos apresenta e os desafios que se colocam à formação de educadores e professores, pelo que nos parece fundamental esta partilha.

**Palavras-chave:** Educação histórica e patrimonial, consciência histórica, educação básica

#### **Abstract**

Bearing in mind the epistemological place of Historical Education, this work (mainly pedagogical and didactical) seeks to share a set of experiences developed in the master's degrees of professional qualification for teaching at the Higher School of Education of the Polytechnic Institute of Viana do Castelo, having as its axis central to the recognition, appreciation, and pedagogical exploration of the Historical Heritage with children from 3 to 12 years of age. Therefore, a theoretical-conceptual instrument is proposed so that is possible to share it on other background research. This set of studies shows that it is possible, from an early age, to work pedagogically on temporal and contextual frameworks that favor a sense of building an emerging historical awareness. These pedagogical experiences reveal the children's interest in recognizing the cultural heritage of the communities and the way they value the use of active pedagogical strategies that consolidate the knowledge that, from the outset, they carry from their immediate surroundings. There's a clear reinforce of what specialized literature presents as well as teaching education needs, motivating the publication of these results.

**Keywords:** Historical and heritage education, historical consciousness, basic education.

#### **Introdução**

A área científica e disciplinar de História está repartida, no decurso da Educação Básica (3-12 anos), por três níveis distintos que importa enquadrar e conceptualizar, em face dos respetivos documentos curriculares de referência (Orientações Curriculares para a Educação

Pré-Escolar e Aprendizagens Essenciais do 1.º e 2.º Ciclos do Ensino Básico). Propomos uma breve leitura curricular daquilo que designaríamos o “Lugar da História na Educação Básica” (glosando um título bem célebre na comunidade de Clio, respeitante a um programa de televisão que a RTP transmitiu nas décadas de 1990 e 2000) em que identificamos o ciclo/etapa da educação básica, a designação da área disciplinar no currículo e os conteúdos relacionados com a História e o Património.

**Tabela 1.** Lugar da História na Educação Básica (3-6 anos) nos documentos curriculares

<b>Ciclo/Etapa da Educação Básica</b>	<b>Área Disciplinar</b>	<b>Conteúdos relacionados com o Património e a História</b>
Educação Pré-Escolar	Área da Formação Pessoal e Social	<p>Valorizar o <b>património</b> natural e social</p> <p>Contacto com as diversas manifestações de cultura</p> <p>Reconhecer e valorizar laços de pertença social e cultural</p> <p>Identifica e valoriza traços da sua cultura familiar, mas também os de outras culturas</p> <p>Incentiva boas práticas de proteção da natureza e dos bens culturais</p> <p>Conhecer e valorizar manifestações do <b>património</b> natural e cultural, reconhecendo a necessidade da sua preservação</p>
Educação Pré-Escolar	Área do Conhecimento do Mundo	<p>Criação de hábitos de respeito pelo ambiente e pela cultura</p> <p>Identificação e apropriação de conhecimentos sobre os membros da sua família</p> <p>Características físicas, culturais e sociais, da comunidade</p> <p>Enquanto cidadã europeia, a criança deverá ter oportunidade de desenvolver um sentimento de pertença, que não pressupõe uma identidade uniforme, mas decorre de uma <b>história</b> heterogénea, com influências diferentes resultando numa comunidade plural em termos de vivências, culturas, valores, etc</p> <p>Promover na criança a compreensão gradual da sua situação no espaço e no tempo sociais</p> <p>Compreensão de unidades básicas do tempo</p> <p>Distinguir o presente do passado</p> <p>Conhecer as características da sua e de outras comunidades, os seus hábitos, costumes, tradições e elementos do <b>património</b> cultural e paisagístico, facilitando o desenvolvimento de atitudes de respeito e compreensão face à diversidade</p>

Fonte: Elaboração própria com base nas Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar.

**Tabela 2.** Lugar da História na Educação Básica (6-10 anos) nos documentos curriculares

<b>Ciclo/Etapa da Educação Básica</b>	<b>Área Disciplinar</b>	<b>Conteúdos relacionados com o Património e a História</b>
<b>1º Ciclo do Ensino Básico</b>	Estudo do Meio	<p>Valorizar a sua identidade e raízes, respeitando o território e o seu ordenamento, outros povos e outras culturas, reconhecendo a diversidade como fonte de aprendizagem para todos</p> <p>Identificar acontecimentos relacionados com a história pessoal e familiar, local e nacional, localizando-os no espaço e no tempo, utilizando diferentes representações cartográficas e unidades de referência temporal</p> <p>1º Ano: Associar os principais símbolos nacionais (hino e bandeira) à sua nacionalidade, desenvolvendo o sentido de pertença.</p> <p>Reconhecer a desigual repartição entre os continentes e os oceanos, localizando no globo terrestre as áreas emersas (continentes) e imersas (oceanos).</p> <p>2º Ano: Reconhecer datas, factos e locais significativos para a história pessoal ou das pessoas que lhe são próximas, localizando-os em mapas ou plantas e numa linha de tempo.</p> <p>Reconhecer as múltiplas pertenças de cada pessoa a diferentes grupos e comunidades.</p> <p>Comunicar conhecimentos relativos a lugares, regiões e acontecimentos.</p> <p>Representar lugares reais que lhes estão próximos no tempo e no espaço.</p> <p>3º Ano: Reconhecer as unidades de tempo: década, século e milénio e as referências temporais a.C. e d.C.</p> <p>Relacionar datas e factos importantes para a compreensão da história local (origem da povoação, batalhas, lendas históricas, personagens/personalidades históricas, feriado municipal)</p> <p>Reconhecer vestígios do passado local: - construções; - instrumentos antigos e atividades a que estavam ligados; - costumes e tradições. Reconstituir o passado de uma instituição local (escola, autarquia, instituições religiosas, associações, etc.), recorrendo a fontes orais e documentais.</p> <p>Reconhecer e valorizar a diversidade de etnias e culturas existentes na sua comunidade.</p> <p>Identificar alguns Estados Europeus, localizando-os no mapa da Europa.</p> <p>Reconhecer a existência de semelhanças e diferenças entre os diversos povos europeus, valorizando a sua diversidade.</p> <p>4º Ano: Construir um friso cronológico com os factos e as datas relevantes da História de Portugal, destacando a formação de Portugal, a época da expansão marítima, o período filipino e a Restauração, a implantação da República e o 25 de Abril.</p> <p>Conhecer personagens e aspetos da vida em sociedade relacionados com os factos relevantes da história de Portugal, com recurso a fontes documentais.</p> <p>Relacionar a Revolução do 25 de Abril de 1974 com a obtenção de liberdades e direitos.</p>

		<p>Reconhecer a importância da Declaração Universal dos Direitos Humanos para a construção de uma sociedade mais justa.</p> <p>Conhecer o número de Estados pertencentes à União Europeia, localizando alguns estados-membros num mapa da Europa.</p> <p>Reconhecer a existência de fluxos migratórios, temporários ou de longa duração, identificando causas e consequências para os territórios envolvidos.</p>
--	--	---

Fonte: Elaboração própria com base nas Aprendizagens Essenciais.

**Tabela 3.** Lugar da História na Educação Básica (10-12 anos) nos documentos curriculares

<b>2º Ciclo do Ensino Básico</b>	História e Geografia de Portugal (5º Ano)	<p>1. A PENÍNSULA IBÉRICA – LOCALIZAÇÃO E QUADRO NATURAL</p> <p>2. A PENÍNSULA IBÉRICA: DOS PRIMEIROS POVOS À FORMAÇÃO DE PORTUGAL</p> <p>(Primeiros povos na Península, Os romanos na Península Ibérica, Os muçulmanos na Península Ibérica, A formação do reino de Portugal)</p> <p>3. PORTUGAL DO SÉCULO XIII AO SÉCULO XVII</p> <p>(Portugal no século XIII, 1383-85 - Um tempo de revolução, Portugal nos séculos XV e XVI, Da União Ibérica à Restauração)</p>
	História e Geografia de Portugal (6º Ano)	<p>4. PORTUGAL DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XIX</p> <p>(Portugal no século XVIII, O triunfo do liberalismo, Portugal na segunda metade do século XIX)</p> <p>5. PORTUGAL DO SÉCULO XX</p> <p>(A revolução Republicana, Os anos de ditadura, O 25 de abril e a construção da democracia até à atualidade)</p> <p>6. PORTUGAL HOJE</p> <p>(A população portuguesa, Os lugares onde vivemos, As atividades económicas que desenvolvemos, Como ocupamos os tempos livres, O Mundo mais perto de nós)</p>

Fonte: Elaboração própria com base nas Aprendizagens Essenciais.

Com a publicação do Despacho n.º 6605-A/2021, de 6 de julho, do Gabinete do Secretário de Estado Adjunto e da Educação, o Perfil dos Alunos (DGE, 2017) e as Aprendizagens Essenciais (DGE, 2018) são definidos como os principais referenciais curriculares, revogando todos os programas disciplinares e metas de aprendizagem anteriormente publicadas. Se atentarmos na análise do quadro acima apresentado, é possível retirar um conjunto de conclusões fundamentais:

- A prevalência do meio local como “alfobre” fundamental de trabalho para o educador e o professor na educação de infância e no 1º ciclo do ensino básico
- A centralidade do património, das narrativas identitárias e dos artefactos relacionados com diferentes temporalidades como elemento central de construção de aprendizagens entre os 3 e os 10 anos de idade
- O tratamento da história local no 3º ano de escolaridade (8-9 anos) e de alguns episódios escolhidos da história de Portugal no 4º ano de escolaridade (9-10 anos)
- O enquadramento geohistórico de Portugal, sobretudo no enquadramento peninsular e a abordagem conceptual e diacrónica da história nacional

Importa que integremos o quadro curricular que apresentamos num enquadramento teórico que possibilite a compreensão da educação histórica e patrimonial infantil, grandes linhas epistemológicas em que se inscrevem as experiências pedagógicas e recursos didáticos apresentados neste estudo.

Sendo este um trabalho investigativo de natureza essencialmente pedagógica e incidente na formação em didática, selecionamos os relatórios finais de prática de ensino supervisionado de 3 mestres da Escola Superior de Educação de Viana do Castelo (Débora Denise Azevedo, 2022 – Português/História e Francisca Pereira, 2023 e Helena Mesquita, 2020 – Pré/Pri) como base empírica que denota, claramente, a importância da Educação Histórica e Patrimonial na Educação Básica (3-12 anos).

## **2. Quadro teórico**

As crianças começam a desenvolver contacto curricular com a História e o Património desde que, aos 3 anos, ingressam no jardim de infância para uma caminhada de descoberta e aprendizagem que se desenvolve, fundamentalmente, na experimentação direta e na descoberta das evidências (Barton, 2004; Barca e Solé, 2012; Cooper, 2017), dos artefactos, memórias e narrativas do passado, de forma lúdica, próxima e informal (Moreira e Marques, 2019; Marques, 2020). A Educação Histórica (Barca, 2001) e Patrimonial (Pinto, 2012) procuram aproximar as crianças e jovens, em ambiente escolar, dos processos de trabalho e de construção intelectual dos historiadores e patrimoniólogos. Para tal, o uso do raciocínio histórico e o contacto direto com as fontes/evidências – através da manipulação e da construção de inferências – é absolutamente essencial.

De acordo com o Perfil do aluno (DGE, 2017) a aprendizagem deve assentar na “compreensão das múltiplas tensões que condicionam a evolução humana. O global e o local, o universal e o singular, a tradição e a modernidade, o curto e o longo prazos” (p. 5). Estes pressupostos cruzam-se com a Educação Patrimonial, definida por Elazari como um “processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Património Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo” (Elazari, 1999, p. 4). Percebemos, deste modo que a Educação Patrimonial leva os alunos a conhecerem, apropriarem-se e valorizarem a sua herança cultural, para que também possam construir um mais amplo sentido de pertença a determinada comunidade.

Além disso, contribui para que os indivíduos desenvolvam um maior sentimento de identidade cultural, cumprindo o disposto na Lei de Bases do Sistema Educativo onde, na alínea a) do artigo 3.º, se faz referência à “defesa da identidade nacional e para o reforço da fidelidade à matriz histórica de Portugal, através da consciencialização relativamente ao património cultural do povo português”.

A Educação Patrimonial, de acordo com Fontal e outros autores, é uma área de estudo que coloca o Património Cultural no centro da construção de aprendizagens e na prática dos professores/educadores, tendo como principal foco e estratégia o contacto direto com elementos patrimoniais por parte dos alunos (Pinto, 2012). Esta filosofia possibilita a apropriação de conceitos e a sua interpretação, como também contribuir para a valorização desse mesmo património e dessa herança continuamente transmitida (Almeida e Solé, 2015).

### 3. Metodologia

Sempre enquadrados e envolvidos num paradigma de natureza qualitativa relativamente aos processos pedagógicos em sala de aula, valorizando-os em detrimento dos produtos finais (Bogdan & Biklen, 1994), cientes de que o Professor é um investigador social (Barca, 2021) e um intérprete de mundos e realidades (Castro, 2003), cada vez mais ricos e complexos, consideramos que este é o ponto de partida de uma caminhada investigativa que, ao longo de vários anos, nos estimula a encarar o ensino da história de forma mais intencional e sustentada no conhecimento substantivo da disciplina.

Nesse sentido, a Educação Histórica e Patrimonial Infantil (Marques, 2020; Cooper, 2017, Barca & Solé, 2012) é a âncora que enquadra e fundamenta todos os projetos aqui apresentados e detalhados, sendo feita uma seleção de alguns estudos (nas áreas da Educação Pré-Escolar, 1.º e 2.º Ciclos do Ensino Básico) dinamizados em sede de relatório de prática de ensino supervisionada da Escola Superior de Educação de Viana do Castelo (ESEVC) cuja listagem desenvolvida será apresentada na bibliografia final.

Na educação de infância, o cruzamento das áreas da formação pessoal e social com o conhecimento do mundo são indiscutíveis, sendo clara a transmissão de saberes decorrente de práticas comunitárias de proximidade entre o jardim de infância e a família, a casa e o meio local (Marques, 2020). No caso concreto do 1.º e 2.º ciclos do ensino básico, importa detalhar que a metodologia da aula oficina (Barca, 2004) foi central para o desenvolvimento de muitos dos trabalhos aqui analisados. Este modelo procura desenvolver competências de literacia e pensamento histórico nas crianças, desde tenra idade: promovendo o contacto direto com as evidências, o desenvolvimento de tarefas instigantes, de grupo e uma aprendizagem ativa do passado. As competências centrais a desenvolver são 3: tratamento de informação/utilização de fontes, compreensão histórica e geográfica (temporalidade e espacialidade) e comunicação em história e geografia.

Resultou do entendimento em torno deste modelo pedagógico, a criação de um instrumento de análise de dados, que se apresenta em seguida, iniciado em 2020 (e que foi já utilizado, de forma parcial ou integral, em cerca de uma dezena de estudos<sup>1</sup>) sendo conceptualizado com inspiração no Currículo Nacional do Ensino Básico (DGE, 2001) e nas Aprendizagens Essenciais de HGP (DGE, 2018).

---

<sup>1</sup> Nomeadamente e cronologicamente os estudos de Brandão (2020); Dourado (2020); Sequeiros (2021); Ribeiro (2021); Leite (2021); Ramos (2021); Fernandes (2022); Carvalho (2022) e Ferreira (2022).

**Tabela 2.** Aferição de competências de Literacia Histórica e Geográfica no 1.º e 2.º Ciclos do Ensino Básico

Competências específicas	Descritores de aprendizagem
<i>Tratamento de informação/ utilização de Fontes</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utilização de técnicas de investigação;</li> <li>- Observar e descrever aspetos da realidade física e social;</li> <li>- Recolher, registar e tratar diferentes tipos de informação;</li> <li>- Identificar problemas;</li> <li>- Formular hipóteses simples;</li> <li>- Elaborar conclusões simples; Interpretação de informação histórica diversa e com diferentes perspetivas.</li> </ul>
<i>Compreensão Histórica e Geográfica:</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Temporalidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aplicação dos conceitos de mudança/permanência na caracterização das sociedades que se constituíram no espaço português em diferentes períodos;</li> <li>- Identificação e caracterização de alterações significativas da sociedade portuguesa;</li> <li>- Estabelecer relações passado/presente, especificando contributos para o Portugal contemporâneo, utilizando corretamente o vocabulário próprio da disciplina;</li> <li>- Conhece a localização relativa do território português;</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contextualização</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Distingue características concretas de sociedades que se constituíram no espaço português em diferentes períodos e estabelece relações entre os seus diversos domínios, utilizando corretamente o vocabulário específico da disciplina.</li> </ul>
<i>Comunicação em História e Geografia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Utilização de diferentes formas de comunicação escrita na produção de pequenas biografias, diários, narrativas e resumos no relacionamento de aspetos da História e Geografia de Portugal, fazendo o uso correto do vocabulário específico;</li> <li>- Desenvolvimento da comunicação oral envolvendo os alunos na narração / descrição, pequenas apresentações orais de trabalhos e pequenos debates ao nível da turma sobre temas de História e Geografia de Portugal em que se valorize a expressão oral;</li> <li>- Enriquecimento da comunicação através da análise e produção de materiais iconográficos (gravuras, fotografias) e, ainda, Plantas / mapas, gráficos, tabelas, quadros, frisos cronológicos, genealogias, utilizando os códigos que lhe são específicos.</li> </ul>

Fonte: Elaboração própria com base nos referenciais curriculares

Este mecanismo revela-se essencial para que, de seguida, possamos enquadrar os resultados dos projetos desenvolvidos em jardins de infância, escolas primárias e básicas do concelho de Viana do Castelo onde se construíram estratégias ativas de ativação, construção e valorização do conhecimento histórico e patrimonial, de natureza local.

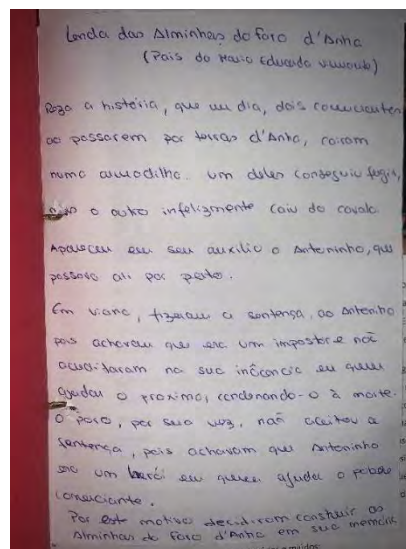
#### 4. Resultados

Fixemos alguns dos mais destacados e representativos, por competência específica de análise e começando pela Educação Pré-Escolar, seguindo-se o 1.º e 2.º Ciclos do Ensino Básico:

## Domínio do tratamento de informação/utilização de fontes

### Criação de um *Livro das Memórias* (Francisca Pereira)<sup>2</sup>

Cerca de uma semana antes da sua realização, foi dirigido um convite aos familiares das crianças para que enviassem um testemunho acerca de alguma lenda ou tradição que conhecessem da freguesia em que está localizado o Jardim de Infância. Assim sendo, foram enviados cerca de doze convites, tendo recebido resposta de apenas quatro encarregados de educação.



**Figuras 1 e 2.** Exemplos de testemunhos enviados pelos familiares



**Figura 3.** Leitura e exploração da Lenda

Tendo em conta o conteúdo dos registos, foi possível abordar e explorar com as crianças o conceito de lenda. A apreensão deste conceito, por parte das crianças, foi conseguida quando foi feita referência aos avós e às possíveis histórias que eles nos transmitem. Partindo desta

<sup>2</sup> Trabalho prestes a ser defendido e que será brevemente publicado no Repositório do IPVC (procurar no Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º Ciclo).

referência, o grupo percebeu que uma lenda se trata de uma história “antiga” que as pessoas vão transmitindo umas às outras ao longo do tempo. Além disso, o grupo tinha explorado a Lenda de São Martinho recentemente, o que também serviu de termo de comparação e auxiliou na compreensão do conceito.



**Figuras 4 e 5.** Elaboração das representações da Lenda

A grande maioria das crianças conseguiu representar a lenda, identificando personagens ou o episódio retratado, informações que foram anotadas pela mestrande/educadora estagiária nos próprios registos. Entre os dez registos recolhidos, conseguimos agrupar o que as crianças privilegiaram nas suas representações, tendo obtido três grupos: no primeiro grupo, surgem os *desenhos em que as crianças procuraram representar a lenda*; no segundo grupo inserem-se os *registos em que as crianças privilegiaram o baú e o diálogo inicial acerca do mesmo*; no terceiro e último grupo encontramos *desenhos que não estabelecem qualquer ligação com a atividade*. Estabelecemos, assim, 3 níveis distintos de literacia histórica e patrimonial (um mais complexo e rico, outro intermédio e um absolutamente lateral face aos objetivos traçados).

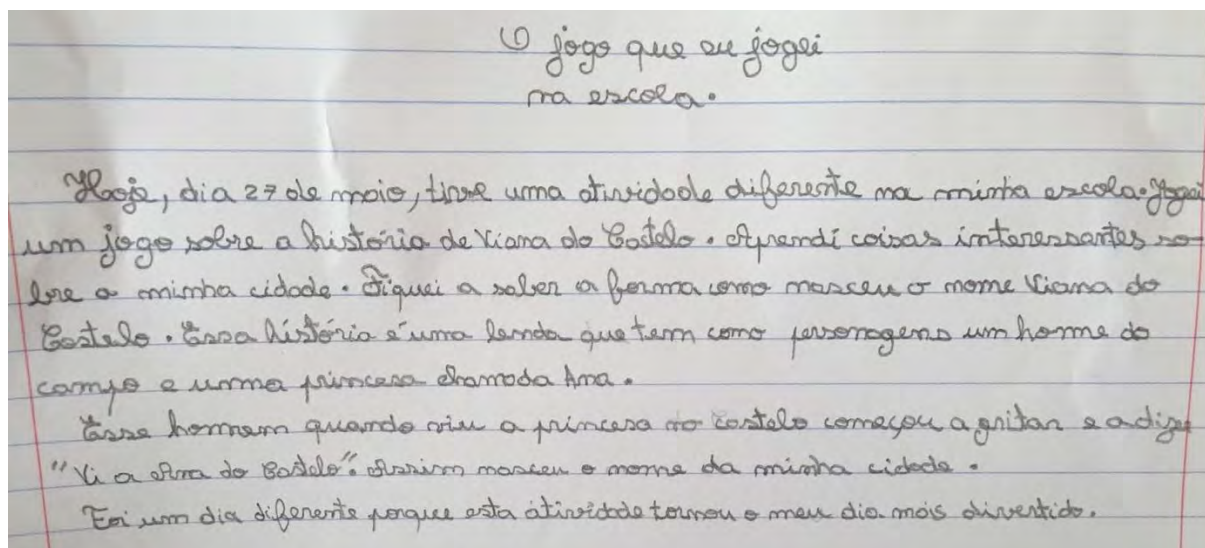
Com este conjunto de atividades verificamos que o grupo de crianças foi capaz de:

- Observar e descrever aspetos da realidade física e social;
- Recolher, registar e tratar diferentes tipos de informação;
- Identificar problemas;
- Formular hipóteses simples;
- Elaborar conclusões simples; interpretação de informação histórica diversa e com diferentes perspetivas.

#### Domínio da compreensão histórica e geográfica (temporalidade e espacialidade)

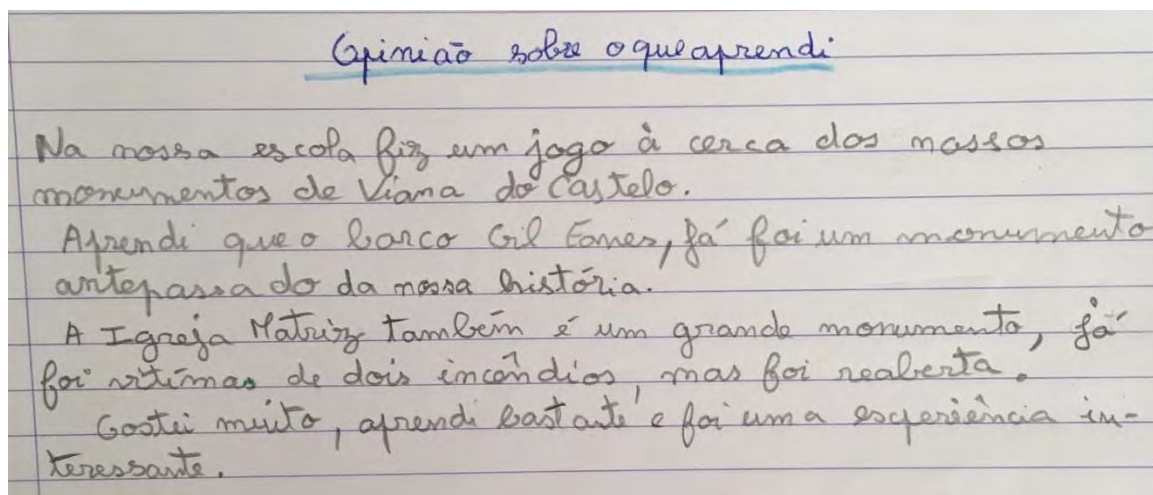
Na sequência da implementação de um jogo didático (Mesquita, 2020), em duas turmas do 1º ciclo do ensino básico de duas escolas do concelho de Viana do Castelo (uma em meio urbano e outra na periferia), também inserido no projeto financiado “Novos Media ao

Serviço do Património Cultural do Alto Minho” (Faria et al, 2020), os alunos foram inquiridos sobre a importância pedagógica da atividade e como ela os ajudava a conhecer melhor o seu património local, resultando em ideias muito interessantes e reveladoras de uma compreensão histórica emergente (optamos por manter a escrita original, com erros, mas mantendo uma linha de intervenção naturalista):



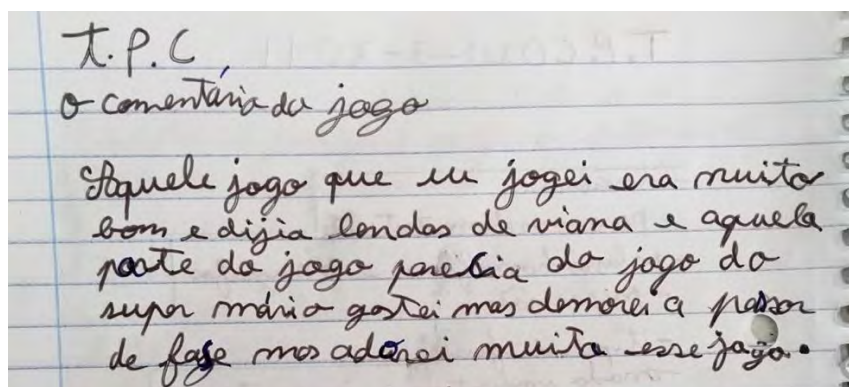
"(...) Joguei um jogo sobre a história de Viana do Castelo. Aprendi coisas interessantes sobre a minha cidade. Fiquei a saber como nasceu o nome Viana do Castelo. Essa história é uma lenda que tem como personagens um homem do campo e uma princesa chamada Ana. (...) Foi um dia diferente porque esta atividade tornou o meu dia mais divertido".

**Figura 6.** Perspetivas das crianças sobre jogo didático (a)



"(...) Aprendi que o barco Gil Eanes, já foi um monumento antepassado da nossa história. A Igreja Matriz também é um grande monumento, já foi vítima de dois incêndios, mas foi reaberta. Gostei muito, aprendi bastante e foi uma experiência interessante".

**Figura 7.** Perspetivas das crianças sobre jogo didático (b)



“(...) Aquele jogo que eu joguei era muito bom e dizia lendas de viana e aquela parte do jogo parecia do jogo do super mario gostei mas demorei a passar de fase mas adorei muito esse jogo”.

**Figura 8.** Perspetivas das crianças sobre jogo didático (c)

Foi entusiasmante ver e acompanhar o entusiasmo das crianças na implementação deste jogo didático e compreender que se criaram novas ferramentas de aprendizagem da história e património locais, com claro impacto num quotidiano mais rico e significativo, num sentido de pertença mais sustentado e numa consciência histórica e patrimonial mais consistente. Também no âmbito do citado projeto foi realizada uma projeção de *videomapping* no antigo edifício dos Paços do Concelho, em que várias crianças participaram, tendo registado esse momento em belos desenhos que se apresentam em seguida.



**Figura 9.** Projeção de *videomapping* na Praça da República (Fonte: CM Viana do Castelo)



**Figura10.** Cartaz promocional (Fonte: CM Viana do Castelo)



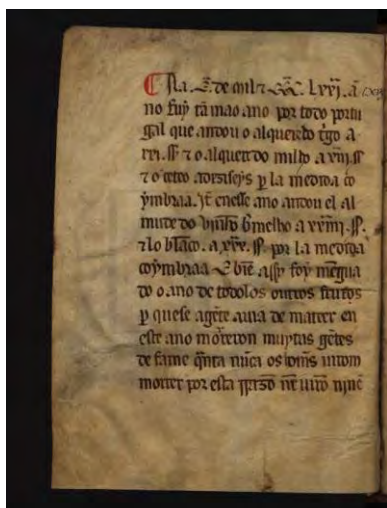
**Figuras 11 e 12.** Perspetivas das crianças sobre a projeção de *videomapping*

Através destes recursos e atividades desenvolvidas, constatamos que as crianças:

- Aplicaram conceitos de mudança/permanência na caracterização das sociedades que se constituíram no espaço português em diferentes períodos;
- Identificaram e caracterizaram alterações significativas na sociedade;
- Estabeleceram relações passado/presente;
- Conheceram a localização relativa do território.

#### Domínio da comunicação em história e geografia

Tendo presente um projeto de ligação das novas tecnologias com a aprendizagem da história no 2º ciclo do ensino básico (Azevedo, 2022), os alunos foram convidados a explorar fontes primárias de diversas cronologias e proveniências, através da sensibilização para a consulta de originais digitalizados nos portais dos Arquivos Nacionais, nomeadamente o da Torre do Tombo (ANTT).



“Na era de 1371 foi tão mau o ano (...) em esse ano morreram muitas gentes de fome. Quantas os homens nunca viram morrer, por esta razão, nem vira, nem ouviram dizer aos homens antigos antes de si, que tal coisa vissem, nem ouvissem. E tantos foram os mortos, que foram enterrados nos adros das igrejas, que nem cabiam em eles (...).”

Fonte: Livro da Noa, de Santa Cruz de Coimbra (adaptado).

Pediu-se a um aluno para fazer a leitura do texto em voz alta. Em grande grupo, foi feita a análise do texto, perguntando-se aos alunos:

- Que ano é mencionado no texto?
- O que aconteceu neste ano?
- Onde eram enterrados os mortos?
- O que é o adro de uma igreja?

De forma a melhor captar a atenção dos alunos, todas as questões surgiram, à vez, projetadas no quadro. Em seguida, perguntou-se aos alunos que tipo de problemas podem provocar uma crise, fazendo a ligação passado-presente. Através dos seus telemóveis, os alunos acederam à aplicação *Mentimeter* e inseriram um código que lhes deu acesso à questão levantada. Cada aluno deveria inserir 3 problemas que achava que poderiam ser responsáveis pelo surgimento de uma crise. À medida que os alunos iam inserindo as suas respostas, surgiam automaticamente projetadas em forma de nuvem de ideias. Esperava-se que as respostas que se salientassem mais fossem: Fomes, Guerras e Pestes. A exploração pedagógica foi acompanhada de algumas ilustrações (Fig. 14 e 15).



**Figuras 14 e 15.** Desenhos iluminados das *Chronicles of England*, da autoria de Jean de Wavrin (1470-1480).

Em seguida, foram apresentadas algumas fotografias da pandemia atual, Covid-19, fazendo uma associação à Peste Negra, a pior das epidemias, através de um exercício de ligação passado-presente, que causou a morte de milhões de pessoas.



**Figuras 16 e 17.** A Peste Negra (ilustração) e enfermaria durante a pandemia de CO-VID-19. Fonte: CNN.

Para completar o exercício cruzado de compreensão e comunicação histórica, foi desenvolvida uma experiência que cruzou a curiosidade com a ligação passado-presente: um aluno foi vestido conforme o médico atual (bata branca, luvas, máscara e touca) e outro aluno foi vestido conforme um médico (físico) do século XIV, da altura da peste negra, (capa preta, chapéu, máscara e luvas).

Os alunos apontaram as diferenças entre ambos e comentaram o quão estranho o médico da peste parecia. Um aluno comentou, inclusive, “Se os médicos ainda se vestissem assim eu nunca entrava no hospital”. Esta atividade, além de tornar o tema atual, também permitiu a aprendizagem pretendida de forma mais clara.

A apresentação desta atividade, por ocasião do EIPEC’22 teve, da ilustre e distinta Professora Roser Calaf Masachs, que se encontrava presente na sala e na mesma sessão simultânea onde apresentávamos a comunicação oral, o seguinte comentário: “é uma verdadeira atividade de educação patrimonial”. Este comentário, vindo daquela que é, seguramente, uma das maiores especialistas internacionais no tema, foi seguramente motivadora, estimulante e instigante para o desenvolvimento de todo o projeto.



**Figura 18.** “Médico da Peste” VS “Médico atual”. Fonte: Débora Azevedo

Apesar dos constrangimentos que decorrem do grande desequilíbrio que cargas horárias entre disciplinas como o Português ou a Matemática e a História e Geografia de Portugal (que, à semelhança da História no 3º Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário vem perdendo tempos letivos para outras áreas disciplinares emergentes, como a Cidadania e Desenvolvimento)<sup>3</sup>, foi possível superar obstáculos e promover aprendizagens ativas com recurso a estas estratégias e recursos. Recordamos as promessas do plano da Flexibilização Curricular anunciado pelo Ministério da Educação em 2018 que atribuía às Escolas a gestão de 25% da totalidade dos conteúdos curriculares.

## Conclusões

Concluimos esta visão panorâmica em torno da História e do Património na Educação Básica (3-12 anos), sobretudo no prisma das experiências pedagógicas e recursos didáticos, com um conjunto de trabalhos e evidências selecionadas nos Mestrados de Habilitação Profissional para a Docência da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

Além da criação, identificação e construção das experiências e recursos em si, importa dizer que todos os projetos foram orientados e instruídos pelas linhas mestras da Educação Histórica e Patrimonial, da Didática do Conhecimento do Mundo, Estudo do Meio e História e Geografia de Portugal. Nesse sentido, foram desenvolvidos instrumentos de trabalho – publicados neste estudo – que asseguram a continuidade de uma linha de investigação em torno da inovação pedagógica e didática no Ensino da História e Geografia nas primeiras idades e da valorização e potenciação dos recursos patrimoniais locais, tendo como referência, neste caso, o território minhoto.

Do percurso desenvolvido fica a noção de um caminho trilhado – e conjunto – feito com base na junção entre os métodos histórico e heurístico e a valorização (e interpretação) do património cultural e das fontes primárias enquanto evidências fundamentais para a construção de um pensamento histórico emergente.

Houve uma enorme motivação dos mestrandos na dinamização destes projetos, no quadro das suas intervenções de prática de ensino supervisionada, muito elogiadas nas comunidades escolar e local, reforçando parcerias de excelência com a ESEVC. A limitação principal destes trabalhos é o seu tempo de intervenção, que acaba por ser limitado em função das outras áreas curriculares a intervir/planificar e de todas as dinâmicas inerentes a uma relação pedagógica de sucesso na construção de aprendizagens e no acompanhamento de alunos com mais lacunas e dificuldades.

Pensamos continuar a desenvolver e aprofundar esta linha de trabalho científico-pedagógico, tantas vezes prejudicada pela soberba presença da matemática e da língua portuguesa no centro das aprendizagens. Acreditamos, porém, na persistência, trabalho e aprofundamento(s) interdisciplinar(es).

Estamos certos que a ligação ao terreno, a presença constante nos jardins de infância e escolas, numa cadência semanal, a intensidade (e exigência) do processo planificar-implementar-rever, credor de uma lógica de investigação ação de natureza participante, serão

---

<sup>3</sup> Recordemos o início desta caminhada em <https://www.publico.pt/2019/03/16/sociedade/noticia/escolas-entender-centrais-historia-geografia-ministro-1865664>

alicerces epistemológicos fundamentais a ter em conta no presente e no futuro. A identidade politécnica de muitos destes projetos fica bem expressa na vinculação ao território, às comunidades escolares e à integração de jovens professores e educadores no quotidiano das instituições, promovendo lógicas de trabalho colaborativo e de parceria pedagógica extremamente relevantes na valorização da escola pública e dos seus atores.

#### Agradecimentos:

Agradeço às Mestres Débora Azevedo (Mestrado em Ensino do 1º Ciclo e de Português/História e Geografia no 2º Ciclo da ESE-IPVC), Francisca Ribeiro e Helena Mesquita (Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico da ESE-IPVC) a sua disponibilidade para a partilha de dados de investigação para maior enriquecimento deste estudo, bem como a todos os alunos do Mestrado em Ensino de Português/História cujos estudos conformam esta linha de investigação.

#### Referências bibliográficas

- Alves, L. R. G. (2008). Games e educação: a construção de novos significados. *Revista Portuguesa de Educação*, 42(2), 225-236. [http://dx.doi.org/10.14195/1647-8614\\_42-2\\_12](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8614_42-2_12).
- Alves, L. & Gago, M. (coords.) (2021). *Diálogo(s), Epistemologia(s) e Educação Histórica: um primeiro olhar*. Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. <https://doi.org/10.21747/9789898970312/dia>
- Alves, L., Gago, M., & Lagarto, M. (coords.) (2021). *Vinte Anos das Jornadas Internacionais de Educação Histórica*. Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. <https://doi.org/10.21747/9789898970336/vin>
- Almeida, É. e Solé, G. (2015). O património histórico como recurso pedagógico para a construção do conhecimento histórico. In Glória Solé (Org.), *Educação Patrimonial: contributos para a construção de uma consciência histórica* (pp. 208-238). Centro de Investigação em Educação (CIED), Instituto de Educação, Universidade do Minho.
- Azevedo, D. (2022). *A Multimédia no ensino da História e Geografia de Portugal: trabalhar o Passado com os recursos do Presente*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada, Instituto Politécnico de Viana do Castelo]. Repositório Científico IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/3082>].
- Barca, I. (2004). Aula Oficina: do Projeto à Avaliação. In *Para uma educação de qualidade: Atas da Quarta Jornada de Educação Histórica* (pp. 131-144). Centro de Investigação em Educação (CIED)/Instituto de Educação e Psicologia. Universidade do Minho.
- Barca, I. & Solé, G. (2012). Educación histórica en Portugal: metas de aprendizaje en los primeros años de escolaridad. *REIFOP*, 15 (1), 91-100.
- Barca, I., Solé, G., Pinto, H., Facal, R., Gil, T., & Sabaté, M. (2015). Educação Histórica e Educação Patrimonial - novos desafios. In G. Solé (org.), *Educação Patrimonial: contributos para a construção de uma consciência patrimonial* (pp. 53-75). Centro de Investigação em Educação (CIED), Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Barca, I. (2021). Educação Histórica: Desafios Epistemológicos para o Ensino e a Aprendizagem da História. In *Diálogo(s), Epistemologia(s) e Educação Histórica: um*

- primeiro olhar*. (pp. 59–70). Universidade do Porto. Faculdade de Letras. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória.” <https://doi.org/https://doi.org/10.21747/9789898970312/dia>
- Barranha, H. (2016). Património Cultural: conceitos e critérios fundamentais. In Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura, 19(1). <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v19i1.34471>
- Barton, K., & Levstik, L. (1996). Back When God Was Around and Everything”: Elementary Children’s Understanding of Historical Time. *American Educational Research Journal*.
- Barton, K. & Levstik, L. S. (2004). *Teaching history for the common good*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Bédard, N. (1998). *Como interpretar os Desenhos das Crianças*. Editora ISIS LTDA.
- Bodgan, R., & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora.
- Brandão, J. (2020). *Sinais de interculturalidade na expansão portuguesa: proposta pedagógica*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada, Instituto Politécnico de Viana do Castelo]. Repositório Científico IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2475>].
- Cainelli, M. (2021). A aula-oficina como possibilidade de mudança metodológica na forma de ensinar História no Brasil. In L. A. Alves, M. Gago, & M. Lagarto (2021), Vinte Anos das Jornadas Internacionais de Educação Histórica (pp. 45-56). Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. <https://doi.org/10.21747/9789898970336/vin>
- Carvalho, M. (2022). *As letras da História: estudo interdisciplinar sobre as Literacias Históricas em torno do Portugal Contemporâneo*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/3096>].
- Castro, J. (2003). Na encruzilhada das competências específicas em História. O Ensino da História, *Boletim da Associação de Professores de História*, III série, nº 23-24, pp. 17-21.
- Coelho, C. (2017). *À descoberta da Identidade Cultural Local: estudo numa turma do 3º ano de escolaridade*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório científico do IPVC [URL: <http://repositorio.ipvc.pt/handle/20.500.11960/1989>].
- Cooper, H. (1995). *History in the Early Years (Teaching & Learning in the Early Years)*. Routledge.
- Cooper, H. (2002). *Didáctica de la historia en la educación infantil y primaria*. Morata.
- Cooper, H. (2017). *Teaching History Creatively*. Routledge.
- Coutinho, C. P. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Edições Almedina.
- Direção-Geral da Educação (2001). Currículo Nacional do Ensino Básico: Competências Essenciais. Obtido de Ministério da Educação. Departamento da Educação Básica. [URL: <https://www.alvarovelho.net/attachments/article/39/LivroCompetenciasEssenciais.pdf>].
- Direção-Geral da Educação (2016). Orientações curriculares para a Educação Pré-Escolar. Obtido de Direção-Geral da Educação. [URL: <http://www.dge.mec.pt/ocepe/node/1>].

- Direção-Geral da Educação (2017). Perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória. Obtido de Direção-Geral da Educação. [URL: [https://dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Projeto\\_Autonomia\\_e\\_Flexibilidade/perfil\\_dos\\_alunos.pdf](https://dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Projeto_Autonomia_e_Flexibilidade/perfil_dos_alunos.pdf)].
- Direção-Geral da Educação (2018). Aprendizagens Essenciais. História e Geografia de Portugal. Obtido de Direção-Geral da Educação [URL: <http://www.dge.mec.pt/aprendizagens-essenciais-0>].
- Direção-Geral de Arquivos (2008). Livro da Noa. Obtido de Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1457770>
- Dourado, B. (2020). *As migrações: proposta pedagógica cruzando a Geografia com a Educação para a Cidadania Global*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2530>].
- Elazari, J. M. (1999). Guia Básico de Educação Patrimonial. *Revista Do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 9, 292-293. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1999.109359>
- Faria, P. et al. (2020). Enhancing Cultural Heritage of a Region Through Visual and Auditory Engagement in a Video Mapping Projection. *Journal of Digital Media & Interaction* 3 (7), 124-144.
- Fernandes, L. (2022). *Questões de Género antes e depois do 25 de Abril de 1974: estudo com turma do 6º ano de escolaridade*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/3083>].
- Ferreira, L. (2022). *A integração de Portugal no espaço geopolítico internacional: estudo com uma turma do 6.º ano de escolaridade*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/3118>].
- Fosnot, C. T. (1996). *Construtivismo e Educação: Teoria, Perspectivas e Prática*. (M. J. Reis, Trad.) Lisboa: Instituto Piaget.
- Graça, V., Ramos, A., & Solé, G. (2021). O desenvolvimento da literacia digital e da literacia histórica em ambientes de aprendizagem ativa na aula de História. In M. H. Araújo & L. Morgado (Orgs.), *Livro de Atas do V ENJIE: Investigação em Educação e Responsabilidade Social - vozes dos jovens investigadores* (pp. 435-450). Serviços de Documentação, Informação Documental e Museologia - UA Editora.
- Leite, C. (2021). *A censura e a importância da(s) liberdade(s): entre a História e a Cidadania Global*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2536>].
- Marques, G. M. (2020). Educação Histórica nas primeiras idades: quadro epistemológico e conceptual. *Cem*, 12, 13-25. <https://doi.org/10.21747/2182109711/cem12a2>
- Máximo-Esteves, L. (2008). *Visão Panorâmica da Investigação-Ação*. Porto Editora.
- Mesquita, H. (2020). *Património Cultural como recurso educativo: estudo com crianças do 1º ano de escolaridade*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://repositorio.ipvc.pt/handle/20.500.11960/2303>].

- Moreira, A. & Marques, G. M. (2019). Educação Histórica entre os 3 e os 12 anos: desafios para quem ensina e para quem aprende. *Educação, Sociedade e Culturas*, 55, 73-87. <https://www.fpce.up.pt/ciie/sites/default/files/07.AnaMoreira%26Gonc%CC%A7aIoMarques.pdf>
- Nascimento, C. (2020). *Educação Histórica e Patrimonial em contexto Pré-Escolar - a implementação e os resultados de dois projetos* [Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti]. <http://repositorio.esepf.pt/bitstream/20.500.11796/2942/1/RelatorioFinalClaudiaNascimento2014074.pdf>
- Pinto, H. (2015). Educação patrimonial e educação histórica: Contributos para um diálogo interidentitário na construção de significado sobre o passado. *Diálogos*, 19(1), 199–220. <https://doi.org/10.4025/dialogos.v19i1.1049>
- Pinto, M. H. (2012). *Educação Histórica e Patrimonial: conceções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente*. Universidade do Minho.
- Pinto, M. H. (2019). O Património cultural no ensino de História: entre teoria e prática. *Fronteiras: Revista de História*, 21(38), 10-28. <https://doi.org/10.30612/frh.v21i38.11478>
- Ramos, J. (2021). *As perspetivas da aprendizagem de HGP na visão dos alunos*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2616>].
- Ribeiro, L. (2021). *Do Estado Novo à Democracia: Educação Histórica e Cidadania Global*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2615>].
- Salvat, B. G. (2001). Nuevos Medios Para Nuevas Formas De Aprendizaje: El Uso De Los Videojuegos en la Enseñanza. *Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, 3.
- Santacana, J. (2015). El patrimonio, la educación y el factor emocional. *II Seminário Internacional de Educação Patrimonial: Contributos para a construção* (pp. 19-32). Braga: Centro de investigação em educação (CIED)
- Sequeiros, A. (2021). *Do local ao global: exercícios de cidadania na aula de Geografia*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2617>].
- Silva, D. (2013). *Aprendendo História de Portugal no Jardim de Infância através do conhecimento de alguns monarcas portugueses*. [Relatório final de prática de ensino supervisionada apresentada à Escola Superior de Educação do IPVC]. Repositório Científico do IPVC [URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11960/1479>].
- Solé, M. G. (2009). *A História no 1.º Ciclo do Ensino Básico: a Concepção do Tempo e a Compreensão Histórica das Crianças e os Contextos para o seu Desenvolvimento*. Universidade do Minho. Tese de doutoramento apresentado à Universidade do Minho]. Repositório UM. [URL: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/10153>].

Trindade, S., & Carvalho, J. (2020). *História, tecnologias digitais e mobile learning: ensinar História na era digital*. Imprensa da Universidade de Coimbra.  
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1705-3>

# Museu Cidade a Céu Aberto no território de Almada

## Open-Air City Museum in the territory of Almada

Miguel Feio<sup>1</sup>, Clementina Nogueira<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>*Escola Superior de Educação Jean Piaget de Almada/Ext. Frei Luís de Sousa, Portugal,*  
[miguelfeio@freiluisesousa.pt](mailto:miguelfeio@freiluisesousa.pt)

<sup>2</sup>*Escola Superior de Educação Jean Piaget de Almada, Portugal,* [clementina.nogueira@ipiaget.pt](mailto:clementina.nogueira@ipiaget.pt)

### Resumo

O projeto COSMUS – Community School Museums é um projeto participativo, financiado pelo programa ERASMUS+ que teve início em 2018 e finalizado em Dezembro de 2021. O projeto em causa que integra escolas e associações de oito países é coordenado pelo Externato Frei Luís de Sousa de Almada e conta com o Instituto Piaget através da sua Escola Superior de Educação de Almada como parceiro. O projeto consistiu na construção de um conceito inovador - Museu Comunitário de Escola - alicerçado no princípio de Sociomuseologia. Entre outros produtos o projeto produziu um Museu a Céu Aberto em que os alunos são os protagonistas na pesquisa, divulgação, comunicação e valorização do património artístico e cultural do território de Almada. Esta metodologia de trabalho permitiu um maior e melhor conhecimento da realidade da sua cidade, promovendo, desta forma, o respeito e a valorização da identidade patrimonial da sua cidade, bem como o respeito pela diferença e importância na inclusão de pessoas e grupos.

**Palavras-chave:** Museu comunitário de escola, sociomuseologia, educação geográfica, identidade patrimonial, metodologia de trabalho de projeto.

### Abstract

The COSMUS – Community School Museums project is a participatory project, funded by the ERASMUS+ program that started in 2018 and ended in December 2021. The project in question, which integrates schools and associations from eight countries, is coordinated by Externato Frei Luís de Sousa de Almada and has the Piaget Institute through its Escola Superior de Educação de Almada as a partner. The project consisted of building an innovative concept - Community School Museum - based on the principle of Sociomuseology. Among other products, the project produced an Open Air Museum in which students are the protagonists in research, dissemination, communication and enhancement of the artistic and cultural heritage of the territory of Almada. This work methodology allowed for greater and better knowledge of the reality of your city, thus promoting respect and appreciation of your city's heritage identity, as well as respect for difference and the importance of including people and groups.

**Keywords:** Community school museum, sociomuseology, geographic education, heritage identity, project based learning.

### Introdução

O projeto COSMUS – Community School Museums financiado pelo Programa Erasmus+ teve início em 2018 e finalizou em 2021. Envolveu dez parceiros de diversos países europeus (Portugal, Bélgica, Espanha, Itália, Grécia, Polónia, Roménia, Turquia), entre os quais seis escolas, três associações e uma instituição de ensino superior. Através do projeto foram desenvolvidos nas escolas participantes Museus Comunitários de Escola cuja construção foi baseada na metodologia de trabalho de projeto, e tendo um cariz fortemente participativo e

colaborativo, envolvendo alunos, professores e toda a comunidade escolar (incluindo pais e comunidade envolvente).

No caso particular do Externato Frei Luís de Sousa a construção de um Museu a Céu Aberto (MUCICA) que se consubstanciou na elaboração de um roteiro que permitia o conhecimento e a divulgação do património da cidade de Almada foi uma das facetas do Projeto COSMUS, sendo a referida construção caracterizada pela sua intervenção no âmbito da educação pelo património com o objetivo central de desenvolver nos estudantes competências sociais, artísticas, tecnológicas, plurilinguísticas e literacia intercultural no contexto educativo e comunitário. Tendo como pilares os contributos da Sociomuseologia e da Educação Geográfica o MUCICA parte de uma metodologia de investigação-ação, tendo por base o estudo e (re)conhecimento da diversidade cultural da própria escola e da comunidade onde se insere.

## **1. Enquadramento teórico**

O Museu Comunitário de Escola é um conceito inovador trabalhado a partir da sala de aula, de articulação interdisciplinar, a partir da educação geográfica, mas conectando-se com outras áreas disciplinares, por conceitos e competências convergentes, desenvolvendo conceitos e competências ancorados nas aprendizagens das disciplinas. Tem por base a Sociomuseologia que, de acordo com Moutinho (2007), se caracteriza pela abordagem interdisciplinar entre diversas áreas do conhecimento e relacionando as mesmas com a museologia. Esta abordagem tem ainda como característica fundamental a intervenção social no património cultural e natural, tanto tangível como intangível da humanidade. Assim sendo, os museus que se enquadram nesta visão da Sociomuseologia contam com o envolvimento ativo da comunidade e assumem um papel eminentemente formativo e educativo (Pascualucci et al., 2022).

Considerando que os museus escolares se apresentam como uma importante ferramenta para implementar ações pedagógicas voltadas para o ensino das ciências sociais e humanas, com destaque para a educação geográfica e a educação histórica, são considerados uma tipologia que não só conta a história da instituição escolar, como considera o território um museu a céu aberto. Nesse sentido, os trabalhos de Ribeiro (2015), Selano (2016) e José (2020) abordam os museus escolares voltados à construção da memória da comunidade escolar. A pesquisa realizada por José (2020) demonstra a importância dos museus escolares na construção da identidade e da memória patrimonial da cidade de Santa Maria. Selano (2016) analisa, igualmente, o papel dos espaços de memória escolar no quotidiano escolar a partir da atuação dos discentes na construção de exposições sobre memória. Assim, de acordo com Rezende & Deccache-Maia (2021),

Os museus escolares podem ser classificados de diferentes maneiras dependendo dos objetivos e da natureza do seu acervo. Foram encontrados ao menos três tipos: os museus de história natural, os museus pedagógicos e os museus históricos. Dividem-se de acordo com o período histórico de criação e atuação entre os museus escolares

do final do século XIX, da primeira metade do século XX e da segunda metade do século XX até os dias atuais. (p. 7)

Sendo o museu comunitário de escola, do Externato Frei Luís de Sousa, resultante de um projeto europeu, desenvolvido a partir de uma metodologia de trabalho de projeto, que tem a sua origem na reflexão pedagógica proposta por John Dewey (2002), constituiu-se como um meio de promover o conhecimento dos alunos, uma maior sensibilização para a preservação e conservação do património cultural, bem como a comunicação e partilha de saberes e memórias, utilizando dispositivos tecnológicos inclusivos.

É na educação geográfica que o projeto ganha dimensão partindo da temática da identidade territorial, enquadrado no tema da População e Povoamento, lecionado no 8.º ano.

Nesta conjuntura, o projeto MUCICA é construído com base na metodologia de trabalho de projeto, em que segundo Bender (2014), os estudantes trabalham com questões e problemas reais, colaboram na criação de soluções e apresentam os resultados, partindo de situações problema. Segundo Trindade e Cosme (2010), estamos perante “um método de trabalho que se define e configura em função do papel nuclear atribuído, em primeiro lugar, aos problemas, entendidos como instâncias propulsoras de aprendizagens e, em segundo lugar, ao seu processo de transformação em projetos” (pp. 126-127).

Além dos recursos didáticos, os instrumentos e suportes tecnológicos disponíveis nos espaços escolares, na denominada Educação Formal e dos quais os professores podem dispor na atuação eficaz do desenvolvimento das suas funções de educador, é possível utilizar ambientes, externos ou espaços reservados a pesquisa e a memória, de educação informal, como os Museus e os Museus Pedagógicos. Neste sentido, Braun (2007) destaca:

É relevante considerar o interesse do aluno em sair da sala de aula para aprender. O fazer pedagógico, hoje, depende muito mais do modo como os professores se comportam em relação às necessidades e aos interesses dos seus alunos, do que dos preceitos explicitados na estrutura curricular. Assim, constatamos que sair dos muros das salas de aula, romper com as posturas pedagógicas apenas reprodutoras do conhecimento sem significado para o aluno, é uma possibilidade que permite educar e ensinar a ler a vida com mais emoção, através de tarefas mais abertas, interativas e complexas. (p. 269)

As experiências educativas realizadas em torno deste tema, desenvolveram-se na cidade de Almada (Espaço) com foco no seu Património Cultural (Identidade Territorial). A construção de um museu comunitário, como o que pretendemos, implica uma relação forte com a comunidade e a identidade que o define. Este conceito, baseado na originalidade e singularidade dos aspetos geográficos, físicos e humanos, dos lugares ou regiões, não se

dissocia, pois, da dimensão de espaço, onde se observa uma expressiva diversidade cultural que se constitui como recurso ao desenvolvimento humano.

Considera-se, então, que levar o aluno a conhecer o seu espaço (território, paisagem, lugar e região) é estar a contribuir para a construção da sua memória social adquirida num determinado contexto social e que se desenvolve através da prática e interação social, de experiências de aprendizagem partilhadas por uma comunidade e por uma memória coletiva. Conhecer o património do seu local, região ou país constitui um dos elementos construtores da identidade de um povo, uma vez que nos faz lembrar, a cada momento, que partilhamos um passado comum, contribuindo para a construção de uma efetiva identidade cultural no território onde se insere.

A experiência da construção do Roteiro MUCICA permitiu o conhecimento do património da cidade, o que contribuiu para a construção de uma identidade e de uma memória local e regional, a partir de um conjunto de etapas, nomeadamente do levantamento, identificação, inventariação e comunicação do património da cidade, em linha com os princípios da Sociomuseologia.

Do ponto de vista dos referenciais geográficos que contribuíram para este projeto, sublinhamos as Orientações Curriculares para a Geografia do 3º ciclo Ensino Básico (Câmara et al., 2001), que referem:

O método de estudo privilegiado da Geografia consiste na observação, recolha e tratamento da informação para levantar e testar hipóteses, elaborar conclusões e apresentar os resultados obtidos. Este método investigativo é central para a educação geográfica e através dele desenvolvem-se competências utilizadas no trabalho colaborativo, na discussão de ideias e de informação variada, bem como na apresentação oral, visual e escrita dos resultados das investigações. Trabalhar dentro e fora da sala de aula, integrando saberes e utilizando o método investigativo permite contribuir para uma cidadania participativa e consciente. (p. 6)

Relativamente ao Perfil dos Alunos à Saída do Ensino Básico (PASEO) (Martins et al., 2017), foi definido um conjunto de ações relacionadas com a prática docente e que são determinantes para o desenvolvimento do Perfil dos Alunos, tais como:

- Abordar os conteúdos de cada área do saber, associando-os a situações e problemas presentes no quotidiano da vida do aluno ou presentes no meio sociocultural e geográfico em que se insere, recorrendo a materiais e recursos diversificados;
- Organizar o ensino prevendo a experimentação de técnicas, instrumentos e formas de trabalho diversificados, promovendo intencionalmente, na sala de aula ou fora dela, atividades de observação, questionamento da realidade e integração de saberes;

- Organizar e desenvolver atividades cooperativas de aprendizagem, orientadas para a integração e troca de saberes, a tomada de consciência de si, dos outros e do meio e a realização de projetos intra ou extraescolares;
- Organizar o ensino prevendo a utilização crítica de fontes de informação diversas e das tecnologias da informação e comunicação;
- Promover de modo sistemático e intencional, na sala de aula e fora dela, atividades que permitam ao aluno fazer escolhas, confrontar pontos de vista, resolver problemas e tomar decisões com base em valores;
- Criar na escola espaços e tempos para que os alunos intervenham livre e responsabilmente;
- Valorizar, na avaliação das aprendizagens do aluno, o trabalho de livre iniciativa, incentivando a intervenção positiva no meio escolar e na comunidade. (p. 31)

Pretendeu-se neste projeto a criação de um Museu a Céu Aberto que se consolidou na criação de um Roteiro Patrimonial que, através de um Museu Comunitário de Escola e das dinâmicas associadas, promovesse estratégias formais, não formais e informais de aprendizagem, promotoras do diálogo intercultural e da identidade territorial nos contextos escolar e comunitário, dotados de sentido de inclusão e participação.

## 2. Metodologia/Modelo de Trabalho

O modelo de trabalho, que podemos apelidar de híbrido (geosociomuseológico), adotou a metodologia de trabalho de projeto, partindo de uma situação problema.

O trabalho dentro e fora da sala de aula foi realizado de forma interdisciplinar, integrando diversas disciplinas. Apesar do projeto estar centrado na disciplina de Geografia estiveram envolvidas outras áreas do saber como a História, Educação Visual, Cidadania, o Português, o Inglês. O envolvimento das Tecnologias da Informação e Comunicação através do recurso ao *mobile learning*, à *gamificação* e à utilização de *QR Codes* contribuiu para que as aprendizagens escolares se tornassem significativas. Igualmente a utilização de diferentes técnicas contribuiu para que os alunos desenvolvessem uma cidadania participativa e consciente, centrando-se na pesquisa de informação, na observação, elaboração de hipóteses, tomada de decisão, desenvolvimento de uma atitude crítica, com recurso ao trabalho individual e de grupo e ao desenvolvimento de projetos (Santos, 2006).

Participaram neste projeto 23 alunos do 8.º ano de escolaridade (11 do género feminino e 12 do género masculino), bem como sete alunos (quatro do género feminino e três do género feminino) do 10.º ano. Os alunos foram desafiados a encontrar respostas a um dos grandes problemas por estes identificados e que se pretendia com a preservação do património cultural da cidade de Almada.

Assim sendo, complementarmente, colocaram-se do ponto de vista dos professores as seguintes questões de partida:

- O Roteiro Patrimonial Museu Cidade a Céu Aberto (MUCICA) pode permitir aos professores maximizar as capacidades de aprendizagem dos alunos relativamente ao Património Local?

- A construção de um Roteiro Patrimonial terá implicações na motivação dos alunos e na melhoria do seu desenvolvimento e autoestima?
- O Roteiro Patrimonial pode sensibilizar para a responsabilidade social e cívica de preservar, valorizar e comunicar o Património Cultural, em ambientes tecnológicos e artísticos?

Apresentamos seguidamente, de forma sintética, as diversas etapas do projeto, bem como o contributo dos estudantes para a divulgação do património cultural e artístico do seu território.

### 3. As etapas do projeto

O projeto partiu de uma situação problema, seguindo dez fases, com as necessárias adaptações na sua execução:

Iniciou-se com a apresentação do projeto COSMUS e o lançamento de questões aos alunos das turmas de 8.º ano, partindo do tema “Grandes cidades, grandes problemas”: Quais são os grandes problemas da nossa cidade? Como os podemos resolver? De modo a responder a estas questões, realizou-se um “Worldcafé” com o objetivo de recolher as respostas dos alunos às questões, tendo sido identificado, entre outros problemas, a necessidade de preservação do património cultural.

Após a formação de equipas realizou-se um “Role Play” (figura 1) de modo a debater as grandes questões da cidade de Almada, assumindo os alunos a simulação de uma assembleia municipal, da qual resultou um conjunto de recomendações e moções estratégicas, ou seja, um conjunto de propostas dos membros da respetiva assembleia deliberativa, para que se tomassem determinadas ações. Desta forma foram identificados novos problemas relacionados com o problema central – preservação do património cultural – como sejam o impacto da poluição no património ou o desconhecimento por parte dos alunos do património cultural do município.



**Figura 1.** Recorte fotográfico do “Role Play”.

Após debate e reflexão, os alunos definiram, por unanimidade, a elaboração de um roteiro patrimonial que desse a conhecer o património local e os seus elementos identitários à população do município e aos turistas nacionais e estrangeiros. Este roteiro teria uma dupla

função: por um lado, constituiria uma estratégia que levaria à preservação e valorização dos espaços patrimoniais e da identidade do território, e por outro, chamaria a atenção da autarquia para a criação de estratégias de redução da poluição que afeta o património e qualidade de vida das populações. Complementarmente, os alunos foram unânimes quando referiram que nas suas conversas em casa e com os colegas, são muito poucos os que conhecem a sua cidade do ponto de vista cultural.

Deste modo, os alunos, em equipa, organizaram e planearam, atribuindo papéis, definindo tarefas e prazos para discussão, bem como de que forma queriam comunicar o património da sua cidade.

Com a moderação do professor, percebeu-se que seria importante envolver a comunidade educativa, nomeadamente a família como fonte de pesquisa e recolha de informação, pois seria igualmente uma oportunidade para os familiares conhecerem melhor o seu património local. Após aulas de discussão e debate e de levantamento prévio de informação, concluiu-se ser essencial a construção de um inventário cultural que permitisse identificar, com maior precisão e com a ajuda de família, amigos e da autarquia local, o património material, imaterial e natural de Almada (figuras 2 e 3).

**Inventário do Património da tua Região**

PATRIMÓNIO MATERIAL	PATRIMÓNIO IMATERIAL	PATRIMÓNIO NATURAL
<b>Património que não pode sair do lugar (é imóvel):</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><input checked="" type="radio"/> Construção antiga</li> <li><input type="radio"/> Conjunto de ruas antigas</li> <li><input type="radio"/> Sítio Arqueológico</li> <li><input type="radio"/> Paisagem</li> <li><input type="radio"/> Outra</li> </ul>	<b>Património que pode ser transportado (é móvel):</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Objeto com um significado especial</li> <li><input type="radio"/> Ferramenta antiga</li> <li><input type="radio"/> Obra de arte</li> <li><input type="radio"/> Barco</li> <li><input type="radio"/> Outra</li> </ul>	<b>Património que não pode ser locado</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Festa tradicional</li> <li><input type="radio"/> Lenda, Canção, Provérbio</li> <li><input type="radio"/> Ofício ou profissão antiga</li> <li><input type="radio"/> Receita Antiga</li> <li><input type="radio"/> Outra</li> </ul>
<b>Património Natural</b> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Paisagem</li> <li><input type="radio"/> Dunas</li> <li><input type="radio"/> Jardins</li> <li><input type="radio"/> Outra</li> </ul>		

Precisamos que nos ajude a construir o nosso museu COSMUS. Investiga e apresenta os seus resultados escolhendo um tipo de património que tenha significado para ti e para a tua região.

Património: ☒ Imóvel ☐ Móvel ☐ Imaterial

Q que é: \* Cristo Rei

Onde é (País): Portugal Concelho: Almada Freguesia: Prazeres

Como é (descrição): \* O Cristo Rei é um santuário e um monumento religioso dedicado ao Sagrado coração de Jesus.

Q que sabemos sobre a sua função e a sua história? O Cristo Rei foi esculpido no estado do Cristo Redentor no Brasil, quando o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. António de Almeida, decidiu a construção de um Cristo Rei em Portugal. O Cristo Rei foi então esculpido como um dos Episcopados pedindo que Desseguem Portugal de Seguros Guerra Mundial. Começou a ser construído a 15 de dezembro de 1949 e inaugurado a 17 de maio de 1959 pelo presidente do Conselho António de Oliveira Salazar. O Santuário do Cristo Rei é um dos mais visitados por muitos peregrinos, onde podem rezar, mas também contemplar a magnífica paisagem do rio Tejo e da cidade de Lisboa.

Em que estado está? \* Bom Razoável Mau

Localização absoluta (coordenadas): 38° 40' 38.424" N 9° 10' 6.942" W Qual a NUT: Área Metropolitana de Lisboa NUT III Área Metropolitana de Lisboa

**Figura 2.** Inventário do património cultural da cidade de Almada. (Fonte: Extraído do trabalho de um aluno).

Voltou-se a rever a planificação e organização do trabalho, redefinindo os objetivos que levaram a que cada aluno adotasse um elemento patrimonial à sua escolha, mesmo que significasse que os elementos se repetissem. Se houvesse mais do que um elemento patrimonial comum, seria possível gerar uma informação ainda mais detalhada com a junção das duas pesquisas. Assim sendo, introduziram-se novos elementos e categorias no inventário e iniciou-se a procura da informação junto da comunidade escolar.

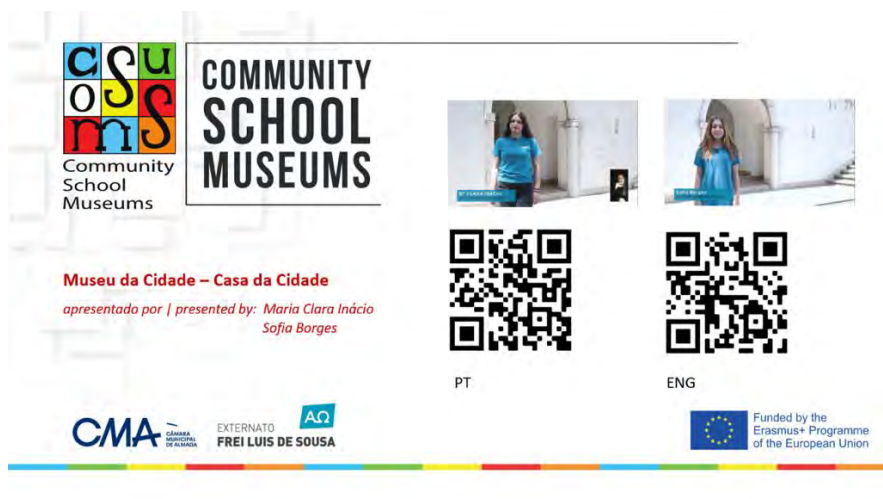


**Figura 3.** Inventário do património cultural da cidade de Almada. (Fonte: Extraído do trabalho de um aluno).

Nesta fase partilhou-se e confrontou-se o resultado da investigação e elaboração dos inventários, sendo perceptível a diversidade de ideias, gerando-se um debate a partir da análise das diferentes fontes recolhidas pelos alunos, resolvendo problemas que se colocaram com a necessidade de seleção dos respetivos elementos patrimoniais.

De modo a avançar para os guiões de apresentação de cada elemento patrimonial, foi necessário o acompanhamento no tratamento da informação, descobrindo e aplicando novos conceitos geo-históricos relacionados com cada um dos elementos patrimoniais.

Os guiões foram elaborados em português e inglês, pelo que os alunos que se disponibilizaram para as gravações tiveram de praticar a leitura e comunicação para a gravação dos vídeos, em português e inglês, auxiliados pelos respetivos professores.



**Figura 4.** Exemplo de uma placa pública colocada no Museu da Cidade de Almada, em português e inglês, e língua gestual no vídeo em português. (Fonte: Extraído do Museu COSMUS).

Colaboradores da comunidade, professores e alunos visitaram os locais patrimoniais para obtenção de imagens suficientes para a elaboração dos vídeos.

Ainda, nesta fase, os alunos consideraram pertinente um apontamento de língua gestual nos vídeos em língua portuguesa, de modo a promover uma maior inclusão para quem os observava no local, tendo-se contactado uma tradutora para o efeito. Foi definido um calendário de gravações em que os alunos, acompanhados de familiares, se deslocaram ao local para assistir. Na pós-produção e edição de imagem e vídeo, professores e alunos elaboraram *QR Codes* dispostos em placas informativas (figura 4), com os vídeos gravados por parte dos estudantes, com autorização do Encarregado de Educação para efeitos de disseminação, em português e inglês, tendo a versão portuguesa incluída a língua gestual.

A apresentação final dos vídeos foi o culminar do trabalho desenvolvido. O acesso aos vídeos poderá ser feito a partir do código QR, que poderá ser lido a partir de qualquer aplicação, para telemóveis ou tablets, iPhone ou androide, subscrita, gratuitamente, na *Play Store* ou *App Store* respetivamente.

Posteriormente as placas foram colocadas junto de cada um dos locais patrimoniais, em concordância com os decisores políticos do município (figura 5).



**Figura 5.** Placa informativa instalada no Museu da Cidade de Almada.

Foi aplicado um questionário de avaliação que permitiu constatar um impacto muito positivo da experiência vivida pelos alunos que foi igualmente o mote para uma reflexão sobre este processo.

A avaliação final centrou-se no desempenho prático dos alunos; no envolvimento dos professores das diferentes áreas disciplinares e no impacto a nível da comunidade local.

A colocação dos painéis informativos, de cada elemento patrimonial, no âmbito do Roteiro Patrimonial MUCICA, contou com a colaboração do município, aquando da última mobilidade dos parceiros do projeto COSMUS e que teve como objetivo a disseminação de resultados (figura 6).



**Figura 6.** Recorte fotográfico da apresentação pública do Roteiro Patrimonial.

Ainda decorrente deste processo desenvolvido nas aulas de Geografia, com a turma B do 8.º ano, o resultado – Roteiro Patrimonial para a Cidade de Almada (Figura 7) - permite a qualquer cidadão da comunidade conhecer o património cultural na cidade deslocando-se a pé ou de transportes, seguindo um Roteiro Patrimonial num verdadeiro espírito de Museu da Cidade a Céu Aberto, em que os alunos são os guias virtuais dessa visita.



**Figura 7.** Mapa de chão com o Roteiro Patrimonial desenvolvido pelos alunos da turma B do 8.º ano.

#### 4. Considerações finais

Relativamente às questões que se colocaram no início deste projeto procurou-se perceber através do questionário aplicado aos alunos como avaliavam o impacto do projeto. Assim sendo, partindo das questões iniciais, nomeadamente a pergunta “O Roteiro Patrimonial Museu Cidade a Céu Aberto (MUCICA) permite aos professores maximizar as capacidades de aprendizagem dos alunos relativamente ao Património Local?” concluiu-se que 78% dos alunos consideraram mais fácil conhecer e aprender sobre o Património Local quando o professor o relacionava com o projeto COSMUS, portanto, com o trabalho de construção do roteiro patrimonial que realizaram. Assim sendo, podemos concluir que os estudantes consideram que a sua aprendizagem foi facilitada e consequentemente maximizada pela sua participação no projeto o que permite aos professores recorrer com segurança a este tipo de metodologia de trabalho para conseguirem melhores resultados em termos de aprendizagem dos alunos. A maioria dos alunos (74%) considerou que o projeto contribuiu para a melhoria da motivação e da sua autoestima o que vai ao encontro da resposta à segunda questão: A

construção de um Roteiro Patrimonial terá implicações na motivação dos alunos e na melhoria do seu desenvolvimento e autoestima? No que concerne à terceira questão - O Roteiro Patrimonial pode sensibilizar para a responsabilidade social e cívica de preservar, valorizar e comunicar o Património Cultural, em ambientes tecnológicos e artísticos? - Dos alunos envolvidos, 65% consideraram muito importante cuidar do Património e apenas 17% referiram ser algo importante, mostrando desta forma a responsabilidade de preservar e conservar o património e uma atitude positiva face ao mesmo.

O trabalho de projeto desenvolvido distinguiu-se de uma mera atividade de ensino aprendizagem pelo sentido que possui, pela organização que exigiu e pela intencionalidade que o orienta, pelo tempo de realização e pelos efeitos que produz.

O trabalho de projeto criou a possibilidade de produzir e melhorar relações em contexto de sala de aula e no grupo, promovendo relações mais democráticas, dando oportunidades para que todos os estudantes se sentissem envolvidos e se pronunciassem sobre o que estava a acontecer e o que desejavam que acontecesse. Esta metodologia de trabalho favoreceu a existência de condições para o desenvolvimento de relações positivas entre alunos, entre alunos e professor e entre alunos e família, para além de desenvolver competências de cooperação e de promover, no grupo, a reflexão e avaliação.

Ao implicar o envolvimento de todos os intervenientes, o trabalho baseado em projeto pressupõe que os conhecimentos se produzam, integrando a experiência de cada um dos alunos envolvidos, observando que ao mesmo tempo que o discente investiga e age, se enriquece sob o ponto de vista formativo e abre caminhos para a mudança, que neste aspeto leva a que cuide do seu património, o valorize e o comunique.

Esta forma de aprender a aprender exige, do aluno e do professor, uma participação ativa e altera as relações de poder na sala de aula, ensinando a conviver com a imprevisibilidade e os problemas da vida diária, observados aqui como recursos e possibilidades para a construção de aprendizagens.

Deste modo, o trabalho baseado em projeto, assume a importância de integrar no currículo a dimensão regional e local e de recorrer a estratégias que incluem as expressões e o lúdico como modos de aprender e de proporcionar situações de desenvolvimento pessoal e social.

Entre outros aspetos, releva-se a importância de a metodologia de trabalho de projeto ter promovido, nos alunos e professor, processos de organização, responsabilização, observação, análise, cooperação e sistematização, bem como desenvolver competências de comunicação e de divulgação de conhecimentos inerentes a práticas de investigação.

Em suma, para trabalhar em projeto foi necessário definir o que nos move e atender, de forma cuidada, aos interesses e características dos alunos com quem se trabalhou, estudando as manifestações de interesse, com base numa relação próxima e de permanente interação com os estudantes. Esta foi uma das condições importantes da construção do MUCICA, bem compreendida pelos alunos, percebendo que a escola se encontrava envolvida num projeto de grande dimensão: o COSMUS.

A metodologia de trabalho de projeto permitiu um maior e melhor conhecimento da realidade da sua cidade, promovendo, desta forma, o respeito e a valorização da identidade patrimonial da sua cidade, bem como o respeito pela diferença e importância na inclusão de pessoas e grupos (Silva, 2008).

## Referências bibliográficas

- Bender, N. (2014). *Aprendizagem baseada em projetos*. Penso.
- Braun, A. M. S. (2007). Rompendo os muros da sala de aula: o trabalho de campo na aprendizagem de geografia. *Ágora*, 13(1), 250- 272.
- Câmara, A. C., Ferreira, C., Silva, L., Alves, M. L. & Brazão, M. M. (2001). *Geografia: Orientações curriculares 3.º ciclo*. Ministério da Educação/Departamento de Educação Básica.
- Dewey, J. (2002). *A escola e a sociedade e a criança e o currículo*. Relógio D'Água (Trabalhos originais em inglês publicados em 1900/1902).
- José, V. A. S. (2020). *Educação patrimonial e o ensino de História na cidade de Santa Maria*. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.
- Moutinho, M. (2007). Definição evolutiva de sociomuseologia. *Cadernos de sociomuseologia*, 28(28).
- Martins, G., Gomes, C. A., Brocardo, J., Pedroso, J., Carrilho, J., Silva, L., Encarnação, M. M., Horta, M.J., Calçada, M.T., Nery, R. & Rodrigues, S. (2017). *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*. Ministério da Educação/Direção-Geral de Educação.
- Pasqualucci, L., Schneider, A. L., Primo, J. & Moutinho, M. (2022). Sociomuseologia, Diversidade e Educação: Por um currículo crítico, plural e dialógico. *Revista e-Curriculum*, 20(1), 319-346. Epub 06 de maio de 2022. <https://doi.org/10.23925/1809-3876.2022v20i1p319-346>.
- Rezende, A. & Deccache-Maia, E. (2021). Museus escolares: Uma análise das produções em programas de pós-graduação. *Research, Society and Development*, 10(12), e540101220997
- Ribeiro, Q. L. F. A. (2015). *Escola normal rural de juazeiro do norte: Do museu vilas nova Portugal à sala de memória Amália Xavier de Oliveira*. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.
- Santos, M. (2006). *O museu escolar: Sentido(s) do processo museológico e da prática pedagógica*. [Dissertação de mestrado não publicada]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- Selano, A. M. F. (2016). *O museu escolar e reflexões históricas: usos e apropriações da memória do Instituto de Educação Governador Roberto Silveira* Dissertação. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
- Silva, M. C. V. (2008). *Diversidade Cultural na Escola. Encontros e Desencontros*. Edições Colibri.
- Trindade, R. & Cosme, A. (2010). *Educar e aprender nas escolas: Questões, desafios e respostas pedagógicas*. LivPsic.

# A “Casa do Barro” do Telhado, Fundão – Memórias com Futuro

## “Casa do Barro” from Telhado, Fundão – Memories with Future

Diana Salvado

*Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra, Portugal, [salvadodiana030@gmail.com](mailto:salvadodiana030@gmail.com)*

### Resumo

Lugar de cultura e de identidade, o espaço museológico “Casa do Barro” (Telhado, Fundão) centra a sua ação na perpetuação da memória da olaria artesanal, atividade secular nesta geografia. Integra-se na rede de visitação turístico-cultural “Casas e Lugares do Sentir”. O principal objetivo desta abordagem é apresentar, em linhas gerais, o papel da “Casa do Barro” na preservação da memória da olaria, bem como a sua contribuição para a construção da identidade da comunidade. Procurámos apurar a importância que a fundação da “Casa” assumiu no contexto da salvaguarda patrimonial em meio rural.

**Palavras-chave:** “Casa do Barro”, identidade, memória, comunidade.

### Abstract

Place of culture and identity, the “Casa do Barro” museum space (Telhado, Fundão) focuses its action on perpetuating the memory of artisanal pottery, a secular activity in this geography. It is part of the touristic-cultural visitation network “Casas e Lugares do Sentir”. The main goal of this approach is to present, in general lines, the role of the “Casa do Barro” in preserving the memory of pottery, as well as its contribution to building the identity of the community. We sought to ascertain the importance that the founding of the “Casa” assumed in the context of safeguarding heritage in a rural setting.

**Keywords:** “Casa do Barro”, identity, memory, community.

## 1. Introdução

A presente abordagem incide sobre a “Casa do Barro” que funciona como um espaço museológico impulsionador do desenvolvimento local, promovendo a dignificação da comunidade. Dentro da prática museológica do Fundão vários têm sido os ritmos e expressões que traduziram vontades das comunidades conjuntamente com desígnios políticos. No contexto da apelidada rede “Casas e Lugares do Sentir”, uma tem vindo a despontar em nós particular interesse: a “Casa do Barro” situada na freguesia do Telhado, Concelho do Fundão, expressão que se afasta da tradicional conceção de museu.

Procurámos apurar a importância que a criação de um espaço como este assumiu no contexto da salvaguarda patrimonial local; refletir sobre as atividades pedagógicas propostas e a sua ligação com a Escola; analisar o discurso expositivo; contextualizá-la nos ritmos do campus museológico do Fundão, averiguando de que forma contribui para o desenvolvimento social e aumento da autoestima num território de baixa densidade.

Verifica-se uma ausência quanto a análises específicas sobre a “Casa do Barro” como espaço museológico, que apenas é mencionada nos suportes de comunicação a ela associados, nomeadamente de natureza turística. Contudo, as olarias do Telhado mereceram a atenção

desde finais do século XIX com o trabalho de Charles Lepierre<sup>1</sup> em 1899. Fortunato Themudo<sup>2</sup>, em 1905, e Jaime Lopes Dias<sup>3</sup>, em 1939, são autores a quem se devem importantes estudos relativos aos centros oleiros do distrito de Castelo Branco. Salientemos, anos mais tarde, os “Apontamentos Etnográficos”, de António L. Pires Nunes, publicados em dois números do Jornal de Castelo Branco “Reconquista”, em 1980, com o título “Oleiros da Beira-Baixa (Telhado, Fundão)”<sup>4</sup>. O autor refere a freguesia como um núcleo oleiro que, na altura, ainda estava ativo e apresenta informações sobre a arte do trabalho do barro, fruto de uma entrevista com o oleiro Joaquim Isidro Vaz que exercia a sua atividade há mais de cinquenta anos. No segundo texto dedicou particular atenção aos fornos, descrevendo a sua morfologia e modo de funcionamento. “Etnografia do Fundão – Costumes, Cantares e Tradições”, compilação de textos de José Alves Monteiro<sup>5</sup> publicados no “Jornal do Fundão” entre 1989 e 1993 reúne apontamentos relativos aos costumes, lendas, festas religiosas e populares, trabalhos agrícolas e produções artesanais, em que se destaca o Telhado. Em 1992, o centro de produção de louças da aldeia foi alvo de uma investigação, que se prolongaria pelos anos seguintes, por parte da etnóloga Olinda Sardinha<sup>6</sup>, que se debruçou sobre aspetos como as dinâmicas de comercialização, as tipologias e as categorias de utilização das cerâmicas do Telhado. De referir, ainda, o artigo “A cerâmica como objeto de estudo e exposição”, onde a mesma investigadora, juntamente com Paulo Longo<sup>7</sup>, compara a produção cerâmica no Telhado com a do concelho de Idanha-a-Nova.

## 2. O território – a tradição da olaria

A Freguesia do Telhado, constituída por duas aldeias, Telhado e Freixial, pertence ao concelho do Fundão. É um território de base rural que até há poucos anos vivia da atividade do trabalho do barro, matéria prima abundante por estas terras. A nível patrimonial, a especificidade desta povoação remete-nos para a Igreja de Santo André, para a Ermida de Nossa Senhora da Rosa, para a Capela da Senhora do Mosteiro e a de S. Bartolomeu. De referir, também, no âmbito do associativismo cultural, o grupo “Cantarinhas do Telhado”, fundado em 1974. O objeto em barro, matéria de identidade da terra, revela-se em várias situações, por exemplo no campo dos jogos tradicionais como a “Corrida dos Cântaros”, o “Jogo do Carrabaço” ou a “Corrida de Burro”.

Consultando os Recenseamentos Gerais da População da freguesia<sup>8</sup>, verificam-se oscilações demográficas ao longo do tempo. Por exemplo entre 1878 e 1960 assinala-se um incremento

<sup>1</sup> Lepierre, C. (1899). *Estudo químico e tecnológico sobre a cerâmica portuguesa moderna*. Imprensa Nacional. De acordo com este autor existiam 30 a 40 fabricantes no Telhado.

<sup>2</sup> Themudo, F. (1905). *Estudo sobre o estado actual da industria cerâmica na 2ª circunscrição dos serviços Técnicos da Industria*. Imprensa Nacional. Segundo este autor existiam 60 fábricas de louça no Telhado, 60 operários e 20 trabalhadores, 80 mulheres e 60 menores.

<sup>3</sup> Dias, J.L. (1939). *Etnografia da Beira*.

<sup>4</sup> “Apontamentos Etnográficos” publicados em dois números do Jornal Reconquista: ano XXXV, no. 1803, 11 de abril de 1980 e ano XXXV, no. 1804, 18 de abril de 1980.

<sup>5</sup> Fundador do Museu Municipal do Fundão.

<sup>6</sup> Sardinha, O. *O centro de oleiro do Telhado: notas sobre a comercialização da sua louça*.

<sup>7</sup> Sardinha, O. & Longo, P. (1999). A cerâmica como objeto de estudo e exposição – duas experiências, múltiplas interrogações. *O Arqueólogo Português*, série IV (nº 17).

<sup>8</sup> Instituto Nacional de Estatística (Recenseamentos Gerais da População)  
[https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes)

populacional, alterando-se a tendência a partir deste último ano, assistindo-se a uma diminuição significativa de habitantes. Uma possível justificação para esta realidade poderá radicar na intensa emigração para antigas colónias portuguesas e outros países da Europa (França, Alemanha e Luxemburgo), o que contribuiu para um abandono do campo e consequente desertificação do tecido social das aldeias. Fruto destas alterações, o Telhado sofreu uma diminuição progressiva de gentes e também da atividade e prática da olaria, constatando-se uma modificação do modo de vida tradicional do quotidiano da aldeia.

O trabalho artesanal do barro constituiu uma atividade secular e existiram um número significativo de oficinas que constituíam um meio de subsistência para muitas famílias. A área operativa das produções das olarias individuais centralizava-se nos fornos de cozedura (Fig. 1) que ocupavam um local de destaque na malha urbana da aldeia. Hoje, essas arquiteturas vernaculares encontram-se em processo de reativação funcional e de patrimonialização.



**Figura1.** Forno na aldeia do Telhado (com grande atividade na década de trinta). Fonte: <https://www.facebook.com/1905782946340391/photos/a.1910773469174672/2416621771923170/>

Uma das especificidades nos domínios da especialização do trabalho consistiu na convivência de práticas de produções oleiras tradicionais com a existência de fábricas de cerâmica industrial. Nas fábricas produziam-se, principalmente, materiais para construção destinados a um mercado muito mais alargado do que aquele que estava associado aos objetos dos fabricos artesanais. O oleiro artesão era diferente do operário do barro. Os últimos tempos de produção de olaria artesanal começam a assumir-se como um património e uma materialidade etnográfica. Os oleiros que ainda subsistiam no Telhado passam a frequentar feiras industriais e comerciais, descontextualizando-se a sua real origem, funcionando como testemunhos de uma atividade do passado. A reabilitação das ancestrais técnicas e profissões adota uma importância nas políticas de emprego local, nomeadamente feminino, em comunidades rurais desertificadas. Tal foi o caso do Telhado com a criação do curso de olaria patrocinado pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional em 2006. Constatou-se uma feminização da profissão: na tradição, o papel da mulher no casal oleiro era o de mera auxiliar, ganhando, agora, protagonismo, transformando-se na principal agente.

### **3. Caracterização do campus museológico do Fundão**

O Fundão delinea e executa políticas que promovem o desenvolvimento do concelho em diversas coordenadas socioculturais. Lê-se na sua página online que a Câmara Municipal

“adotou a cultura como um dos pilares de evolução do concelho, apostando na aptidão criativa, na construção de espaços culturais e na implantação de propostas inovadoras que contribuam para o desenvolvimento e qualidade da oferta cultural”. Desta forma, procura fomentar um desenvolvimento sustentável e a inovação num território marcado por novas e tradicionais ruralidades, atuando também na recuperação, conservação e construção da identidade do território num processo de revalorização das comunidades, elevando a sua autoestima.

A realidade museológica do concelho reflete, na sua diversidade, a evolução que se tem verificado nas últimas décadas no campo da museologia, criando outros modelos de relacionamento e de integração entre os museus e a sociedade. Para Mário Moutinho “(...) todas as sociedades estão em permanente mudança pelo que a atuação dos museus deverá assentar nessa própria mudança sempre que procura deter um papel socialmente interveniente”<sup>9</sup>. Assim, tem-se vindo a assistir a uma alteração da “(...) visão restritiva da museologia como técnica de trabalho orientada para as coleções, [que] tem dado lugar a um novo entender e práticas museológicas orientadas para o desenvolvimento da humanidade”<sup>10</sup>. O papel das autarquias revela-se, então, como uma ferramenta base para a dinamização do território através da cultura. A Câmara Municipal do Fundão tem atuado de acordo com esta linha, assumindo as suas responsabilidades e articulando realidades tradicionais e inovadoras no campo do património e inclusive com instâncias internacionais, como a UNESCO.

O campus museológico do Fundão engloba um conjunto de locais de diferentes tipologias, cuja génese se encontra, em muitos casos, ligada ao surgimento de uma “consciência patrimonial” por parte das comunidades. De facto, um número tão significativo de espaços justifica-se, em grande parte, pelo desejo das populações locais em preservarem o seu património com o qual se identificam e constroem memórias. Convivem nesta cartografia museal lugares distintos que aspiram, numa complementaridade, a contribuir para a afirmação identitária de uma geografia cultural de todo o território. Assim, a “Casa do Barro” faz parte deste conjunto que inclui, por exemplo, a “Casa do Bombo” (Lavacolhos), a “Casa das Tecedeiras” (Janeiro de Cima), espaços associados a coletividades como o “Lugar da Banda” onde se apresentam as memórias da banda filarmónica da Aldeia Nova do Cabo ou a “Casa das Memórias António Guterres”, nas Donas, relacionada com as questões políticas globais na perspetiva do patrono, espaço educativo para a cidadania enquadrado nas estratégias e planos escolares do concelho. Em 2017, a já existente oferta de visita educativa junto das escolas é reestruturada e alguns dos elementos do campus museológico fundanense foram unificados na designada rede “Casas e Lugares do Sentir”. A rede faz parte dos Centros UNESCO existentes em Portugal<sup>11</sup> e as suas principais funções ligam-se com a formação das comunidades locais; com a produção de material de informação; com a organização de exposições, de visitas de estudo

---

<sup>9</sup> Moutinho, M.C. (2014). Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Revista Cadernos do Ceom*, 27(41), 423-427, p.424.

<sup>10</sup> Moutinho, M.C. (2014). Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Revista Cadernos do Ceom*, 27(41), 423-427, p.426.

<sup>11</sup> Centros e Clubes UNESCO (documento on-line):

[https://issuu.com/comissaonacionaldaunesco/docs/centros\\_clubes\\_unesco\\_low?workerAddress=ec2-54-157-218-138.compute-1.amazonaws.com](https://issuu.com/comissaonacionaldaunesco/docs/centros_clubes_unesco_low?workerAddress=ec2-54-157-218-138.compute-1.amazonaws.com)

e de concursos, e com o planeamento de ateliers, de cursos de formação, de colóquios, entre outros<sup>12</sup>.

Para além dos espaços já mencionados é, também, de importante referência o Museu Arqueológico José Monteiro. O Museu filia-se num conceito caro a Hugues de Varine, sendo um veículo de ligação entre as comunidades e o passado do seu território, num sentido projetivo. Assim, este espaço constitui-se numa especificidade científica – a arqueologia – mas cujo trabalho assume um perfil pluridisciplinar, cruzando, por exemplo, a arqueologia com a antropologia etnografia e com o desenvolvimento local. É uma instituição que estabelece e coordena as práticas museológicas no território do concelho como a rede de casas temáticas ou os centros de interpretação.

#### **4. A fundação da “Casa do Barro”**

Esta “Casa” resultou de um processo negociado e concebido com e pela comunidade. Aires Proença, presidente da Junta da Freguesia, em 2006, tinha a forte convicção de manter ativa a arte da olaria no Telhado outrora um dos maiores polos de produção oleira da Beira Baixa. Atividade em declínio, restava, à data, apenas um oleiro. Face à situação, a Junta de Freguesia promove um curso de formação profissional em olaria orientado pelo CEART (Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património, de Coimbra) que teve uma grande adesão por parte das mulheres residentes na freguesia<sup>13</sup>. Algumas das formandas manifestaram interesse em manter a ancestral atividade após o curso, procurando, assim, criar o seu próprio emprego associado à preservação desta prática<sup>14</sup>. Na mesma linha de reativação da olaria tradicional, Aires Proença impulsionou a necessária criação de um espaço dedicado ao trabalho e à memória do barro que, em simultâneo, comportasse uma oficina onde as formandas pudessem conceber as suas peças, tendo acesso a rodas mecânicas e a fornos<sup>15</sup>. Em janeiro de 2015, o jornal “O Interior - Diário das Beiras e Serra da Estrela” noticiava a aprovação pela RUDE (Associação de Desenvolvimento Rural) da candidatura que concretizava o surgimento deste espaço-museu. Em agosto do mesmo ano a “Casa do Barro” do Telhado é inaugurada, cumprindo-se uma vontade partilhada pelo poder autárquico e pela população. Tudo começou com as pessoas, com o seu envolvimento e dedicação, desde as “mulheres aprendizes”, passando pelos familiares dos antigos oleiros e ainda pelo apoio e capacidade de iniciativa do poder local. A conceção deste espaço foi um projeto da responsabilidade de uma equipa pluridisciplinar, sob coordenação do historiador Pedro Salvado e do designer Hugo Domingues, que integrou várias áreas científicas como a Arquitetura, a História e a Arqueologia, e ainda o Design Gráfico e o Cinema. Deste modo, salienta-se o trabalho realizado pelo Atelier de Arquitetura Pedro Novo, pelo realizador de cinema Alexandre Leonardo e pelo investigador André Mota Veiga.

---

<sup>12</sup> Centros e Clubes UNESCO (documento on-line):

[https://issuu.com/comissaonacionaldaunesco/docs/centros\\_clubes\\_unesco\\_low?workerAddress=ec2-54-157-218-138.compute-1.amazonaws.com](https://issuu.com/comissaonacionaldaunesco/docs/centros_clubes_unesco_low?workerAddress=ec2-54-157-218-138.compute-1.amazonaws.com)

<sup>13</sup> Website Jornal O Interior - Diário das Beiras e Serra da Estrela: <https://ointerior.pt/arquivo/mulheres-reactivam-olario-no-telhado/>

<sup>14</sup> Website Jornal O Interior - Diário das Beiras e Serra da Estrela: <https://ointerior.pt/arquivo/mulheres-reactivam-olario-no-telhado/>

<sup>15</sup> Website Jornal O Interior - Diário das Beiras e Serra da Estrela: <https://ointerior.pt/arquivo/mulheres-reactivam-olario-no-telhado/>

A “Casa do Barro” ocupa um solar brasonado de traça setecentista, com planta irregular, composta por dois pisos, um sótão, uma capela privativa (sob evocação de Nossa Senhora da Conceição) e um terraço. O edifício pertenceu ao morgado José Joaquim Antunes Leal Preto de Lima Castelo Branco na segunda metade do século XVIII<sup>16</sup>, família dominante na comunidade. Antes da sua adaptação às novas funções, o palacete encontrava-se danificado, próximo da ruína, pelo que foi alvo de ações de reabilitação e restauro. O programa incluiu uma reformulação funcional de espaços e das infraestruturas, a integração de mobiliário/equipamento novo e a adaptação do edifício a pessoas com mobilidade condicionada. As ações de conservação e restauro tiveram em consideração os materiais tradicionais<sup>17</sup> e a fachada original não foi modificada. O edifício continua a marcar a diferença em pouca concordância com o tecido urbano envolvente que alterou e substituiu todas as arquiteturas tradicionais que estruturavam essa rua até aos anos 60 do século XX.

## 5. O discurso expositivo - breve análise

O discurso expositivo da “Casa do Barro” distribui-se por cinco salas (Fig. 2 e 3) e é constituído por uma coleção de objetos, instalações e painéis. O percurso de visita inicia-se na receção, onde encontramos um painel que preenche inteiramente uma parede, mostrando-nos, através de uma fotografia, um “padrão” de telhas de barro que surge como fundo para palavras como: “Telhas”, “Telhado”, “Nossa Senhora da Rosa”, “Água”, “Fogo”, “Argila”, “Mulher”, “Arte” e “Fábrica”.

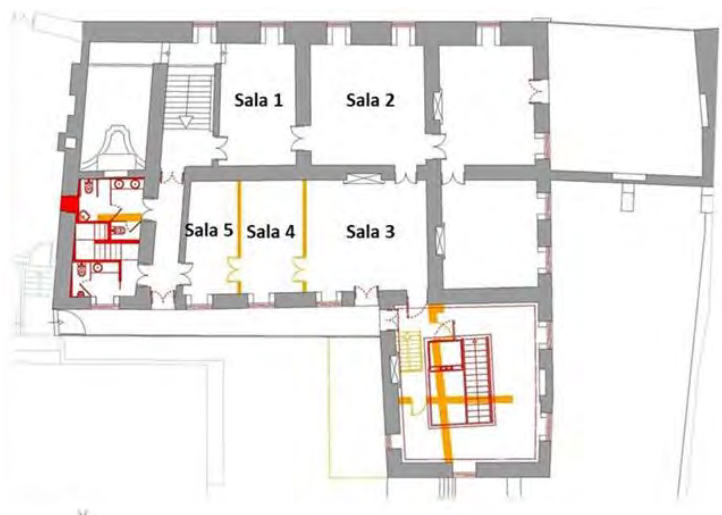


**Figura 2.** Planta do piso 0 do edifício da Casa do Barro.

Fonte: [http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01\\_990\\_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612](http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01_990_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612)

<sup>16</sup> Silva, J.C. (s.d.). *O Concelho do Fundão - História e Arte* (Vol. II). Policopiado.

<sup>17</sup> Documento online (apresentação PowerPoint): [http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01\\_990\\_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612](http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01_990_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612)



**Figura 3.** Planta do primeiro piso do edifício da Casa do Barro.

Fonte: [http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01\\_990\\_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612](http://www.ihru.pt/documents/20126/35458/01_990_Paineis-Art.10-3.a.pdf/30ac7cee-0916-1488-d7de-8110f52dc267?t=1556099315612)

Os vocábulos escolhidos formam aquilo que apelidaram de “dicionário de identidade”, isto é, termos que remetem o observador para realidades imagéticas associadas a esta comunidade e à arte da olaria. “Telhado”, topónimo da aldeia, significa segundo os dicionários “proteção”, “resguardo” e “abrigo”. A olaria era certeza da subsistência de uma comunidade labutadora. “Nossa Senhora da Rosa” alude ao santuário Mariano da aldeia; a “Água”, “Fogo” e “Argila” apontam para os elementos da Natureza; a presença da palavra “Mulher” desconstrói a ideia pré-concebida da masculinidade da profissão, atribuindo-lhe um papel ativo no processo produtivo da louça, infelizmente invisível; a “Arte” revaloriza o significado da expressão plástica e a “Fábrica” induz no visitante a relação entre o mundo artesanal e o industrial. Pormenor importante é a referência, incluída no painel, ao número de habitantes da freguesia dos últimos censos.

Apesar do envelhecimento da sua estrutura demográfica, a comunidade continua a cumprir o âmago da palavra “habitante”. Outra das paredes da receção é marcada pela transcrição de um verso do poeta Albano Martins, natural do Telhado. Mas o elemento de maior destaque nesta área é uma escultura da autoria de Odon Nogueira (Fig.4 e 5), artesão brasileiro, num original cruzamento de interculturalidade através da expressão plástica. A obra resultou da primeira residência de um artista internacional na “Casa do Barro”, ocorrida em 2016. Odon, com esta peça, construiu, em barro, a árvore genealógica da aldeia e do seu quotidiano e ciclo anual - a apanha da azeitona, o trabalho nos campos, a ida à fonte com a cantarinha, o convívio ao redor de uma mesa - com particular atenção às atividades associadas ao barro como o retirar do barro no barreiro, o trabalho na roda, a cozedura no forno, o transporte das louças e a venda na feira. Discurso escultórico em relevo, apresenta uma cenografia quase fílmica. Encima a composição, numa atitude que releva a ideia de um “herói-artesão”, a figura de um oleiro a trabalhar na sua roda. É também na receção que o visitante pode adquirir algum merchandising unido pelo logótipo da “Casa do Barro” criado pelo designer Hugo Domingos.



**Figura 4 e 5.** Escultura da autoria de Odon Nogueira. Fotografia: Diana Salvado.

A transição do rés-do-chão para o primeiro andar é feita através de uma escadaria em granito, marca da qualidade arquitetónica prévia do edifício. O visitante, na primeira sala (Fig.6), depara-se com a descodificação da matéria-prima das louças e das suas principais características. O discurso constrói-se em torno de uma instalação que juntou um fragmento de talha com placas suspensas de acrílico, formando um “móbil”, onde se inscreveram as propriedades da argila: “Retrátil”, Maleável”, Plástico” e “Impermeável”.



**Figura 6.** Primeira sala. Fotografia: Diana Salvado.

Os painéis intitulados “Matéria dos Sentidos” e “Matéria da Vida” colocam em contraste dois campos semânticos associados ao barro: de um lado a ciência e de outro a religião. No primeiro aponta-se a fórmula química do material geológico e algumas das suas qualidades. No segundo campo de leitura, uma frase do grande geólogo português Galopim de Carvalho é completada com uma quadra de um antigo oleiro que introduz a relação entre o barro e as visões criacionistas associadas ao cristianismo, ideia reforçada pelo desenho deste apinel inspirado na obra “A Criação de Adão” de Michelangelo.

A segunda sala (Fig.7) é preenchida pelas fases da cadeia operativa da produção da louça, desde a preparação da pasta, à modelação, passando pelo tornear da peça, secagem, decoração, enformamento e, por fim, impermeabilização. Centraliza o espaço a roda de oleiro e outros objetos de trabalho, como o garrote, a alpanata e a cana. A roda, assim como os instrumentos, surgem como testemunhos “sagrados” da cultura local. Isto é, perdem a sua função, não servindo o seu propósito original, adotando, em vez disso, uma carga simbólica que lhes confere um novo valor<sup>18</sup>. Pela observação de três painéis, o visitante apreende a passagem da conceção da peça e modelação até à sua cozedura, que era realizada em dois tipos de fornos, esquematizados. Pormenor a referir no discurso é a inclusão de um mapa com a localização dos barreiros, assinalando a relação entre a zona de influência do território da freguesia e a sua atividade produtiva, afirmando, na paisagem, o “território da memória do barro” que ultrapassa as fronteiras físicas da casa - oficina.



**Figura 7.** Segunda sala. Fotografia: Diana Salvado.

O espaço seguinte (Fig.8) aproxima o público tanto do inventário de formas e funções das louças do Telhado como dos seus processos de comercialização. Reconstituiu-se como seria colocada a louça em contexto de venda nos mercados ou feiras. Aponte-se, ainda, um mapa que ilustra os principais centros de produção de olaria na Beira, onde a freguesia do Telhado assumia uma particular relevância, acentuando-se a sua vasta área de distribuição que denota a importância que tinha no campo da produção e comercialização de louças.

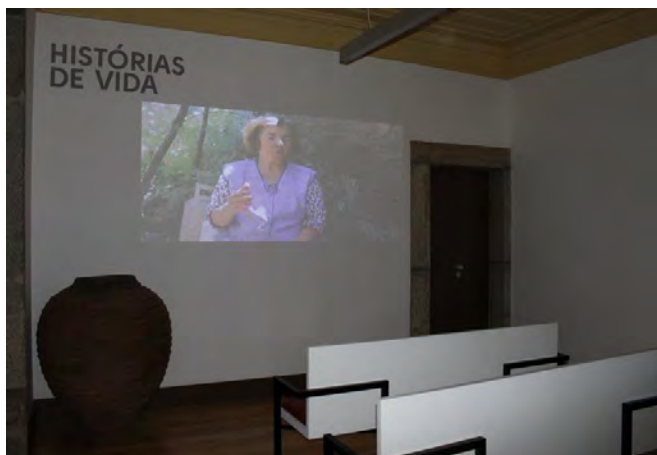
---

<sup>18</sup> Devallées, A. & Mairesse, F. (Ed.) (2014). Conceitos-chave de Museologia. FCC edições, p. 70



**Figura 8.** Terceira sala. Fotografia: Diana Salvado.

De seguida, (Fig.9) apresenta-se uma área do circuito expositivo que pretendeu, com recurso a métodos audiovisuais, reproduzir “histórias de vida” de antigos oleiros. Os filmes da memória, realizados pela equipa que coordenou o projeto, remontam a recolhas efetuadas junto da comunidade no ano de 2015. Infelizmente constatou-se, segundo informações da equipa, que “a memória da olaria local se encontrava em estado de amnésia e já não podia ser captada de forma direta, visto que já não se encontravam artesãos vivos”. Os depoimentos filmados reportam aos familiares e amigos que, não sendo filhos de oleiros, souberam reconstituir os quotidianos associados ao barro. Refira-se, por exemplo, a lembrança de muitos do momento de desenformar as louças e dos dias de cozedura. Os trabalhos de recolha através da imagem continuam a ser efetuados, procurando indagar outros campos como o papel da mulher oleira ou as músicas tradicionais associadas à atividade.



**Figura 9.** Quarta sala. Fotografia: Diana Salvado.

A visita termina na sala ocupada por uma coleção de cerâmicas cedida em regime de empréstimo pelo Museu de Olaria de Barcelos. Informaram-nos que quando se pensou em fundar a “Casa do Barro” não existia uma coleção prévia, lacuna que se encontra a ser preenchida nos nossos dias. Assim, a solução face ao aproximar da data de inauguração passou pelo estabelecimento de um protocolo de colaboração entre o Município do Fundão e

o Museu de Olaria de Barcelos<sup>19</sup> que disponibilizou o conjunto de cerâmicas recolhidas na freguesia do Telhado na década de noventa do século XX<sup>20</sup>. O protocolo assume elevada relevância numa área de permuta entre entidades museológicas centrais e pequenos museus locais, constituindo uma vantagem para a freguesia do Telhado que assiste ao regresso de importantes exemplares daí provenientes. Atenção central mereceu o registo fotográfico do rosto dos antigos oleiros com indicação dos seus nomes de batismo (Fig.10), estabelecendo-se, portanto, uma relação entre as materialidades cerâmicas e a memória de quem as elaborou.



**Figura 10.** Painel com registos fotográficos dos antigos oleiros e os seus nomes de batismo. Fotografia: Diana Salvado.



**Figura 11.** Quinta sala. Fotografia: Diana Salvado.

A frase colocada na parede “Sem memória esvai-se o presente.”, de José Cardoso Pires, ajudou a reforçar esse objetivo do discurso expositivo. Assim, também os ausentes estão presentes. O reforço mnemónico da sala foi completado através de outro painel onde se reproduziram

<sup>19</sup> Website Museu de Olaria: [https://www.museuolaria.pt/?aiiec\\_event=barros-do-telhado](https://www.museuolaria.pt/?aiiec_event=barros-do-telhado)

<sup>20</sup> Website Câmara Municipal do Fundão: [https://www.cm-fundao.pt/oquefazer/Casas\\_e\\_Museus/casa\\_do\\_barro](https://www.cm-fundao.pt/oquefazer/Casas_e_Museus/casa_do_barro)

antigas fotografias que registam vários contextos onde a cultura do barro se manifesta. A disposição dos suportes determina a perceção do público e parece guiar a sua visita, construindo-se “corredores” de cerâmicas que culminam no fundo da sala, junto aos painéis (Fig. 11).

O circuito finaliza descendo pela escadaria do palacete, dando a possibilidade ao visitante de observar pormenores da sua arquitetura e da antiga capela.

Como coordenada complementar à visita existe, ainda, uma oficina (Fig.12) onde é possível a realização de atividades práticas em torno do trabalho do barro. Esta é uma área que tem sido explorada de forma pedagógica direcionada para as escolas da região, como referiremos de seguida. Para além da sua principal vertente ligada à olaria, o edifício também engloba um espaço interpretativo permanente ligado à obra de Albano Martins, poeta e escritor natural da freguesia.



**Figura 12.** Oficina da “Casa do Barro”. Fotografia: Diana Salvado.

Como análise final, adotando uma perspetiva crítica, salientamos alguns aspetos gerais inerentes a todas as salas. As dimensões dos painéis e das instalações são adequadas às áreas, proporcionando-se uma experiência de visita com a circulação facilitada dentro dos espaços o que permite uma eficaz apreensão dos conteúdos. Não obstante, o material escolhido para os painéis não foi o mais apropriado, uma vez que reflete em demasia a luz dificultando a leitura dos seus conteúdos. Consideramos também que os textos neles presentes deveriam ter sido, na maior parte dos casos, alvo de um mais rigoroso exercício de síntese, na medida em que a sua extensão pode levar a uma deficiente assimilação das informações e conhecimentos, não esquecendo que a maioria dos visitantes não despende o tempo necessário à leitura completa das passagens. Contudo, a linguagem adotada, simples sem descurar a correção científica, é acessível ao público em geral. A escolha das imagens foi bastante pertinente, privilegiando as fotografias antigas que funcionam como verdadeiros testemunhos de memória. Os esquemas, ilustrações e mapas constituem, a nosso ver, uma ferramenta que complementa as informações textuais e facilitam a retenção de conhecimentos, sendo indispensáveis nos casos em que os textos não são lidos na totalidade. Ainda relativamente aos painéis, será de apontar um caso de falha técnica nas suas dimensões, em que a secção inferior acabou por cobrir parte da superior, o que resultou numa omissão parcial das imagens o que não permite a apreensão correta dos elementos. Relativamente aos suportes, estes criam um ambiente agradável a nível estético, não “ofuscando” as peças que

expõem. Enquanto que os suportes dos painéis cumprem na totalidade a sua função, os que sustentam as peças, especialmente na última sala, revelam-se pouco estáveis, logo perigosos, tanto para a salvaguarda das cerâmicas como para os visitantes. No futuro, seria uma mais-valia se se atualizassem as linguagens expositivas, nomeadamente através da introdução de novas tecnologias que permitam uma maior interatividade. Em suma, consideramos que o discurso expositivo se constrói de forma coerente e fluida, apresentando mais aspetos positivos que negativos.

## **6. A Casa do Barro como espelho de um património esquecido e a sua reativação social**

Com o objetivo de perceber de que forma a “Casa do Barro” contribuiu para a preservação da memória da olaria e afirmação da identidade da comunidade, recorreremos à aplicação de um inquérito por questionário ao público da freguesia do Telhado (Apêndice) e à realização de uma entrevista à funcionária responsável pela dinamização do espaço.

Como afirma Amado Mendes, “(...) património implica legado, herança, transmissão de algo de ascendentes a descendentes”<sup>21</sup> e o museu desempenha um papel fundamental pois “(...) permite como que dar vida ao passado, salvaguardando e divulgando legados que, sem intervenção museológica, estavam condenados a desaparecer rapidamente”<sup>22</sup>. Aqui o legado ou herança é o barro, o forno, a roda, o oleiro, ou seja, a olaria como arte secular nestas paragens. No Telhado é evidente a vontade da comunidade em preservar arte da olaria. A forma como os telhadenses falam da Casa do Barro transmite-nos precisamente isso, reconhecem o seu valor e função na difícil tarefa de não deixar morrer os saberes dos seus antepassados.

O inquérito foi realizado porta a porta, na rua e nos cafés da aldeia a 19 homens e 11 mulheres, num total de 30 habitantes com idades compreendidas entre os 35 e os 85 anos (apresentando, a maioria, idade superior a 65 anos). O necessário diálogo com a população no momento do emprego do questionário permitiu a obtenção de outras informações e, até, a identificação de familiares de antigos oleiros que nos relataram alguns episódios da sua vida relacionados com o trabalho do barro. As recordações avivaram-se e as histórias de muitos surgiram por entre as questões de forma espontânea e sentida, num misto de tristeza, felicidade e saudade de tempos que apesar de duros também se povoavam de alegrias e concretizações.

Na primeira pergunta foi indagado se já tinham visitado a Casa do Barro. Os dados recolhidos apontam que a maioria das pessoas (27) respondeu afirmativamente e apenas 3 disseram que não. Um reduzido número de pessoas (5) confessou que só procedeu a uma ou duas visitas, 3 delas apenas no dia da inauguração quando “houve festa” e “almoço na rua”. Estes resultados levam-nos a concluir que o este espaço museológico exerce atratividade sobre a população local, contribuindo para aumentar a sua autoestima, uma vez que assistem, na primeira pessoa, à valorização de uma atividade com que estão intimamente relacionados. Segundo a funcionária dinamizadora, a “Casa do Barro” procura sempre envolver a comunidade nos seus projetos disso é exemplo a atividade “Convívio do Barro” em que se dedicou um momento às

---

<sup>21</sup> Mendes, J. A. (2009). *Estudos do Património - Museus e Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p.12.

<sup>22</sup> Mendes, J. A. (2009). *Estudos do Património - Museus e Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p.57.

peessoas mais idosas que tiveram a oportunidade de contar as suas histórias de vida. Como já referimos, 3 pessoas responderam que nunca tinham realizado qualquer visita. Duas delas justificaram esta situação com o facto de não serem naturais do Telhado e apenas residirem nesta freguesia há escassos anos. Esta resposta denota que, uma vez que não existe uma ligação pessoal com a tradição da olaria, a “Casa” não despertou interesse suficiente nos indivíduos em causa. Um outro inquirido afirmou que não visitara o espaço devido a problemas de locomoção que impedem a sua deslocação dentro do edifício. De facto, a “Casa do Barro” não está adaptada a visitantes com estas restrições, apesar de incluir um elevador que à data da nossa visita não funcionava. Esta situação constitui uma falha em qualquer instituição museológica, especialmente numa integrada num meio cuja população é maioritariamente idosa e, por conseguinte, com maior predisposição para apresentar dificuldades motoras.

À questão que pretendeu averiguar a principal motivação da visita, verificámos que a opção mais escolhida foi “Porque gosto de conhecer a cultura e a história do local onde habito” (24), seguindo-se “Descobrir mais sobre a tradição da olaria na freguesia do Telhado” (17) e depois “Mostrar a amigos e familiares” (16). A alternativa que justificava a visita com um convite ou sugestão de terceiros e a “Outro” reuniram muito menos adeptos. Analisando os resultados, deduzimos que a Casa detém um importante papel na constituição de uma memória histórica da localidade. Torna-se claro, igualmente, o interesse pelo conhecimento mais efetivo sobre as técnicas tradicionais da olaria abordadas na exposição permanente. Denota-se, também, um ganho de consciência das suas raízes identitárias e uma apropriação dos significados das palavras “História” e “tradição”. A opção que ficou em terceiro lugar remete para outra das funções da “Casa” como sala de visitas culturais, onde se valoriza o património do Telhado face ao “outro”, o que é revelador de um sentimento de orgulho da população na sua história e tradições. Os inquiridos que escolheram “Outro” referiram que frequentam a Casa do Barro porque os filhos desenvolvem aí atividades programadas em conjunto com as escolas, pelo que se infere que a ação pedagógica promovida não só proporciona a presença das crianças como também dos seus pais.

Na terceira pergunta apurou-se a importância da existência da “Casa do Barro” para a população. Todo o universo inquirido que já tinha visitado este espaço foi unânime em responder afirmativamente. A questão seguinte foi dedicada à indagação dos benefícios que a “Casa do Barro” traz para a freguesia do Telhado. A maior parte das pessoas selecionou “Mantém a memória da olaria viva” (26), seguida de 22 inquiridos que optaram por “Promove as tradições locais”, ficando “Cativa turistas nacionais e internacionais” (20) e “Promove a aldeia” (11) em terceiro e quarto lugares respetivamente. A escolha predominante das duas opções referidas pode prender-se com o facto de ter sido organizado, em maio de 2020, um projeto que consistiu na gravação em vídeo das “Memórias Vivas” da população que visava a documentação do processo de trabalho do barro; dos costumes e tradições locais, como a da Senhora da Rosa; do receituário de pratos típicos; do cancioneiro local, entre outras realidades do património material e imaterial. Deste modo, os habitantes da aldeia sentem-se parte integrante do processo de patrimonialização, participando ativamente na fixação das suas memórias relativamente a objetos culturais como canções, lendas e o receituário tradicional.

À pergunta “Que objetos/tópicos achou particularmente interessantes na «Casa do Barro»” obtivemos as seguintes respostas: “cantarinha” (21), “Parede da Memória” (16), “cântaro”

(10), “talha” (9), “telha de canudo” (7), “roda de oleiro” (7), “bruxa” (5) e “tudo” (2). A preferência manifestada pela cantarinha deve-se, como sublinha a funcionária dinamizadora, ao facto de “ser utilizada ainda nos dias de hoje, quer em casa para manter a água fresca quer como símbolo do rancho folclórico «As Cantarinhas do Telhado», grupo bastante popular na aldeia”. Relativamente à escolha da “Parede da Memória”, deduzimos que a comunidade se identifica com os rostos dos antigos oleiros, ativando-se as recordações individuais ao observarem um familiar ou antigo vizinho. A presença do nome e da imagem na narrativa expositiva aumenta a autoestima intergeracional das famílias. Por fim, desenvolve-se um eixo de identificação entre os objetos e os seus autores.

Na sexta questão, “Reconheceu alguns objetos que se relacionam com as suas experiências pessoais de vivência, por exemplo com a sua infância?”, 25 pessoas respondem afirmativamente e apenas 2 dizem que não, sendo a cantarinha o pote e o cântaro os mais mencionados. O reconhecimento de grande número de peças expostas pode contribuir para a criação de uma ligação mais estreita com a “Casa do Barro”, uma vez que os telhadenses encontram, neste espaço, objetos que fazem parte das suas memórias pessoais, nomeadamente de infância. Assim, a “Casa” não deixa morrer este património mnemónico.

Por fim, com a última questão procuramos averiguar se os inquiridos possuíam algum objeto semelhante aos expostos na “Casa do Barro”. Muitos (25) afirmaram que continuam a utilizá-los, e apenas 2 responderam negativamente. Assim, percebemos que apesar da dominância de outros materiais a que assistimos na atualidade, como o plástico ou o vidro, os objetos em barro não foram totalmente descartadas continuando a desempenhar uma funcionalidade prática no quotidiano doméstico.

## **7. Breve análise das atividades desenvolvidas na “Casa do Barro”**

No contexto da nova museologia os museus têm vindo a sofrer alterações, o que se reflete tanto na criação de novas instituições museológicas como na remodelação de outras<sup>23</sup>. Atualmente os museus foram transformados em “centros e pólos de cultura e de educação” e “devem adaptar-se às suas múltiplas funções procurando responder, da melhor forma, às solicitações que, num mundo em permanente mudança, lhe são feitas”<sup>24</sup>.

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.”

Ora, a “Casa do Barro”, com as atividades que propõe e desenvolve, espelha não só a preocupação de se afirmar como um espaço de cultura e educação, mas também de estabelecer uma ligação estreita com as várias faixas etárias da população. Assume-se assim, de acordo com a nova definição de Museu, como um espaço “ao serviço da sociedade” que “pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe” um património cultural, mas que não

---

<sup>23</sup> Mendes, J. A. (2009). *Estudos do Património - Museus e Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p.169.

<sup>24</sup> Mendes, J. A. (2009). *Estudos do Património - Museus e Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p.169.

esquece a importância da “participação das comunidades”, “proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.”<sup>25</sup>.

Desempenha um papel pedagógico efetivo através de um conjunto de atividades que promove e materializa para vários públicos, desde o escolar, passando pelos mais idosos e incluindo ainda o turista/visitante extrínseco ao concelho.

Relativamente ao programa educativo da “Casa do Barro” percebemos, através da entrevista à funcionária dinamizadora do espaço, que o mesmo não existe de forma oficial e organizada. Assim, promovem-se várias atividades de carácter pedagógico e recreativo que são aplicadas em contexto escolar e também em outros segmentos de público, pautando-se por um conjunto de iniciativas cujo principal objetivo é “ensinar a arte da olaria nos seus vastos campos”. Deste modo, as de índole educativa dinamizadas ao longo do ano incluem: formações realizadas pelo CEART, a “olaria lab”, oficinas pedagógicas e o projeto “Escola do Barro - Atira o Barro à Parede”. A “olaria lab”, por exemplo, permite o aluguer de um espaço de trabalho, na oficina da “Casa do Barro”, e de material adequado, possibilitando uma prática continuada das aprendizagens efetuadas, por exemplo, nos cursos de formação. As oficinas pedagógicas são variadas e destinam-se a adultos e crianças, visando a exploração de distintos modos de manejar o barro. O projeto educativo “Escola do Barro - Atira o Barro à Parede”, conforme nos informou a funcionária dinamizadora da “Casa do Barro”, foi introduzido como uma AEC, atividade de enriquecimento curricular, primeiramente na escola EB1 do Telhado e posteriormente alargado a outras escolas básicas do 1º e 2º ciclo do concelho. Tem como objetivo ensinar as técnicas de trabalho do barro, como a da roda, da bola, dos beliscos, entre outras, sendo todas as tarefas realizadas de acordo com os programas curriculares das disciplinas do ensino regular. Por exemplo, em Língua Portuguesa os alunos foram desafiados a escrever uma história sobre “o monstro do Telhado” que, posteriormente, serviu de base à criação e modelagem em barro das suas personagens. Interagindo com a matéria e utilizando técnicas de modelação distintas, as crianças têm a possibilidade de transpor ideias e experiências para este material geológico, criando peças à medida da sua imaginação. Mediante as atividades simples e pedagogicamente orientadas, o público escolar estabelece contacto direto com objetos de cerâmica, com o barro e com as técnicas de trabalho tradicionais utilizadas pelos seus antepassados o que, de certo modo, funciona como um complemento a uma educação formal pautada por programas curriculares por vezes demasiado teóricos onde a prática é deixada para segundo plano. Neste caso denota-se uma cooperação biunívoca entre o espaço museológico e a escola na construção de um produto educativo que ultrapassa a sala de aula aproximando os alunos do ambiente oficial e conferindo-lhes um papel ativo no seu processo de formação. Estas iniciativas estimulam a criatividade, a literacia e ainda a partilha intergeracional de saberes sendo, deste modo, as crianças sensibilizadas para a importância da preservação de uma tradição que constitui uma autêntica herança sócio cultural.

---

<sup>25</sup> Nova definição de museu aprovada pelo ICOM no âmbito da 26ª Conferência Geral do ICOM, que se realizou no dia 24 de agosto em Praga (República Checa): “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.”. Cf: <https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/>

Como apoio às atividades pedagógicas vocacionadas para os mais novos foi elaborado pela equipa responsável pelos serviços pedagógicos do Museu Arqueológico Municipal José Alves Monteiro um caderno intitulado “Casa do Barro, Telhado, Terra de Oleiros”<sup>26</sup>, inserido na coleção “A Pequena Biblioteca das Memórias”.

Pontualmente, a “Casa do Barro” dinamiza outras atividades de culturais, são disso exemplo a entrega de prémios da segunda edição do Concurso de Poesia Albano Martins e a apresentação do livro “O Caroço”, do mesmo autor, ambos realizados em 2016<sup>27</sup>; visitas direcionadas para a terceira idade em colaboração com a Santa Casa da Misericórdia do Fundão; exposições temporárias como a do “Figurado de Barcelos”, em 2019, onde mereceu particular atenção a obra de Rosa Ramalho; o “Convívio na Casa do Barro”, iniciativa levada a cabo em 2019 que procurou aproximar este espaço à comunidade através da promoção workshops, ateliês e visitas guiadas; o projeto “Memórias Vivas”, concretizado em 2020; a exposição “Galo de Barcelos – Linha do Tempo”, realizada em 2022/23. À volta da “Casa do Barro” surgiu o projeto ART(E)FACTS Bienal do Conhecimento que desenvolve uma ligação entre as práticas artesanais e a arte contemporânea.

## 8. Considerações Finais

A “Casa do Barro” do Telhado é um projeto ainda em consolidação nas suas funções e objetivos. Desde logo, e considerando o atual campus museológico do concelho do Fundão, este espaço assume particular relevância por conjugar não apenas memórias do passado mais ou menos patrimonializadas e intrinsecamente assumidas pela comunidade, mas também por preservar técnicas e saberes atualizando-os e reconhecendo-os como um importante instrumento educativo.

A “Casa do Barro” é uma modelação sociocultural carregada de futuro, um autêntico lugar de memória que oferece, nesta sociedade marcada por incessantes metamorfoses, uma ponte com um passado que não deve ser abandonado e esquecido, mas tido em consideração no presente de um território marcado por uma nova ruralidade.

## Referências Bibliográficas

- Devallées, A. & Mairesse, F. (ed.) (2014). *Conceitos-chave de Museologia*. FCC edições.
- Dias, J. L. (1939). *Etnografia da Beira*.
- Lepierre, C. (1899). *Estudo químico e tecnológico sobre a cerâmica portuguesa moderna*. Imprensa Nacional.
- Mendes, J. A. (2009). *Estudos do Património - Museus e Educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Monteiro, J. (1999). *Etnografia do Fundão – Costumes, Cantares e Tradições*. Lisboa.

<sup>26</sup> Esta publicação apresenta uma súmula das narrativas presentes na Casa do Barro, incluindo considerações relativas à rotina familiar gerada em torno da produção das louças nas casas-oficina particulares; dois mapas onde se cartografam os três principais “barreiros” de onde era extraída a matéria-prima e informações sobre o perfil do solo e a localização das camadas argilosas. Os tipos de barro e a forma como eram transportados são também referidos e ilustrados, assim como o processo de preparação na oficina, a venda tradicional das bilhas, potes, cântaros, pratos, e alguidares em feiras e as três técnicas de trabalho do barro (a roda, a técnica do rolo e a da bola). Foi ainda introduzida uma secção mais lúdica, a “Sopa de letras”, com termos principalmente relacionados com a arte da olaria. Para finalizar, as crianças encontram um pequeno glossário onde se utilizou uma linguagem clara e simples, acessível a várias faixas etárias.

<sup>27</sup> No âmbito do Festival Literário da Gardunha.

- Moutinho, M.C. (2014). Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Revista Cadernos do Ceom*, 27 (41), 423-427.
- Salvado, P. (2015). Telhado, terra do barro. *Jornal do Fundão*.
- Sardinha, O. & Longo, P. (1999). A cerâmica como objeto de estudo e exposição – duas experiências, múltiplas interrogações. *O Arqueólogo Português*, IV (17), 123- 152.
- Sardinha, O. *O centro de oleiro do Telhado: notas sobre a comercialização da sua louça*.
- Silva, J.C. (s.d.). *O Concelho do Fundão - História e Arte (Vol. II)*. Policopiado.
- Themudo, F. (1905). *Estudo sobre o estado actual da industria cerâmica na 2ª circunscrição dos serviços Técnicos da Industria*. Imprensa Nacional.

# **A clausura como partido projetual: diálogos entre pedagogia e arquitetura no Colégio Nossa Senhora das Dores em Diamantina, Brasil**

## **The enclosure as a design guideline: dialogues between pedagogy and architecture at the Nossa Senhora das Dores College in Diamantina, Brazil**

Rogério Ferreira

*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, [rogerioriferreira@gmail.com](mailto:rogerioriferreira@gmail.com)*

### **Resumo**

Fundado em 1866, o Colégio Nossa Senhora das Dores foi um educandário e orfanato feminino localizado em Diamantina, no Brasil, sendo parte dos esforços de ampliação da influência política e territorial do catolicismo ultramontano. Ali, recebia-se uma educação baseada no ideal feminino cristão e voltada à preparação de mulheres para a vida familiar, social e doméstica, através de um rígido controle da rotina das alunas, de seus padrões de relacionamento e da restrição de seu acesso ao mundo externo, que motivou a realização de expressivas intervenções físicas no local, de modo a fortalecer a separação entre o interior e o exterior. A partir desse contexto, o trabalho busca investigar a presença da clausura no Colégio, como aspecto de influência no projeto pedagógico e que repercute, também, na materialidade, assim sendo, em seus elementos arquitetônicos e sua estrutura espacial.

**Palavras-chave:** Centro histórico de Diamantina, Casa da Glória, arquitetura colonial brasileira, educação confessional feminina

### **Abstract**

Founded in 1866, the Nossa Senhora das Dores College was a female school and orphanage located in Diamantina, in Brazil, as part of the efforts to expand the political and territorial influence of ultramontane catholicism. There, education was received based on the christian feminine ideal and aimed at the preparation of women for the family, social and domestic life, through a strict control of the students' routine, their relationship patterns and the restriction of their access to the outside world, which motivated the execution of significant physical interventions on the site, in order to emphasize the separation between interior and exterior. In this context, this work seeks to investigate the presence of the enclosure at the College, as an influential aspect on the pedagogical project and which also has repercussions on materiality, thus, on its architectural elements and its spacial structure.

**Keywords:** Historic center of Diamantina, Casa da Glória, brazilian colonial architecture, bonfessional female education

## **1. Introdução**

Localizado no município de Diamantina, no Brasil, o Colégio Nossa Senhora das Dores foi um educandário e orfanato feminino de influente atuação nas regiões norte e nordeste da Província, e posteriormente Estado, de Minas Gerais, tendo sido parte dos esforços de ampliação da influência política e territorial do catolicismo ultramontano (Loredo, 2017).

Ali, matriculavam-se garotas que obtinham uma educação baseada no ideal feminino cristão e voltada ao atendimento de demandas sociopolíticas da época, ou seja, à preparação de mulheres para as atividades da vida familiar, social e doméstica, com o intuito de atuarem como boas donas de casa, mães, educadoras de seus filhos e disseminadoras do cristianismo.

Com sua fundação, em 1866, pelo bispo D. João Antônio dos Santos, o Colégio foi um dos primeiros produtos decorrentes da implementação do modelo de educação congreganista no Brasil, que, em contraste ao modelo conventual precedente, não tinha a clausura como um de seus elementos estruturantes. Apesar disso, pode-se observar indícios da influência desse ideal nas dinâmicas socioespaciais do educandário.

Seu projeto pedagógico, de responsabilidade de freiras da Congregação Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, compreendia um rígido controle da rotina das alunas, de seus padrões de relacionamento e da restrição de seu acesso ao mundo exterior (Martins & Martins, 1993). Ademais, para a instalação do educandário e ao longo de seu funcionamento no local, foram realizadas sucessivas intervenções físicas com o intuito de fortalecer a separação entre o interior e o exterior e, assim, proteger as alunas, aos olhos da Congregação, das supostas ameaças morais e desvirtudes do mundo externo.

Nesse contexto, o trabalho busca investigar a influência da clausura no Colégio Nossa Senhora das Dores, tendo por frentes (1) o projeto pedagógico, via a análise bibliográfica acerca do educandário, seu contexto de inserção, seu percurso curricular e seu funcionamento cotidiano, e (2) o projeto arquitetônico, através da análise de registros fotográficos, de sua estrutura espacial e de seus elementos construídos.

## **2. O ultramontanismo e o contexto da educação feminina em Minas Gerais**

A Revolução Francesa promoveu impactos estruturais no contexto geopolítico mundial. Com o decorrente avanço de ideais republicanos e liberais, na transição entre os séculos XVIII e XIX, fortaleceram-se as bases de liberdade política, econômica, de imprensa e, particularmente, de laicidade do Estado.

Por conseguinte, houve um enfraquecimento da autoridade da Igreja Católica, com a diminuição da quantidade de bispos e de fiéis. Apesar da adesão de algumas das lideranças católicas aos valores modernos, a maior parte da Igreja adotou uma posição antiliberal, por meio da composição de diferentes linhas de pensamento. Dentre essas vertentes, a que prevaleceu sobre as demais foi o ultramontanismo (Gileno & Medeiros, 2021, pp. 787-790).

Conforme Manoel (2021), o movimento ultramontano tinha, como característica fundamental, a rejeição à modernidade. Para os papas Pio IX e X, alguns de seus líderes, julgava-se que a Igreja não deveria se desligar do passado e que seus membros não deveriam ser revolucionários ou inovadores, sendo a associação aos ideais liberais e progressistas considerada um pecado mortal (pp. 111-112).

Para os ultramontanos, na modernidade pairavam múltiplas ameaças à doutrina e à soberania cristãs. No racionalismo, a desassociação da racionalidade humana à fé e da ciência à teologia. No liberalismo, a ruína da monarquia e de sua legitimação divina, a separação entre a Igreja e o Estado, a perversão dos costumes e o cerceamento da liberdade religiosa. No comunismo, a dissolução da família, o ateísmo, o materialismo, o estímulo ao

ódio entre as classes sociais e a promessa da igualdade, que contraria a Lei Divina (pp. 113-116).

Assim, fortalecia-se o entendimento de uma situação que deveria ser revertida pela ação pastoral, que teve, no sistema educacional, uma de suas principais frentes. No entendimento cristão, a vida no mundo físico representa apenas uma etapa transitória da existência humana, sucedida pela destinação final das almas na eternidade. Nesse contexto, a educação ocupa um papel de relevância absoluta, voltada não apenas à instrução acerca das atividades terrestres, mas, sobretudo, à formação integral do homem e à preparação de sua alma para a vida eterna (pp. 117-121). Tal conjuntura, conforme será evidenciado, teve repercussões não apenas no continente europeu, como, também, para além do Atlântico.

Segundo Lage (2011), a chegada dos pensamentos liberal e ultramontano no Brasil ocorre na primeira metade do século XIX. Com a Independência do país, em 1822, o liberalismo encontrou certo espaço para a sua difusão no meio político — predominantemente católico —, o que, dentre outros aspectos, gerou impactos diretos no contexto educacional. Com o intuito de ampliar e regular a escolarização no país, promoveu-se a descentralização da educação, de modo a fortalecer a autonomia das províncias no processo de organização e fiscalização dos ensinos primário e secundário (pp. 68-70).

No caso da Província de Minas Gerais, o desenvolvimento da política educacional abrangeu, dentre outros, a obrigatoriedade da escolarização e o incentivo à educação feminina. O processo de criação e consolidação das escolas nas cidades, entretanto, era fortemente vinculado aos interesses das elites locais, de modo que a discrepância entre a quantidade de instituições e de estudantes dos ensinos masculino e feminino permaneceu expressiva. Ainda assim, houve um crescimento significativo das matrículas de garotas em escolas primárias durante o século XIX, o que evidencia o aumento do interesse pela educação formal feminina (pp. 70-72).

Havia, ainda, uma disparidade entre os diferentes níveis de escolarização, com a concentração de investimentos voltados, principalmente, à educação primária. O ensino secundário foi estruturado, inicialmente, por meio do sistema de aulas avulsas, através da oferta de disciplinas específicas em vilas e cidades onde não houvessem colégios. Todavia, esse sistema apresentou diversos problemas ao longo de sua implementação. Para além do alto valor financeiro e ausência de retorno imediato dos investimentos, as disciplinas eram ofertadas com frequência irregular e nem sempre as vagas eram minimamente preenchidas. Ademais, haviam reclamações acerca da carência de professores especializados, da desorganização das aulas e da falta de objetivo claro do ensino secundário (Neves, 2006, pp. 70-79).

Assim, as complicações advindas das aulas avulsas impulsionaram o surgimento de grande quantidade de colégios em Minas Gerais, especialmente a partir da década de 1850. Criados com vista à absorção desse modelo de aula, tais instituições ofereciam um leque variado de disciplinas numa mesma localidade, poderiam abranger a educação primária e secundária, reuniam alunos de grupos sociais específicos (ofertando, assim, uma grade de ensino mais direcionada) e possibilitavam a vigilância e o isolamento dos alunos através dos regimes de internato (Lage, 2011, pp. 72-73). Assim, apesar da permanência dos problemas administrativos, em razão da dificuldade de fiscalização do ensino e dos subsídios públicos

neles aplicados, de modo geral, os colégios obtiveram maior sucesso na política educacional que o sistema precedente (Neves, 2006, pp. 79-92).

Os colégios eram, majoritariamente, de caráter privado e, ainda que houvessem aqueles de procedência leiga, a maior parte era católica. Conforme Manoel (2021), tal predominância resulta de um esforço pela criação de uma rede de instituições de ensino pautadas pelos princípios da Igreja Católica, de modo a ocupar um espaço ainda não totalmente dominado pelo liberalismo e, com isso, frear os avanços das ideologias modernas e do processo de laicização do sistema educacional (pp. 117-118).

Assim, a administração dos colégios católicos coube, de praxe, às congregações religiosas, que iniciaram seu processo de migração ao Brasil em meados do século XIX. Contudo, essa não foi a origem das instituições católicas voltadas à educação feminina no país. Sua presença remete ao século XVI, com a fundação dos primeiros conventos e recolhimentos, onde eram recebidas mulheres advindas de contextos e grupos sociais variados e que, ali, buscavam se dedicar às atividades de devoção e viver em clausura. Apesar da efervescência desses modelos, principalmente ao longo do século XVII e do início do século XVIII, as transformações sociais e institucionais, somadas ao avanço dos discursos pela educação feminina formal, ocasionaram o declínio da vida conventual na segunda metade do século XVIII. Assim, foram criadas condições para a instalação e o fortalecimento do modelo de educação congreganista no Brasil (Lage, 2016, pp. 51-58).

Cabe pontuar que as congregações possuíam atributos que favoreceram a expansão do seu papel nos séculos XVIII e XIX e a ampliação do número de devotas, em contraposição ao modelo conventual. Em primeiro lugar, eram compostas por religiosas não enclausuradas, o que permitia uma maior liberdade de circulação, a realização de atividades externas e, com isso, a possibilidade de articulação entre o campo e a cidade. Assim, possuíam uma maior capacidade de adaptação e de resposta às necessidades do contexto local, ao disporem de “uma forma facilmente controlável da vida religiosa e um instrumento eficaz para agir sobre a sociedade” (Lage, 2016, p. 59). Ademais, as congregações não dispunham de votos perpétuos. Ao proferirem apenas votos simples, as religiosas eram livres, a cada ano, a renovarem seus votos ou a se afastarem das atividades da caridade. Além disso, com sua atuação, possibilitavam mobilidade e postos de trabalho e de comando comumente inacessíveis a mulheres da época, sobretudo às camponesas e mais pobres, que ali encontravam oportunidades de estabilidade e de distinção social (Lage, 2016, pp. 58-60).

Nessa perspectiva, a chegada das congregações ao Brasil, com sua decorrente dispersão pelo território e atuação no âmbito educacional, constituiu um instrumento relevante para o fortalecimento dos ideais ultramontanistas no país, uma vez que, com o controle dos sistemas de ensino, se permitia o estabelecimento de novos meios de difusão da fé cristã. Por conseguinte, evidencia-se o valor da educação feminina nesse processo, tendo em vista que as alunas educadas aos moldes cristãos seriam futuras educadoras de seus filhos e, assim, da sociedade (Loredo, 2017, pp. 14-23).

Por intermédio de uma articulação política do clero de Minas Gerais, as Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo foram a primeira congregação de vertente feminina a chegar ao Brasil, na década de 1840. Inicialmente, sua instalação ocorreu na cidade de Mariana, com a criação do Colégio Providência, que — assim como o Colégio Nossa Senhora das Dores, conforme exposto a seguir — possuía um programa pedagógico voltado, simultaneamente,

à difusão dos ideais católicos e ao atendimento de demandas sociopolíticas das elites mineiras, logo, à preparação das alunas para as atividades matrimoniais, maternas e domésticas (Lage, 2016, pp. 61-66).

Até então, a Diocese de Mariana compreendia, sob seu controle eclesiástico, uma ampla extensão territorial, correspondente a quase toda a Província de Minas Gerais. Todavia, com sua eventual subdivisão para a criação da Diocese de Diamantina, em 1854, tal cidade passa a ocupar uma posição de maior relevância no contexto católico, posteriormente “constituindo-se em uma grande metrópole eclesiástica” (Loredo, 2017, p. 20). Em paralelo, com o avanço do projeto educacional em Minas Gerais, criaram-se as condições para a emergência de múltiplas instituições de ensino católicas na região, dentre elas, o Colégio Nossa Senhora das Dores.

### **3. A clausura no projeto pedagógico: a criação e o cotidiano do educandário**

Os meados do século XIX representaram o início de um período de acentuadas transformações em Diamantina. Para além de sua paisagem, com a modernização do espaço urbano e o fortalecimento da indústria local, a vida cultural diamantinense também passava por significativas modificações, resultado da influência europeia que ali se instalava por meio das relações comerciais empreendidas com algumas capitais das províncias brasileiras (Lemos, 2008, pp. 5-8; Santos, 2020, pp. 4-7).

Ademais, com a fundação da nova Diocese, foi ordenado o seu primeiro bispo, D. João Antônio dos Santos. O clérigo expressava uma preocupação quanto à possível subversão dos valores tradicionais da sociedade a essa modernidade. Assim, com sua chegada à Diamantina, atuou no processo de sistematização e ênfase de um projeto moralizador do nordeste de Minas Gerais, com vistas a conservar os chamados “bons costumes”, conjunto de condutas e posturas socioculturais tradicionalmente cultivadas e em conformidade com os preceitos da Igreja Católica. Nesse sentido, enquanto figura de autoridade religiosa, o bispo salientava, nos seus conselhos às comunidades locais, os papéis que deveriam ser cumpridos pelos homens e pelas mulheres no casamento, na família e na sociedade (Santos, 2020, pp. 4-9).

Para além disso, houve um amplo apoio da imprensa local, que, em sua maioria, ecoou o discurso católico e conservador e, em seus textos, dedicou-se ao enraizamento de papéis sociais rigidamente definidos no imaginário local: ao homem, cabia o sustento econômico e o comando do lar, assim como a vigia e a orientação dos filhos; já à mulher, cabia o sustento ideológico e afetivo do lar, a submissão e a fidelidade ao marido, o recato, a mansidão, a resignação aos prazeres do mundo, o conhecimento dos afazeres domésticos, assim como a total dedicação aos filhos, através do cuidado, da educação e da cristianização. Por conseguinte, tais publicações também enfatizavam a defesa das instituições familiar e matrimonial como essenciais à preservação dos bons costumes, bem como o combate a posturas que contrariassem o padrão social desejado, como o concubinato e a constituição de descendentes ilegítimos (Santos, 2020, pp. 10-13).

O projeto de moralização empreendido por D. João Antônio dos Santos dispôs, ainda, de frentes auxiliares para sua difusão no meio diamantinense, como a econômica — a exemplo da Fábrica do Biribiri, fundada e dirigida pelo bispo — e a educativa. Quando da sua chegada à cidade, em 1864, havia sido destinado um antigo casarão setecentista, adquirido pela

Diocese, para servir como residência oficial do bispado de Diamantina. O clérigo, entretanto, decidiu destiná-lo às Filhas da Caridade — que já atuavam em Mariana, cidade onde ele havia sido ordenado — para a criação de um educandário feminino. Com isso, em 1866, foi fundado o Colégio Nossa Senhora das Dores, que iniciou suas atividades no local no ano seguinte (Lemos, 2008, pp. 8-10; Santos, 2020, pp. 6-7).

O educandário recebia garotas advindas, majoritariamente, das regiões norte e nordeste de Minas Gerais, assim como da Bahia e do Pernambuco, estimando-se que, nos anos de maior lotação, o total de discentes tenha chegado a trezentos e quarenta. As alunas podiam, ainda, ser agrupadas em três perfis distintos: as internas (ou pensionistas), que residiam nas acomodações do Colégio durante todo o ano letivo; as externas, que frequentavam as aulas, mas não residiam nas acomodações; e as órfãs, que, apesar de também residirem integralmente no local, não eram alunas pagantes e, desse modo, realizavam uma série de trabalhos domésticos e de manutenção do educandário como forma de pagamento à educação, à alimentação e à moradia recebidas (Martins & Martins, 1993, pp. 14-16).

Assim como no Colégio Providência, o programa pedagógico se baseava no ideal feminino cristão e se voltava à preparação das alunas para a vida familiar e doméstica, com vistas a atuarem como boas donas de casa, mães, educadoras e disseminadoras do cristianismo. Ademais, sob a influência do Romantismo e da *Belle Époque*, também se esperava, por parte das mulheres, determinado traquejo social e agradabilidade. Desse modo, no percurso curricular implementado no educandário (Martins & Martins, 1993, pp. 16-17), para além de cadeiras mais tradicionais, como Língua Portuguesa e Matemática Elementar, podiam ser encontradas atividades voltadas especificamente a essas demandas. A formação religiosa das alunas compreendia disciplinas de Catecismo e História Sagrada, assim como as práticas devocionais realizadas diariamente. Quanto à dimensão familiar, destacam-se as disciplinas de Pedagogia, Puericultura e Higiene. O âmbito doméstico, por sua vez, incluía Economia Doméstica, Costura e Bordados, assim como oportunidades rotineiras de contato com o cultivo de alimentos, a fabricação artesanal de utensílios domésticos e a preparação de bebidas, doces e conservas. Por fim, quanto à dimensão social, destacam-se as aulas de Música, o ensino das regras de etiqueta e o incentivo às artes, como a pintura e o teatro.

Em paralelo, a fim de internalizar, ainda mais, o modelo almejado de mulher cristã, as alunas eram incentivadas a ingressarem na Associação das Filhas de Maria. Fundado e coordenado também pelas Filhas da Caridade, em 1874, o grupo funcionava em anexo ao Colégio e se amparava na devoção à Virgem Maria e na aspiração às doze virtudes cristãs por ela simbolizadas, dentre elas: a castidade, a renúncia, a abnegação e o recato. Assim, através da instrução, da vigilância, do temor e da punição, buscava-se, sobretudo, domesticar os corpos das alunas e controlar o exercício de sua sexualidade. De modo a rejeitar aquilo que se considerava impuro ou perigoso em sua natureza, as mulheres deveriam se abdicar da vaidade, das profanidades, do contato com o sexo oposto e dos prazeres mundanos. A castidade, nesse sentido, era a pretensão máxima e, para aquelas que optassem pelo matrimônio (que não poderia ser tratado como um pecado), o sexo deveria ser realizado de maneira “casta”, sem prazer e apenas para a reprodução (Asano, 2011, pp. 2-14).

Logo, apesar do intuito de preparação para o mundo exterior, nota-se que a modernidade continuava a representar, aos olhos da Congregação, uma ameaça da qual as alunas deveriam ser protegidas e cuja respectiva preocupação teve reflexos na organização e na

rotina do Colégio. Nesse sentido, a principal contribuição advém do trabalho de Martins e Martins (1993), que investiga o funcionamento cotidiano do educandário e suas dinâmicas sociais por meio, sobretudo, de relatos de suas antigas alunas e educadoras. Conforme evidenciam os autores, havia um complexo sistema de relações que possibilitava o rígido controle da Congregação sobre as estudantes e o espaço do Colégio Nossa Senhora das Dores.

A rotina se desenvolvia de modo bastante estruturado e repetitivo, embora não de forma equivalente para todas as garotas. Enquanto o cotidiano das alunas pagantes era ocupado, sobretudo, pelos horários de aula e de estudo, às órfãs era atribuída uma extensa carga de trabalhos manuais como limpeza, produção e preparação de alimentos, costura de bordados e enxovais para venda externa, assim como outras atividades essenciais à manutenção e ao funcionamento do Colégio, sendo a sua educação limitada a aprendizados básicos de escrita e de soma (pp. 15-16).

Para além da diferença entre as rotinas, outras práticas demonstram a existência de um processo de distanciamento entre os grupos e indivíduos integrantes do local. Era proibido que as órfãs se comunicassem com as pensionistas, sob risco de expulsão. Ademais, as alunas externas deveriam evitar conversas com as internas e eram proibidas de realizar favores para elas na cidade. Mesmo as irmãs vicentinas evitavam conversas prolongadas com as alunas ou entre si mesmas, e permaneciam sempre atentas ao que era falado no Colégio (pp. 14-15)

Do mesmo modo, as dinâmicas de separação e de ordem se repercutiam na distribuição e no uso dos espaços, havendo alojamentos e locais de estudo e/ou trabalho destinados exclusivamente às pensionistas, às órfãs ou às freiras. Cada ambiente do Colégio era destinado a uma atividade específica e utilizado em horários pré-determinados. Assim sendo, não era permitida a livre circulação das alunas pelos cômodos, salvo em caso de autorização direta por alguma das freiras, sendo os trajetos feitos sempre em fila e em silêncio (p. 14).

Ainda segundo os autores, a realização de atividades externas se restringia à participação em eventos cívicos ou religiosos, como desfiles e procissões, e aos passeios semanais de domingo pelo centro da cidade, cuja principal função era a de auxiliar no processo de reconhecimento público do educandário. Neles, as alunas permaneciam também em fila e em silêncio, sob constante vigilância de duas irmãs, que observavam principalmente as garotas que tinham namorados. (pp. 14-17)

Nesse contexto, cabe observar que a presença da figura masculina era alvo de constante preocupação pelas freiras, mesmo que fossem parentes das alunas. A recepção de visitantes externos ocorria exclusivamente no parlatório do Colégio, no terceiro domingo de cada mês e em horários específicos. Ademais, as garotas eram regularmente orientadas a não se aproximarem dos homens, considerados perigosos pelas religiosas (p. 15)

Seja nas atividades internas ou externas do Colégio, a desobediência às regras estabelecidas pela Congregação acarretava em punições severas como a suspensão da aluna ou a permanência, imóvel e em pé, em um dos corredores ou escadarias. Nesse sentido, é importante pontuar que, embora houvessem atos de insubordinação e afronte às normas do local (como o fingimento de dores para não participar da missa ou a fuga, durante a noite, para encontrar garotos do ginásio), de modo geral, as regras não eram quebradas ou

questionadas, firmando-se uma dinâmica de submissão das alunas às imposições da Congregação (pp. 14-15)

Da mesma forma, embora houvessem ocasiões que possibilitavam a ocorrência de contatos mais espontâneos entre as integrantes do Colégio (como em festas, celebrações, jogos e durante o período de recreio), na maioria das vezes as relações sociais se desenvolviam, sobretudo, de maneira formal e superficial (pp.16-17).

O controle do espaço no qual as moças se moviam, as regras severas de disciplina e obediência, o transcorrer dos dias sempre iguais, o cultivo do silêncio, o incentivo às práticas de devoção, a presença constante de irmãs junto às jovens [...], os raros contatos com o exterior, os horários rígidos e pré-determinados: tudo isto visava regular formalmente as atividades das alunas e eliminar seu tempo psicológico ou intuitivo, bloquear as oportunidades de uma convivência mais informal e profunda entre elas, submetê-las, enfim, aos padrões de relacionamento considerados ideais pela Congregação que dirigia o Colégio. (Martins & Martins, 1993, p. 15)

Assim, embora não seja correto afirmar que houvesse clausura no Colégio, em seu sentido tradicional, evidencia-se sua influência na estruturação do projeto pedagógico ali implementado, através não apenas de uma conduta de reclusão do corpo (mesmo que parcial) em um determinado espaço, mas, também, por meio do isolamento do próprio indivíduo e de seus vínculos socioafetivos, a fim de possibilitar à Congregação a ordem, o controle, a submissão e, assim, moldar as garotas à luz dos padrões promovidos pela Igreja Católica.

Para além disso, a constante apreensão das irmãs vicentinas quanto à presença masculina — com a contínua vigilância das garotas, a domesticação de seus corpos, o controle de sua sexualidade, o impedimento do contato com o sexo oposto, o incentivo à castidade e o estímulo à abnegação do prazer carnal, aspectos análogos àqueles promovidos na clausura conventual — auxilia a contextualizar o emprego de medidas de reclusão das alunas nas dependências do Colégio. Como será observado, esse esforço para regular o acesso ao mundo exterior promoveu repercussões não apenas nas dinâmicas sociais e pedagógicas do educandário, como também em sua própria espacialidade.

#### **4. A clausura no projeto arquitetônico: reflexos na materialidade**

Desde sua fundação e até o ano de 1969, o Colégio Nossa Senhora das Dores esteve localizado no conjunto de casarões coloniais que atualmente sedia o Instituto Casa da Glória, um órgão complementar do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Todavia, anteriormente à sua atividade no local, a referente Casa da Glória consistia num único casarão, de menores dimensões, situado na face norte da Rua da Glória. Construída ao final do século XVIII, a edificação havia sido inicialmente utilizada como residência familiar e, posteriormente, como sede da Intendência dos Diamantes (Lemos,

2008, p. 8), subordinada à Coroa Portuguesa e que tinha, por responsabilidade, o controle da extração e da comercialização desse minério na região.

Com sua aquisição pela Diocese de Diamantina, o casarão foi transformado, em 1864, em residência do bispado, uso que permaneceu até 1866, com a fundação do Colégio Nossa Senhora das Dores. Para sua instalação no local, foi realizada não apenas a compra de um segundo imóvel — em frente, do outro lado da Rua da Glória —, como, também, um conjunto de expressivas intervenções físicas na edificação original, que indicam a influência da clausura em sua espacialidade.

A reforma foi coordenada pelo arquiteto, engenheiro mecânico e artífice inglês John Rose, que efetuou a demolição de várias das paredes e a substituição do sistema construtivo original, em taipa de pilão, por estruturas de madeira com vedação em tijolos de adobe e argamassa. Foi realizada, também, a construção de um pavimento superior no casarão, a fim de suprir a demanda de área construída necessária ao funcionamento do educandário e orfanato (Lemos, 2008, pp. 8-9). Para além disso, o processo de ampliação do imóvel envolveu a inserção de novos anexos ao casarão original, a exemplo da construção de uma sequência de cômodos interligados por um contínuo corredor perimetral, numa configuração espacial que alude àquela de um claustro (Figura 1).



**Figura 1.** Planta baixa atual do pavimento térreo do Instituto Casa da Glória. Em destaque, a localização de alguns dos espaços relevantes à análise da clausura, assim como a projeção aproximada de porções do Colégio Nossa Senhora das Dores demolidas ao longo do século XX.

Elemento significativo da arquitetura cristã, como em mosteiros e conventos, o claustro é usualmente composto por um amplo pátio quadrangular circundado por galerias porticadas, que conformam uma barreira sólida e contínua que separa o mundo dos enclausurados daqueles que vivem no exterior (Horn, 1973, p. 13), sendo, assim, “uma representação simbólica desta ruptura em que consiste a vida religiosa” (Arruda, 2007, p. 36). No caso do Colégio Nossa Senhora das Dores, embora o referido pátio não siga, a rigor, todas as características de um claustro tradicional, podem ser identificadas semelhanças e aproximações para com esse elemento arquitetônico.

Assim como nos claustros medievais (Horn, 1973), o pátio do educandário era circundado, em três de suas faces, pelo volume maciço e contínuo do bloco principal, que se desenvolvia em dois pavimentos. Entretanto, ao contrário das galerias porticadas, que propiciam uma maior conexão e unidade com o pátio central, no Colégio encontravam-se corredores fechados e de vedações variadas, como muxarabis e janelas com folhas de vidro ou de veneziana, que fortaleciam a separação entre o interior e o exterior (Figura 2).

Tradicionalmente, a quarta face do claustro se anexava ao flanco sul das igrejas e existia um único acesso formal ao seu interior, geralmente através de uma longa e estreita sala situada entre a igreja e a adega (Horn, 1973, p. 13). Já no educandário, para além dos vários pontos de chegada aos corredores que contornam o pátio, sua quarta face, situada à oeste, era composta por uma construção de pavimento único, onde se localizavam as instalações sanitárias e os acessos a espaços de apoio do Colégio, como a cozinha e a lavanderia. Ademais, esse anexo também se diferenciava das outras faces pela configuração do seu corredor, aberto e avarandado, que possibilitava a conexão visual direta e contínua com o pátio central (Figura 3). Esse bloco, entretanto, foi eventualmente demolido, resultando na reconfiguração do pátio, originalmente fechado, em um espaço aberto e em formato de U, que se abre para o interior do terreno.



**Figura 2.** Vista atual do pátio do “claustro”.



**Figura 3.** À esquerda, vista do bloco demolido do pátio do “claustro”. Reproduzido do acervo Instituto Casa da Glória.

Próximo ao pátio principal, há outro ambiente que ilustra a relação comedida que se estabelecia entre o mundo interno e o externo. Diferentemente do anterior, esse pátio não possui corredores perimetrais, sendo utilizado como local de circulação e conexão direta entre diferentes ambientes do pavimento térreo do Colégio. Em razão de suas dimensões diminutas e da relativa verticalidade da construção ao seu redor, o céu se torna emoldurado pelos beirais das coberturas (Figura 4), havendo relatos das alunas de que ali se via o “céu quadrado” (Lacerda, 2016).



**Figura 4.** O pátio do “céu quadrado”.

Para além dos pátios, pode-se destacar a implantação dos anexos subsequentes do Colégio, a exemplo do refeitório e do teatro. Embora ainda não se saiba o período exato de construção desses blocos, há indicativos (pela análise de seus componentes construtivos e estéticos) de que eles tenham sido construídos não durante a reforma inicial para a

instalação do Colégio, mas ao longo de seus anos de funcionamento no local. Ao contrário dos blocos mais antigos, que se situam junto ao alinhamento com a rua, esses novos anexos se direcionaram gradativamente mais rumo ao interior do terreno, tornando-se ocultos aos observadores externos. Nessa perspectiva, convém pontuar que as relações visuais constituíram um aspecto significativo dos esforços para separar o educandário da cidade ao seu redor.

Conforme Nunes (2011), a função primordial da arquitetura monástica feminina consistia na mediação entre os mundos interno e externo. Almejava-se uma separação absoluta, física e visual, e nos inevitáveis momentos onde a conexão ocorresse, ambos não deveriam, efetivamente, se tocar. Para isso, implantavam-se espaços e elementos que permitissem o isolamento, ou então, o controle e amortecimento dessa passagem, como: as cercas (muros cegos e robustos), os ambientes de transição (como a portaria, os parlatórios e os confessionários), as janelas (escassas e/ou instaladas em altura), as rodas (que permitiam a passagem de objetos sem o contato físico ou visual), as grades (que protegiam as aberturas e reduziam a permeabilidade visual) e os mirantes (que permitiam às freiras ver o exterior sem serem vistas) (pp. 76-88).

No caso do Colégio, observa-se que, dada a sua implantação em uma encosta e a condição de aclave da Rua da Glória, elementos espaciais como muros elevados e vegetação de grande porte foram utilizados junto ao alinhamento de modo a impedir que, mesmo a partir de pontos mais altos da rua, se pudesse ver os espaços internos do terreno (Figura 5).



**Figura 5.** Vista do educandário a partir de um ponto elevado da Rua da Glória. Reproduzido do acervo Instituto Casa da Glória.

Ademais, é importante pontuar que, ao menos até o início da década de 1950, ainda não havia sido aberta a Rua Paulino Guimarães Júnior. Anteriormente, essa área era propriedade do educandário, ao longo do qual se localizavam alguns dos quintais e porções adjacentes do bloco principal (Figura 6). Com isso, tais espaços permaneciam ocultos pelos muros e, assim, os principais contatos visuais diretos entre o interior e o exterior do Colégio ocorriam por meio das janelas das fachadas próximas e ao longo da Rua da Glória. De modo geral, elas possuíam características semelhantes àsquelas encontradas na maior parte dos seus blocos: janela dupla, com as folhas internas em madeira e abertura lateral e com as folhas externas em grelha de madeira e vidro e abertura lateral ou em guilhotina.

Ao nível da rua, entretanto, podem ser observadas, nas janelas do bloco a norte da Rua da Glória, a presença dos muxarabis, elementos treliçados semipermeáveis que auxiliavam na manutenção da privacidade e possibilitavam, aos que estivessem do lado de dentro, ver o exterior sem serem vistos.



**Figura 6.** Registro do Colégio em 1953, anteriormente à demolição parcial da edificação para a abertura da Rua Paulino Guimarães Júnior. Reproduzido do acervo Iphan-MG.

Ao contrário, no casarão em frente, tais elementos não foram instalados junto às janelas do pavimento térreo. Embora ainda não se saiba a destinação exata de parte dos cômodos do Colégio, é possível que ali estivessem localizados ambientes que não necessitariam ser ocultados, como no caso do parlatório, onde eram recebidos os familiares das alunas para as visitas. De qualquer modo, evidencia-se como, através da utilização de elementos tais como a topografia, a vegetação, os muros elevados e a instalação dos muxarabis em certas janelas, possibilitava-se regular o que se permitia, ou não, ser visto pelos membros da cidade ao seu redor.

Acrescenta-se, ainda, o passadiço da Casa da Glória, sendo esse o componente mais representativo dos esforços da Congregação para exercer seu controle sobre as alunas e promover a ruptura com o mundo exterior (Figura 7). Construído em 1878 por John Rose, que já havia coordenado as reformas para a instalação do Colégio, trata-se de uma passarela coberta e fechada que atravessa a Rua da Glória e conecta os dois principais blocos do educandário. Apesar de sua construção ter sido justificada, pelas religiosas, sob o pretexto de se possibilitar a circulação interna durante a noite ou em períodos de chuva, seu real propósito teria sido o de impedir o contato das estudantes com garotos da cidade. Conforme relatos de ex-alunas (Brandão & Wenceslau, 2015), não era permitido olhar para os lados ao atravessar o passadiço e, em determinada época, os vidros das janelas haviam sido pintados de branco para impedir que se visse o exterior.



**Figura 7.** Registro do fotógrafo Chichico Alkmim que retrata as alunas e freiras do Colégio Nossa Senhora das Dores, assim como o passadiço que interliga os dois principais blocos do educandário. Reproduzido do acervo Instituto Moreira Salles.

O Colégio Nossa Senhora das Dores permaneceu instalado nos casarões até o ano de 1969 quando, em função do surgimento e agravamento de diversos problemas físicos e estruturais, foi transferido para uma nova sede. Assim, os edifícios permaneceram praticamente desocupados até o ano de 1979, quando foi efetuada a sua aquisição pelo Ministério da Educação, seu restauro junto à Fundação Nacional Pró-Memória e sua vinculação à Universidade Federal de Minas Gerais, que permanece até hoje.

É necessário salientar que, ao longo dos anos de permanência do Colégio nos casarões, as sucessivas intervenções físicas ali realizadas abrangeram não apenas a construção de novos anexos como, também, a modificação ou demolição de porções já existentes, a exemplo da redução do terreno e da derrubada parcial do bloco principal do educandário para abertura da Rua Paulino Guimarães Júnior.

Embora existam registros fotográficos e documentais que ilustrem parte das transformações às quais esse espaço foi submetido, grande parte dessa documentação ainda não foi objeto de análise por trabalhos acadêmicos, especialmente no que tange às questões da arquitetura e do patrimônio. Para além disso, ao longo do processo de restauro do local para a instalação do Instituto Casa da Glória, foram realizadas alterações significativas em sua planta baixa, como a reorganização dos ambientes internos, através da realocação de paredes, e a demolição de porções expressivas dos edifícios em razão de seu mau estado de conservação à época.

Desse modo, evidencia-se que o processo de investigação do espaço do Colégio se limitou à análise das fontes documentais às quais se teve acesso, assim como das porções dos edifícios que permanecem até hoje e dos vestígios arqueológicos daquelas que foram demolidas. Logo, é possível que tenham existido outros elementos espaciais que reforcem a influência da clausura no educandário e que não tenham sido aqui identificados, sendo necessária, portanto, a continuidade das investigações sobre esse tema.

## 5. Considerações finais

Acerca dos aspectos pedagógicos, embora não seja correto afirmar que havia clausura no Colégio, em seu sentido tradicional, pode-se constatar a sua influência no modelo de educação confessional adotado, ali, pela Congregação.

Ainda que não houvesse uma prática de reclusão absoluta nas dependências do educandário, o acesso ao exterior era limitado, em razão, na perspectiva das religiosas, da necessidade de proteger as alunas das ameaças morais e sexuais da modernidade. Ademais, a rotina repetitiva, o rígido conjunto de regras e o controle minucioso dos espaços do Colégio contribuíam para o isolamento das estudantes, ao dificultar o desenvolvimento de vínculos socioafetivos mais orgânicos e profundos entre elas. Desse modo, promovia-se o controle da Congregação sobre as alunas e a sua formação moral e educacional conforme os padrões almejados pela Igreja ultramontana.

Já quanto aos aspectos arquitetônicos, pode-se observar a influência da clausura nas sucessivas intervenções realizadas nos espaços do Colégio para sua implantação e ao longo de sua permanência nos casarões.

A lógica de estruturação espacial, como demonstra o pátio do “claustro”, buscou referências em elementos arquitetônicos já pré-estabelecidos e vinculados ao contexto de religiosidade e de clausura do qual advieram as Congregações. Todavia, convém pontuar que não havia, ali, um intuito de reprodução rigorosa dessas formas, que foram apropriadas e modificadas a fim de melhor se adequarem ao contexto e às demandas específicas do educandário.

Assim, através da distribuição dos ambientes e da aplicação de elementos e estruturas como a topografia, os muros elevados, a vegetação, os muxarabis e o passadiço, a arquitetura foi utilizada, pela Congregação, como instrumento de auxílio no controle das alunas, na ruptura com o mundo exterior e na regulação do que se podia, ou não, ser visto por indivíduos externos.

Pedagogia e arquitetura estabeleceram uma dinâmica de indissociabilidade no Colégio Nossa Senhora das Dores. Contudo, essa relação não permaneceu intacta. As expressivas intervenções espaciais ali decorridas ao longo dos séculos XIX e XX promoveram não apenas a adição de novas partes, como também a modificação e/ou a demolição de porções do educandário, a exemplo dos processos de abertura da Rua Paulino Guimarães Júnior e do restauro dos casarões após sua venda ao Ministério da Educação.

Apesar da existência de registros fotográficos e documentais acerca do Colégio e de certas intervenções realizadas nesse espaço, grande parte dessas informações ainda necessita ser sistematizada e analisada, especialmente em relação à arquitetura e ao patrimônio. Nesse sentido, destaca-se que o processo de investigação foi limitado pela análise dos documentos aos quais se teve acesso, dos espaços ainda existentes no conjunto e de seus resquícios arqueológicos e, portanto, faz-se necessária a continuidade das investigações sobre o tema.

## Referências Bibliográficas

Arruda, V. (2007). *Tradição e renovação: a arquitetura dos mosteiros beneditinos contemporâneos no Brasil* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.16.2007.tde-14052010-103415>

- Asano, S. N. (2011). Associação das Filhas de Maria: práticas religiosas e a construção de corpos femininos e castos em Diamantina/MG (1875-1902). *Em Tempo de Histórias*, (7), 1-20. <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20128>
- Brandão, I., & Wenceslau, L. (Diretores). (2015). *Ouçó passos no passado* [Filme]. Estalo Criativo. <https://vimeo.com/157589076>
- Gileno, C., & Medeiros, R. D. (2021). Do império à república: a influência do ultramontanismo de Joseph de Maistre no pensamento conservador católico brasileiro. *Estudos de sociologia*, 26(51), 785-803. <https://doi.org/10.52780/res.15182>
- Horn, W. (1973). On the Origins of the Medieval Cloister. *Gesta*, 12(1/2), 13-52. <https://doi.org/10.2307/766633>
- Lacerda, M. O. (2016). *Memorial Colégio Nossa Senhora das Dores* [Exposição]. Instituto Casa da Glória, Diamantina, Minas Gerais, Brasil.
- Lage, A. C. P. (2011). *Conexões vicentinas: particularidades políticas e religiosas da educação confessional em Mariana e Lisboa oitocentistas* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-8FNLYB>
- Lage, A. C. P. (2016). Dos conventos e recolhimentos para os colégios de freiras: as diferenças da educação feminina católica nos séculos XVIII e XIX. *Educação em Revista*, 32(03), 47-69. <https://doi.org/10.1590/0102-4698153698>
- Lemos, C. B. (2008). *Diamantina e sua arquitetura nos contextos da formação do arraial e consolidação da vila: registros e manifestos de modernidade na paisagem cultural entre os séculos XVIII e XIX*. XIII Seminário sobre a Economia Mineira, Diamantina, Brasil. <https://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/download/diamantina-2008/D08A037.pdf>
- Loredo, M. A. A. (2017). *O Colégio Nossa Senhora das Dores e o Projeto Educacional das Filhas da Caridade em Diamantina 1905-1925* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri]. <http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/handle/1/1574>
- Manoel, I. A. (2021). Cidadãos para a terra e para o céu: o projeto educacional do catolicismo ultramontano (1850-1950). *Fronteiras*, 7(13), 109-124. <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/13473>
- Martins, J. M. L., & Martins, M. L. (1993). O Colégio Nossa Senhora das Dores de Diamantina e a educação feminina no norte\nordeste mineiro (1860-1940). *Educação em Revista*, 17, 11-19.
- Neves, L. S. (2006). *Organização do ensino secundário em Minas Gerais no século XIX* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. <http://hdl.handle.net/1843/FAEC-85TNZ7>
- Nunes, L. (2011). Sistemas de mediação, elementos construtivos e espaciais: o exemplo da Arquitetura das casas monásticas femininas de clausura. *E-LP Engineering and Technology Journal*, 2, 75-97. <http://hdl.handle.net/10437/2864>
- Santos, D. L. S. (2020). O padrão idealizado de família e de mulher em Diamantina e região – 1860 a 1930. *Revista Unimontes Científica*, 5(2), 1-26. <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2500>

## Da teoria à prática: o caso da Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão. Nota de registo

### From theory to practice: the case of the Workshop of Sacred Art Study of the Parish of Fundão. Registration note

Maria do Carmo R. Mendes<sup>1</sup>, Pedro Salvado<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade da Beira Interior, Portugal, [mcarmom@ubi.pt](mailto:mcarmom@ubi.pt)

<sup>2</sup>Museu Arqueológico José Monteiro / Câmara Municipal do Fundão, Portugal, [pedro-salvado@hotmail.com](mailto:pedro-salvado@hotmail.com)

#### Resumo

A Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão (Portugal) foi uma actividade que decorreu entre os dias 4 e 8 de Julho de 2022, no âmbito de uma parceria entre a Câmara Municipal do Fundão, a Paróquia do Fundão e o Museu Arqueológico José Monteiro. Esta primeira oficina, na qual participaram seis jovens investigadores das licenciaturas de História e História da Arte da Universidade de Coimbra, fomentou o contacto directo com o património religioso local e com as suas especificidades formais e conjunturais, direccionando-o para o trabalho prático concernente aos processos de inventariação e práticas de conservação, assim como também de identificação iconográfica e enquadramento temporal da sua execução, de um espólio de mais de quatro dezenas de peças (pintura e escultura).

**Palavras-chave:** Património, Arte Sacra Cristã, oficina.

#### Abstract

The Workshop of Sacred Art Study of the Parish of Fundão (Portugal) was an activity that took place between the 4th and 8th of July 2022, within the scope of a partnership between the Municipality of Fundão, the Parish of Fundão and the José Monteiro Archaeological Museum. This first workshop, in which six young researchers from the History and Art History courses of the University of Coimbra participated, fostered direct contact with the local religious heritage and its formal and circumstantial specificities, directing it towards practical work concern to the processes of inventorying and conservation practices, as well as iconographic identification and time frame of its execution, of a collection of more than four dozen pieces (paintings and sculptures).

**Keywords:** Heritage, Christian Sacred Art, workshop.

### 1. Apresentação e enquadramento da actividade

A defesa e o estudo do património cultural material e imaterial do concelho do Fundão tem, na última década, constituído um eixo estratégico das práticas do município que preenchem todo o território, e onde o património artístico-religioso tem vindo a assumir uma relevância particular. Nesta linha salienta-se o tema da história da religião, em dimensões sincrónica e diacrónica, artística e devocional, privada e pública, o qual tem merecido uma atenção transversal a várias áreas do saber, afirmando-se sempre a importância que o cristianismo teve e tem na modelação identitária da paisagem religiosa urbana e rural fundanense.

Com efeito, a religião desenvolve uma das presenças mais solidificantes nos processos de sedimentação das identidades, fortalecendo e avivando os sentimentos de pertença e os

vínculos afectivos que agregam qualquer colectivo na partilha de valores comuns. Elos e vínculos afirmados por crenças, sentires, experiências, cultos, normas e matérias pétreas ou lenhosas, numa continuada recriação de faces e vozes que construíram, ao longo do tempo, a religiosidade. A este propósito, escreve Dominique Julia: “As modificações religiosas só se explicam se admitirmos que as modificações sociais produzem-nos fiéis modificações de ideias e desejos, de tal modo que sintam necessidade de modificar as diversas partes do seu sistema religioso.” (Julia, 1981, p. 157). Mutabilidades da religiosidade local que foram sendo apreendidas por alguns autores presentes em vários discursos históricos.

No que toca à identificação e estudo do património histórico-artístico religioso do Fundão podemos considerar que a primeira aproximação objectiva deveu-se a José Germano da Cunha, nos seus *Apontamentos para a história do concelho do Fundão* (Cunha, 1892), obra fundacional da historiografia do concelho. Embora a abordagem às existências patrimoniais, ainda estávamos longe da apreensão total da arte sacra como um património a ser estudado e preservado, e este seja, nesta obra, contido à conexão entre história local e património artístico religioso da comunidade, materializado nas várias disciplinas da arte; teve, contudo, continuidade nas originais leituras devidas a Alfredo da Cunha. Percorrendo a arquitectura, a escultura, as práticas processionais e as devoções populares e desvitalizações cultuais que formaram o secular campo histórico religioso do Fundão, o auto centrou a suas apuradas observações na história e na arte concentradas na Santa Casa da Misericórdia do Fundão, com relevo para a análise do seu património pictórico (Cunha, 1925).

Nas décadas seguintes, a atenção historiográfica pelo património religioso local foi residual realçando-se, no entanto, a emergência de uma consciencialização progressiva, que tantas vezes o periódico *Jornal do Fundão* deu eco, da relevância e da necessidade de protecção do património cultural, assumindo-se os bens e as arquitecturas religiosas como incontornáveis bases a preservar apesar do seu estatuto de bem cultural se enquadrar em domínios privados. Nos anos oitenta do século XX estavam bem presentes na memória colectiva, e na imagem identitária da terra, os impactos negativos e as nefastas consequências para a sua conservação que o convento de Santo António ou de Nossa Senhora Seixo continuava a ser alvo perante a indiferença de muitos. O secular convento franciscano, pólo referencial e centro e emissor da religiosidade da encosta norte da Serra da Gardunha e da Cova da Beira, desde os inícios do século XIX, com as leis de desamortização, tinha-se transformado numa ruína em “crescimento”. Apesar do fundo lendário e leituras nostálgicas e românticas que envolveram o processo de ruína, o edifício tardou muitos anos a ser considerado e classificado como património, anseio cumprido já no presente milénio. Importante para a percepção real do número, qualidade e estado de conservação de bens principalmente arquitectónicos, o pioneiro inventário desenvolvido pelos arquitectos Carlos Duarte e José Lamas denominado *Estudo do Património Urbanístico, Arquitectónico e Arqueológico do Concelho do Fundão* (Duarte et al, 1985), possibilitou uma apreensão territorializada da distribuição da arquitectura religiosa nas distintas freguesias do concelho, assim como a identificação de constantes cultuais transversais a toda a geografia municipal, tais como a devoção a S. Sebastião ou a desvitalização do culto ao Divino Espírito Santo. Entretanto, a história do cristianismo na região começa a ser alvo de apurados estudos que vão proporcionar um conhecimento de sentido sincrónico e diacrónico sobre as realidades artísticas que se justapuseram no mosaico devocional da freguesia: apontemos, e como exemplo, o trabalho de revisitação e cartografia da memória de Joaquim Candeias da Silva O concelho do Fundão

através das Memórias Paroquiais de 1758 (Silva, 1993), ou a monografia de João Mendes Rosa, Convento de Nossa Senhora do Seixo - na História, na Lenda e na Literatura (Rosa, 1997) que tanto contribuiu para uma efectiva patrimonialização do monumento.

A partir de 2002, a defesa do património cultural foi assumida como a pedra de toque da gestão cultural autárquica, com a criação do Gabinete Municipal de História e de Arqueologia que, dentro das suas actividades, deu particular relevo ao estudo do património arquitectónico religioso da freguesia do Fundão. Das variadas acções, então desenvolvidas, relevemos o inventário e tentame explicativo das causas justificativas da sua desvitalização e, na maior parte dos casos, demolição do conjunto de capelas que, desde o século XVI até ao século XIX, fortaleciam os sentires e as crenças da comunidade (Rosa *et al*, 2005). Apontemos, igualmente, a relevância que a criação, em 2003, do Gabinete Técnico Local do Fundão teve no estudo e inventário dos distintos patrimónios da freguesia, e aplicação de normas conducentes à sua preservação e afirmação como um valor estruturante fundamental e vital da identidade cultural da cidade. Surge, e já então com a colaboração de responsáveis da diocese, o primeiro projecto tendente à fundação de um futuro museu de arte sacra da paróquia, que completasse os discursos históricos e artísticos emitidos pelo espaço museológico que, entretanto, a Misericórdia local tinha criado e aberto à população. O projecto expositivo *Pedras da Fé. Tempos e sentires da religiosidade local* (Salvado, 2004) reforçou essa intenção por parte da autarquia em contribuir para a materialização museal, que apresentasse e voltasse a colocar à luz muito do património religioso esquecido ou destituído de qualquer valor. Embora tenha sido uma iniciativa que, no decurso dos anos seguintes, não se tenha cumprido alertou, contudo, para a urgência de um olhar mais objectivo para o espólio de arte sacra da região que o Fundão centraliza. Nesta década continuava a existir no Fundão um peculiar mercado de antiquários, que comercializava muitas peças das quais se desconhecia totalmente a sua proveniência. A defesa dos patrimónios religiosos era uma urgência.

Foi assim, neste contexto, que surgiu uma primeira tentativa de valorização do património histórico-artístico da paróquia, em Novembro de 2007 com a publicação do livro *Igreja Matriz de S. Martinho do Fundão. Oito séculos de História*, da autoria de João Mendes Rosa (Rosa, 2007) roteiro historiográfico da existência (séculos XII-XX) do monumento. No que toca em específico à arte sacra - que envolve pintura, escultura e alfaia litúrgicas -, há uma abordagem a algumas peças da colecção e respectiva identificação iconográfica, inscritas no tempo cronológico que o estudo determinou, mas sem profundidade de análise. Existem pontuais lapsos de atribuição (sendo que um exemplo se poderá constatar no livro referido, em que uma imagem de “São Joaquim” surge identificada como “São José”) (Rosa, 2007, p. 30).

Excepção foi dada pelo autor às quatro tábuas de traça maneirista, sendo que duas delas (“Adoração dos Magos” e “Adoração dos Pastores”) são atribuídas ao pintor Cristovão Vaz - sem, contudo, se fazer referência a qualquer fonte documental (Rosa, 2007, p. 23); as outras duas, relativas aos episódios da “Visitação da Virgem Maria a Santa Isabel” e “Consagração da Virgem Maria ao Templo”, o autor remete para autor regional desconhecido. Idêntica abordagem permanece no livro publicado dois anos depois pelo mesmo autor, com o objecto delimitado no título *Imaginária Sacra da Paróquia de São Martinho do Fundão* (Rosa, 2009). Nesta temática, e no âmbito de investigação por nós desenvolvida (Mendes, 2016, pp. 329-346) sabe-se que, na área geográfica da diocese da Guarda (onde a então vila do Fundão se inscrevia, e ainda se inscreve agora com o estatuto de cidade), e entre os séculos XVII e XVIII,

a doutrina visual da imagem inculcada pelos decretos tridentinos promoveu a existência de um considerável número de agentes artísticos regionais, entre pintores, escultores e entalhadores que, para o caso específico da pintura e no âmbito do período em estudo, se aproxima das duas dezenas. Sabemos que a concretização dos dois estudos acima referidos se realizou com o complemento do levantamento fotográfico e identificação iconográfica sem, contudo, serem à altura elaboradas fichas de inventário detalhadas para cada peça. O que se encontra hoje guardado na Igreja matriz fundanense é composto maioritariamente por escultura de vulto, datável entre os séculos XV/XVI e XX, alguma pintura (sobre tábua e sobre tela), enquadrada entre os séculos XVI/XVII e XIX, e alfaia litúrgicas diversas (onde se incluem dois missais), atribuídos aos séculos XVIII e XX.

Oculto aos olhares dos fiéis, e ausente dos circuitos de visita turística da cidade, a necessidade de se proceder a acções tendentes à sua conservação e estudo e enquadramento como elementos fundamentais de uma futura estrutura museológica centralizada no Fundão, mas que estabeleça uma relação com todo o território concelhio, constituiu um objectivo partilhado, no último lustro entre a Paróquia e o Município. E é este o contexto da realização da primeira Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, uma iniciativa que pretendeu também dar continuidade e profundidade aos trabalhos iniciados na primeira década deste século. Inscrita no âmbito da parceria que, recentemente, se avivou e redefiniu entre a Câmara Municipal do Fundão, a Paróquia e o Museu Arqueológico Municipal José Monteiro, para estudo, conservação e valorização do espólio histórico-artístico da Paróquia, visa a sua ulterior musealização da colecção analisada e conservada. O programa museológico, em construção, pretende abranger uma área de intervenção dos tempos e dos espaços religiosos mais alargados desenvolvendo uma perspectiva inovadora de “museu-território”, que se designará de “Museu das Paisagens do Sagrado”. Destaca-se que o Município do Fundão defende um *modus operandi* que visa a revitalização do património religioso polinucleado na sua geografia, e conjugando expressões materiais transversais a diversas disciplinas da arte com vivências e sentires patrimoniais imateriais. A romaria de Santa Luzia, por exemplo, manifestação emblemática da identidade concelhia, já mereceu uma aproximação museológica: a Casa da Romaria, situada na freguesia de Castelejo. Salientemos ainda, nesta coordenada do estudo e valorização do património religioso concelhio como base de conhecimento para a concretização operativo do projecto museal, os inventários dos cruzeiros existentes em todas as freguesias, dos púlpitos de outrora, a leitura da paisagem sagrada medieval do monte de S. Braz relevo fundacional do Fundão ou as escavações na capela s de S. Pedro da Capinha, onde se identificou um baptistério do século VI unindo o actual território do Fundão aos primeiros horizontes da história do cristianismo nesta zona da Península Ibérica.

Foi assim, neste extenso contexto de tentativas de valorização do património histórico-artístico religioso do Fundão, que se delineou a Oficina de Estudo de Arte Sacra da sua Paróquia, uma iniciativa que nasceu da parceria e do compromisso entre a Câmara Municipal do Fundão, a Paróquia do Fundão e o Museu Municipal Arqueológico José Monteiro. Teve como principal objectivo a interligação com a comunidade académica (em específico, com a Universidade de Coimbra), e jovens investigadores das áreas de História e de História da Arte, no sentido de, *in situ*, terem a possibilidade de pôr em prática os conhecimentos teóricos adquiridos em contexto académico, não apenas aplicando-os na dimensão material que o património sacro encerra, mas também visando a sua contextualização imaterial e

mnemónica. A coordenação científica da Oficina de Estudo esteve a cargo da Professora Doutora Maria do Carmo Raminhas Mendes, doutorada em História, na especialidade de História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e docente do Departamento de Artes da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, e da mesma colaboraram os jovens investigadores, alguns já licenciados, da Universidade de Coimbra: Marina Murgeiro (História da Arte), Bruno Pereira (História), Diana Salvado (História da Arte), Rafael Loureiro (História), Sara Caetano (História da Arte) e Duarte Dias (História). O registo fotográfico do inventário foi realizado por Alexandre Leonardo, técnico da Autarquia fundanense. Colaboraram também na gestão da acção Pedro Mendonça, e no processo de limpeza do espólio José Paulo Duarte e Teresa Domingues, membros da equipa técnica do Museu. A coordenação geral da actividade foi da responsabilidade do Dr. Pedro Miguel Salvado, director do Museu.

## 2. Desenvolvimento e metodologia de trabalho

A Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão decorreu entre os dias 4 e 8 de Julho de 2022, no Fundão.



**Figura 3.** Sessão de abertura da Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão. [Créditos: Câmara Municipal do Fundão].

O espólio para estudo encontra-se reunido numa das salas laterais da Igreja Paroquial do Fundão, e foi neste espaço que se desenvolveu a maior parte da actividade. A metodologia aplicada incluiu, no primeiro dia, a apresentação das principais linhas de trabalho no Salão Nobre da Câmara Municipal do Fundão, com a presença do Presidente Paulo Fernandes e dos responsáveis religiosos da paróquia e da diocese, o Sr. Padre Valter Salcedas e o Sr. Diácono Carlos Ventura, onde se apresentaram os objectivos e se anunciaram os projectos do Município em relação à patrimonialização de algumas componentes do amplo conjunto religioso cristão activo e existente no concelho. Uma apresentação da equipa do Museu Arqueológico José Monteiro (Figura 1), seguida de uma incursão teórica pelo património histórico-religioso do concelho aproximou os colaboradores das especificidades conhecidas neste território em 25.000 anos de relação entre as comunidades e o sagrado. (Figura 2). Os trabalhos práticos iniciaram-se no segundo dia da actividade, nas instalações da Igreja

Paroquial do Fundão, e assentaram na execução de cinco fases: 1 - Levantamento do número de peças a intervir; 2 - Limpeza; 3 - Medição; 4 - Identificação iconográfica; 5 - Inventariação.



**Figura 2.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, primeiro dia: apresentação dos conteúdos da actividade [Créditos: Câmara Municipal do Fundão].



**Figura 3.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, segundo dia: limpeza e verificação do estado de conservação das peças [Créditos: Câmara Municipal do Fundão].

No levantamento do número de peças a intervir, contabilizou-se um total de 47, sendo 34 esculturas de vulto, 3 esculturas de roca, 4 pinturas sobre tábuas e 6 pinturas sobre tela. O espólio inclui também um vasto número de alfaías litúrgicas, que não foram contempladas nesta Oficina de Estudo por limite de tempo.

No âmbito da fase seguinte, e face às camadas de pó acumulado que praticamente todas as peças de escultura de vulto, de roca e de pintura apresentavam (e dado a situação de degradação avançada de algumas delas), optou-se por uma limpeza o menos agressiva possível. Foram utilizados trinchas e pincéis de pêlo macio, sem recurso a qualquer substância aquosa (Figura 3).

Após uma cuidadosa limpeza das peças, procedeu-se à sua medição, segundo três parâmetros: altura, largura e profundidade. Na escultura de vulto com peanha, optou-se por um registo

com peanha e medição sem peanha. Na pintura de tela com moldura, optou-se por medição com moldura e sem moldura. A unidade de medição utilizada foi o centímetro (Figura 4).



**Figura 4.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, segundo dia: processo de medição das peças [Créditos: Maria do Carmo R. Mendes].

Posteriormente procedeu-se à sua identificação iconográfica, tendo por referência o levantamento executado em 2007 (acima referido): notou-se que existia alguma escultura de vulto erradamente identificada, assim como pintura. A correcção foi elaborada juntamente com a numeração sequencial de cada peça/tipologia (que se aplicou, em etiqueta, nas próprias peças), sendo que a identificação correcta consta nas fichas de inventário que, entretanto, estão a ser executadas pela equipa da Oficina de Estudo. Ao mesmo tempo, foi realizado o levantamento fotográfico de cada peça (Figura 5).



**Figura 5.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, quarto dia. [Créditos: Marina Murgeiro].

Por fim, a inventariação e a realização da ficha de inventário, para cada peça/tipologia, teve como referência preferencial os critérios definidos pelo Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja. Para além da designação, da numeração sequencial, da descrição do estado de conservação, da introdução de fotografias das quatro faces (quando se aplica) e da descrição iconográfica, consta também um campo designado “Observações”, no qual se introduziram especificidades (a exemplo, eventuais amputações ou outros aspectos da peça cuja referência é pertinente).



**Figura 6.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, quinto dia: acondicionamento das peças pertença da Paróquia do Fundão. [Créditos: Alexandre Leonardo].

Finda a realização de todas as fases, o espólio devidamente etiquetado foi arrumado e acondicionado, de modo a evitar danos posteriores (Figura 6). As quatro tábuas a óleo e as quatro esculturas de vulto (Santa Catarina de Alexandria, São Gregório, São João Baptista e Santa Maria Madalena), datáveis entre os séculos XV/XVI e XVIII, foram assinaladas para conservação e restauro urgentes. O encerramento da actividade decorreu na capela de Nossa Senhora do Miradouro (ou do Seixo), nos limites do Fundão. A pequena imagem pétrea de Nossa Senhora do Seixo foi simbolicamente transportada e colocada no seu altar de origem num gesto que devolveu, a este abandonado espaço outrora de grande intensidade religiosa e emocional, renovados sentires. «Vão restaurar a antiga romaria à Santa?», indagou um ancião que, há a mais de sessenta anos tinha, ainda menino, participado na última festa à ancestral Senhora da pedra milagreira, situada no limiar entre o céu e a terra do Fundão (Figura 7).



**Figura 7.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, quinto dia: encerramento da actividade, e imagem de Nossa Senhora do Seixo [Créditos: Pedro Mendonça].

No decorrer no programa de trabalho, e atentando a uma visão pluridimensional do território do concelho, também se envolveu a equipa numa primeira leitura e levantamento de património histórico-artístico fora da Paróquia do Fundão, nomeadamente na Capela de Nossa Senhora da Conceição, na freguesia da Fatela (Figura 8).



**Figura 8.** Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão, terceiro dia: identificação de espólio a inventariar na Capela de Nossa Senhora da Conceição, freguesia da Fatela [Créditos: Alexandre Leonardo].

### 3. Breves notas conclusivas.

A Oficina de Estudo de Arte Sacra da Paróquia do Fundão possibilitou uma aproximação da academia aos patrimónios religiosos existentes no território, introduzindo-a como um elemento-parceiro fundamental nos processos de patrimonialização em curso, reforçando a coordenada científica. Permitiu aos jovens investigadores uma aproximação à cadeia operativa de registo e a aplicação de conhecimentos e de práticas de levantamento e apuramento do estado de conservação, limpeza, numeração, levantamento fotográfico (quatro vistas) e inventariação das peças (com introdução de dados em ficha de inventário).

Sendo que este conjunto imagético e pictórico constituirá um polo determinante do futuro “Museu das Paisagens do Sagrado”, esta primeira Oficina de Estudo revelou-se extremamente importante para a materialização deste objectivo do Município e da Paróquia. A experiência em trabalho de campo para a equipa, durante a qual adquiriu novas competências e motivação para futuras vias de abordagem e novas investigações. O sucesso alcançado finda a actividade, definiu-a como a experiência-piloto para novas Oficinas de Estudo que cuja continuidade está garantida, com o objectivo de dar origem a um corpo de investigadores e técnicos especializados associados ao projecto museológico.

A sua realização tornou-se assim fundamental para formalizar e desenvolver um conceito identitário em torno do património religioso, que futuramente se materializará no eixo de um discurso agregador de memórias das vivências devocionais e sociais, enquanto reflexo indissociável do amplo conjunto de vozes que congrega e emite um “Museu-Território”.

Nota dos Autores: o presente texto não adopta o AO/90.

### Referências Bibliográficas

- Cunha, A. (1925). *A Santa Casa da Misericórdia do Fundão*. Oficinas do Commercio do Porto.
- Cunha, A. C. (1944). Achegas para a história da vila do Fundão. In *Subsídios para a História Regional da Beira Baixa*, vol I. Castelo Branco.
- Cunha, J. G. (1892). *Apontamentos para a História do Concelho do Fundão*. Typographia Minerva Central.
- Duarte, C. & Lamas, J. (1985). Estudo do Património Urbanístico, Arquitectónico e Arqueológico do Concelho do Fundão. *Plano geral de urbanização da área territorial da Cova da Beira*, vol. II.
- Julia, D. (1981). *Les trois couleurs du tableau noir. La Révolution*. Belin.
- Mendes, M. C. R. (2016). *A Palavra da Imagem: ideologias, funções e percepções na linguagem pictórica barroca em Portugal (A Diocese da Guarda 1668-1750)*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Rosa, J. M. (1997). *Convento de Nossa Senhora do Seixo - na História, na Lenda e na Literatura*. Câmara Municipal do Fundão.
- Rosa, J. M. (2007). *Igreja Matriz de S. Martinho do Fundão. Oito séculos de História*. Câmara Municipal do Fundão.

- Rosa, J. M. (2009). *Imaginária Sacra da Paróquia de São Martinho do Fundão*. Editorial Delírio.
- Rosa, J. M. & Salvado, P. M. (2003). Um olhar sobre a capela de S. Pedro-o-Velho. In *Fundão Município* (pp.73-75). Câmara Municipal do Fundão.
- Rosa, J. M. & Salvado, P. M. (2005). O Fundão das Ermidas desaparecidas. In A Cidade.
- Salvado, P. M. (2004). *Pedras da Fé. Fundão: Tempos e sentires da religiosidade local*. Câmara Municipal do Fundão.
- Silva, J. C. (1993) *O concelho do Fundão através das memórias paroquiais de 1758: através das memórias paroquiais de 1758*. Jornal do Fundão.



# **Cidadania Cultural: As artes e as culturas como mediação. O que pode um Plano?**

## **Cultural Citizenship: arts and cultures as mediation. What can a Plan do?**

Sara Barriga Brighenti

*Plano Nacional das Artes, Portugal, [sarabbarriga@gmail.com](mailto:sarabbarriga@gmail.com)*

### **Resumo**

A cultura e as artes são um fim em si mesmas, mas são também formas de mediação que promovem o exercício da cidadania, a emancipação social, a coesão, a salvaguarda do bem comum e o sentimento de pertença. Estas premissas serviram de base para a elaboração e implementação do Plano Nacional das Artes (PNA), criado pelo governo português com a missão de promover a transformação social na vida dos cidadãos, mobilizando o poder educativo das artes e dos patrimónios, e para a promulgação de uma Carta Europeia sobre direitos culturais: a Carta do Porto Santo (CPS). Com base nas propostas do PNA e das CPS, o texto propõe uma reflexão sobre o modelo de democracia cultural, apontando o modo como a cultura e a educação contribuem para a capacitação do cidadão para o exercício de uma cidadania plena, onde cada pessoa ou comunidade se responsabiliza pelo horizonte cultural de todos.

**Palavras-chave:** Cidadania cultural, democracia, educação, mediação, artes

### **Abstract**

Culture and the arts are an aim in themselves, but they are also forms of mediation that promote the pursuit of citizenship, social emancipation, cohesion, the safeguarding of the common good and a sense of belonging. These premises served as a basis for the elaboration and implementation of the National Plan for the Arts (NPA), created by the Portuguese Government with the mission of promoting social transformation in the lives of citizens, mobilizing the educational power of the arts and heritage, and, for the promulgation of a European Charter on cultural rights: the Porto Santo Charter (PSC). Based on the proposals of the NPS and the PSC, the text poses a reflection on the model of cultural democracy, pointing out how culture and education contribute to the empowerment of the citizen for the exercise of full citizenship, where each person or community takes responsibility for the cultural horizon of all.

**Keywords:** Cultural citizenship, democracy, education, mediation, arts

### **Preâmbulo**

#### **As artes e as culturas como mediação**

Durante algum tempo, tive o enorme privilégio de trabalhar na Casa das Histórias Paula Rego, num museu que era uma casa da imaginação, com um jardim, com uma extraordinária coleção de desenhos, pinturas e esculturas, e com a própria artista – que habitava esta fantasia-real.

Nas pinturas e desenhos de Paula Rego (1935-2022) vemos representadas as histórias populares que conhecemos, que nos foram narradas por mães e avós, livros e filmes, pela escola. Evocando estes contos e lendas prenhes de significados, as suas obras tratam o

*imaginário coletivo* e, nesse sentido, podemos dizer que nos pertencem: ilustram as nossas culturas e são, por isso mesmo, extraordinários veículos de mediação.

As ideias e as sensações que estas obras provocam gravam-se na memória de quem as vê, nessa zona do cérebro que é arquivo de longo prazo, onde se estrutura a identidade. Por tudo isto, tal como os contos de fadas, as obras de Paula Rego têm um poder desestabilizador. Desta casa-museu não saímos indiferentes, saímos outros.

É sabido que precisamos de estórias para compreender o mundo - somos criadores de mitos - procuramos o lúdico e usamos a imaginação e as linguagens para criar e comunicar. Os rituais, os jogos, as ficções, as práticas criativas - o “fazer por prazer” (sem porquê, nem para quê) - são essenciais ao bem-estar humano e ao desenvolvimento da imaginação e, por conseguinte, da identidade.

É também por isso que dizemos que as artes e as culturas dão sentido à vida: instam transpor o instinto irracional para confrontar a consciência humana, naturalmente emocional, criativa e racional. Em síntese, as obras de arte, nas suas diferentes formas e expressões, aprofundam o conhecimento de si, da intimidade. Neste gesto de ligação do eu com o mundo, mostram-nos o que somos: o que a todos é comum. Digamos, mostram-nos a humanidade em si.

As tradições, os rituais e os mitos, a par do desejo de os conhecer, colocam-nos perante os nossos antepassados e as ancestralidades – para que possamos ressignificar o conhecimento, valorizando o que hoje sabemos e vivemos, assumindo a responsabilidade sobre a salvaguarda dos patrimónios e a imaginação capaz de projetar o amanhã. Por tudo isso, importa sublinhar que as artes e as culturas são a mediação necessária para nos descobrirmos outros e nos outros, reconhecendo que somos como anões aos ombros de gigantes<sup>1</sup>, executando uma tarefa infinita.

Assim, a primeira ideia que gostava de fixar é esta: A arte e as manifestações culturais são a mediação necessária para o reconhecimento pessoal de cada um e da comunidade que construímos.

É justamente sobre o poder das artes e das culturas, enquanto formas de mediação na promoção da cidadania, que me irei deter, defendendo três noções interdependentes que demonstram que a participação na cultura (aqui entendida no plural – culturas) e nas artes, seja como fruidor, como criador ou como agente cultural, é determinante para a salvaguarda dos direitos culturais das pessoas e para a vivência de uma cidadania plena, consciente e participada, na e com a sociedade.

- 1.<sup>a</sup> noção - todos, sem exceção, vivemos habitados de cultura, criamos cultura, desenvolvemos formas de cultura;
- 2.<sup>a</sup> noção – as culturas e as artes, enquanto áreas do saber e da criação humana, são um fim em si, mas são também instrumentos de mediação que promovem a consciência crítica, o bem comum, a coesão e o sentido de pertença;

---

<sup>1</sup> Bernardo de Chartres afirma que “Somos como anões aos ombros de gigantes, pois podemos ver mais coisas do que eles e mais distantes, não devido à acuidade da nossa vista ou à altura do nosso corpo, mas porque somos mantidos e elevados pela estatura de gigantes.” Bernardo de Chartres, referido por João de Salisbúria, *Metalogicon* III, (4.<sup>a</sup> ed.) Webb, Oxford 1929, p. 136, ls. 23-27).

- 3.<sup>a</sup> noção – a participação ativa na cultura fortalece a saúde da democracia e estimula a cidadania vigilante.

Com base nestas premissas partilharei de seguida os princípios e valores do Plano Nacional das Artes, o meu lugar de fala, que também fica no espaço do “meio”, no lugar onde a cultura e a educação se encontram e se refletem.

## **Plano Nacional das Artes**

O Plano Nacional das Artes é uma estrutura-missão criada pelo Governo português para um período de 10 anos. Esta estrutura trabalha com os ministérios da Cultura e Educação em articulação com o Ensino Superior, com a administração local, organizações culturais, artistas e a sociedade civil, para firmar um compromisso cultural com as comunidades e para contribuir para a consolidação do ecossistema cultural e educativo, em todo o território nacional. A missão deste plano é promover a transformação social na vida dos cidadãos, mobilizando o poder educativo das artes e dos patrimónios<sup>2</sup>.

A Estratégia/Manifesto para os primeiros cinco anos propõe uma relação sistémica com a sociedade, assumindo as características de cada lugar, trabalhando com as comunidades e os territórios numa perspetiva integradora. O plano defende uma visão transdisciplinar, afirmando que as artes e os patrimónios são essenciais no currículo, como um todo, e não apenas para o desenvolvimento das competências criativas e da sensibilidade estética. Prosseguimos com o objetivo de remover os muros que espartilham o conhecimento em áreas disciplinares, de aproximar os agentes culturais e educativos, e de promover a democracia cultural como *modus operandi* que reforça a participação, o fazer com e pelas pessoas.

A estratégia do Plano Nacional das Artes está ancorada em 3 eixos, um dos quais visa as políticas culturais para tornar as artes mais acessíveis aos cidadãos, promovendo a participação, a fruição e criação cultural, ao longo da vida. Foi neste quadro que se propôs elaborar um documento internacional sobre os princípios da democracia cultural e dos direitos culturais: a Carta do Porto Santo.

No quarto ano da sua implementação o PNA já trabalha em estreita colaboração na implementação das medidas enunciadas no seu plano estratégico com cerca de 50% dos agrupamentos de escolas do país (395 AE em janeiro de 2023), 55% dos municípios (incluindo o continente e os arquipélagos da Madeira e dos Açores), o ecossistema de instituições e organizações culturais e educativas de cada território abrangido e as respetivas comunidades.

## **Carta do Porto Santo**

A Carta do Porto Santo<sup>3</sup> é um documento europeu, que data de 25 abril de 2021 (dia em que em Portugal se comemora a liberdade). A Carta dirige-se ao sector cultural alinhada com a visão programática apresentada pela Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia

---

<sup>2</sup> Mais informação acessível em [www.pna.gov.pt](http://www.pna.gov.pt)

<sup>3</sup> Sobre a Conferência do Porto Santo: [www.portosantocharter.eu](http://www.portosantocharter.eu)

Acessível em: <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>

(2021), na convicção de que o setor cultural não pode ficar afastado dos objetivos estratégicos da política europeia. Deste modo, propõe um mapa orientador de princípios e de recomendações para aplicar e desenvolver um paradigma de democracia cultural na Europa, dirigindo-se a decisores políticos europeus, de todos os níveis (autoridades europeias, governos nacionais, regionais e locais), às organizações e instituições culturais e educativas e aos cidadãos europeus, para que se responsabilizem pelo horizonte cultural comum. Destina-se a promover ações que reforcem os direitos culturais e as capacidades culturais das pessoas, reforçando o papel da cultura nas sociedades democráticas. Contém 38 recomendações, pedindo a todos, em diferentes níveis, que sejam responsáveis pelo seu horizonte cultural. A Carta do Porto Santo foi criada utilizando uma metodologia participativa. Tem muitos autores e foi inspirada em documentos estratégicos anteriores.

## **A cultura e a saúde da democracia**

Os gregos criaram a democracia com princípios diferentes dos que postulamos hoje. Para eles, o objetivo da democracia não era a realização de algo, mas o processo para lá chegar; tratava-se de um processo direto, participativo e dinâmico. A democracia hoje permanece como uma metodologia social que partilha o poder, valoriza a igualdade, a diversidade e a dissensão, os interesses e as necessidades dos cidadãos e, nesse sentido, depende da inteligência cooperativa da comunidade, da capacidade argumentativa e crítica, sobretudo requer o compromisso ativo das pessoas com a sociedade.

Em Portugal, a democracia tem quase 50 anos – ainda é jovem –, o que significa que se não a protegermos fragiliza-se: há quem se sirva da democracia para proclamar o seu contrário. Como bem sabemos, o autoritarismo seduz, não é por acaso que vivemos um passado de regimes onde o poder centralizado deixou nostalgia, um sentimento que ganha força, mesmo nas camadas mais jovens.

A instabilidade da democracia pede maturidade crítica para a sua defesa. Isto porque, apesar de vivermos em democracia, assistimos a desigualdades nas relações sociais: na família, na escola, nos lugares públicos, no trabalho, nas redes sociais, somos expostos a manifestações de poder que não respeitam a dignidade, ou até os direitos humanos. Sem uma educação que treine o espírito crítico, a atenção ou a argumentação, é mais fácil aceitar dogmas que restringem a liberdade das pessoas: fazer com que não se manifestem e tolerem desigualdades sem se questionarem. Além disso, não podemos esquecer que os direitos e os deveres constitucionais são escritos por pessoas e podem ser reescritos em função dos contextos ou interpretados de forma anacrónica, para que sirvam os objetivos de quem governa.

Defender a educação e a cidadania cultural significa dizer que todas as pessoas são agentes culturais, em latência e em potência – não são meros espectadores das suas vidas, mas mediadores e criadores de cultura, que valorizam o que cada um sabe, as suas tradições, as suas vozes, numa relação de igualdade democrática e que implica necessariamente a vulnerabilidade.

A filósofa Martha Nussbaum (1947) afirma que:

a instrução artística pede, e deve, estar ligada à instrução para o “cidadão do mundo”,

uma vez que as obras de arte são usualmente uma forma inestimável de começar a

compreender as conquistas e os sofrimentos de uma cultura diferente da nossa. Por outras palavras, o papel das artes nas escolas e no ensino superior é duplo. Por um lado, desenvolvem-se as capacidades para o jogo e a empatia de forma genérica, por outro, tratam lacunas estruturais específicas. (p. 160)

Para que a cidadania se pratique, devemos estar atentos e defender aqueles que estão impedidos de praticar os seus rituais ou de manifestar as suas expressões culturais, assegurando que todos têm os mesmos direitos e deveres, pugnando pela justiça social enquanto pilar da democracia. Como afirmado pela poeta Sophia de Mello Breyner (1919-2004):

A cultura não existe para enfeitar a vida, mas sim para a transformar - para que o homem possa construir e construir-se em consciência, em verdade e liberdade e em justiça. E, se o homem é capaz de criar a revolução, é exatamente porque é capaz de criar cultura.<sup>4</sup>

O Plano Nacional das Artes defende que a educação cultural<sup>5</sup> deve estar no cerne do currículo, emancipando os jovens para participar em ações culturais, para se manifestar, para criar e desfrutar da cultura enquanto expressão da vida.

### **Como pôr em prática a democracia cultural?**

Participar num ecossistema cultural é vermo-nos corresponsáveis pelo horizonte cultural de todos, tanto como colaboradores, como protagonistas, e este é justamente o papel do Plano Nacional das Artes: garantir que todos têm acesso à cidadania cultural e que, em cada território, existem redes que estruturam e facilitam o exercício dessa cidadania.

Para pôr em prática este modelo, é necessário eliminar desequilíbrios nas relações, sobretudo naquelas que configuram lugares de poder, ou seja, deve haver um princípio de igualdade e de reciprocidade entre aqueles que propõem e aqueles que executam, entre os que criam e os que produzem. Além do mais, para implementar o paradigma da Democracia Cultural, é necessário reconhecer que barreiras simbólicas continuam a ser a razão fundamental para a autoexclusão ou para a exclusão social: não se sentir representado; não sentir que se pertence àquele lugar; sentir-se minorizado perante o outro. Reflete-se na inibição de si, portanto, também na inibição das práticas, direitos e deveres culturais. A este respeito, a Carta do Porto Santo lembra-nos que "É preciso negar todas as utilizações da cultura como sinal de distinção social, recusar hierarquizações estigmatizantes, que funcionam como violência simbólica de

---

<sup>4</sup> Discurso proferido, 3 de setembro de 1975, no debate sobre a liberdade de criação cultural, enquanto membro da assembleia Constituinte. Acessível em <https://app.parlamento.pt/comunicar/v1/201912/61/artigos/art4.html>

<sup>5</sup> Educação cultural é uma educação para a liberdade, para a diversidade e para o desenvolvimento de competências como o pensamento crítico, criativo e a sensibilidade estética e artística. E é uma pedagogia que assenta no pressuposto de que a Cidadania Cultural é um Direito fundamental que reconhece diversas práticas culturais, de diferentes grupos sociais, promove o acesso à fruição, à criação e à participação na cultura, salvaguarda os patrimónios, promove as condições para o exercício destes direitos e deveres culturais.

um grupo social com poder sobre outros, que se sentem deslocados, excluídos e não representados”<sup>6</sup>.

## Dar o passo para se tornar outro

Jacques Rancière (1940) afirmou na *Conferência do Porto Santo*<sup>7</sup> que “a cultura é uma forma de ir além de si próprio e de nos identificarmos nos outros”. Ao construirmos o nosso universo de referentes a partir da diversidade cultural, entendemos o quanto a uniformidade ou a semelhança ameaçam a humanidade. Sabemos como é fácil usar o medo do outro, ou do desconhecido, para enfraquecer a democracia, para alimentar a intolerância e o terrorismo e impor a autoridade em troca de “segurança” ou de outras compensações, em nome de um suposto bem comum. Sabendo tudo isto, reconhecemos que a educação para a liberdade é prioritária e por isso não devemos tolerar práticas pedagógicas que valorizem a repetição acrítica; essa é a pedagogia da subserviência.

Ao refletir sobre a educação como forma de emancipação, Jacques Rancière afirma no seu livro *O Mestre Ignorante* que a mais importante qualidade do professor é a sua ignorância – a capacidade de reconhecer que, tal como o aprendiz, também ele aprende, e que nisso são iguais<sup>8</sup>. Neste livro, Rancière descreve a história de Joseph Jacotot, um professor que em 1818 proclamou que as pessoas não escolarizadas podem aprender por si próprias, sem o auxílio de um professor que lhes explique os conteúdos, mas antes de um mediador/tutor que proponha um método para que, com autonomia, o aprendiz aprenda a aprender<sup>9</sup>.

Rancière pretende ilustrar que a igualdade entre quem aprende e quem ensina é a condição estruturante para uma relação de ensino e aprendizagem. Se, por outro lado, o método for o da explicação, a relação entre o mestre e o aprendiz é desigual, equivale a uma relação de autoridade e controlo, ou seja, uma relação de dependência.

A proposta do filósofo para a pedagogia que emancipa radica na condição de uma igualdade de partida, defendendo que todos podem aprender e que todos trazem consigo um conjunto de saberes e de competências que são as suas ferramentas próprias de aprendizagem – nomeadamente a linguagem. Neste sentido, Rancière declara: “A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes.” Diz-nos ainda: “Quem

<sup>6</sup> Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia. P. 7

<sup>7</sup> A Conferência do Porto Santo realizou-se entre os dias 27 e 28 de abril, e intitulou-se “From Democratization to Cultural Democracy: Rethinking Institutions and Practices”. Foi organizada com um formato híbrido (com participantes registados de 24 estados-membros EU, num total de 38 países) e teve o apoio do Governo Regional da Madeira e da Câmara Municipal de Porto Santo. O objetivo deste encontro europeu foi refletir sobre a relação entre cultura e democracia e os paradigmas de relação entre as instituições culturais e os seus públicos. Contou com conferencistas de reconhecido mérito internacional, como Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Maria Lind, Wayne Modest, Maria Acaso, entre outros, e a apresentação de projetos artísticos com dimensão educativo-social e de emancipação dos cidadãos.

<sup>8</sup> Rancière, *O Mestre Ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual.

<sup>9</sup> A situação relatada no livro é a do professor de francês que, encontrando-se na Bélgica, tem de ensinar a língua francesa a um grupo de estudantes flamengos, o problema é que nem Jacotot fala neerlandês, nem os alunos compreendem o francês. Assim, Jacotot recorre a uma edição bilingue de *Telémaco*, publicada em Bruxelas, e entrega-a aos estudantes, indicando, com a ajuda de um intérprete, o que devem fazer com o livro para aprender a língua francesa. Com a seguinte proposta, o professor orientou os alunos sem os ensinar, através de um exercício e com a ajuda de um recurso – uma edição bilingue:

- 1.º leiam metade do livro com a ajuda da tradução;
- 2.º repitam constantemente o que leram;
- 3.º leiam a 2.º metade do livro rapidamente;
- 4.º escrevam em francês o que pensam sobre o livro.

ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem de se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez”<sup>10</sup>.

Ensinar para a autonomia é ensinar a pensar em liberdade. No limite, é ensinar o valor da liberdade e da vulnerabilidade, o espírito da colaboração e da responsabilização.

### **Se mudarmos o mito, mudamos o mundo: educar para a cidadania**

Recentemente assisti ao documentário *Raparigas/Museu*<sup>11</sup>, de 2020, sobre um conjunto de jovens adolescentes e o modo como observam e interpretam obras de arte no Museu de Belas Artes de Leipzig. As protagonistas pouco conhecem sobre os temas representados – mitologia, alegorias, cenas de corte... Por isso, as perspectivas que partilham em frente à câmara revelam uma visão própria sobre o quotidiano feminino e de certa forma refletem as suas experiências de vida.

Passando de obra em obra vemos que as adolescentes se apercebem de que a grande maioria dos artistas expostos são homens e que as figuras mais representadas são mulheres, mas vistas por homens: passivas, geralmente desnudas, em cenas idílicas e alegóricas. No decurso desta “visita guiada” vemos que as raparigas se apercebem da narrativa poderosa do museu e que, talvez por isso, se inibem a criticar as escolhas dos curadores. Afinal, o museu colecionou e escolheu estas peças - e o museu é um lugar de poder e de sabedoria! Como poderiam elas questioná-lo?

O historiador israelita Noah Harari (n.1976)<sup>12</sup> diz-nos que, se mudarmos o mito, mudamos o mundo. O que o documentário *Raparigas/Museu* nos mostra é um conjunto de leituras cândidas que reproduzem a versão oficial e uniforme da História que o museu (e a escola) cristalizou, justamente porque reafirma o mito. O que este documentário revela é o lugar de poder e de responsabilidade que as instituições culturais ocupam. Através dele, compreendemos que é absolutamente urgente reforçar as ligações estruturais entre cultura e educação, para que outros mitos possam emergir e com eles outras vozes e outras visões de mundo.

A cultura, as instituições e os produtos culturais, enquanto veículos e testemunhos do conhecimento, detêm um enorme poder de mediar conhecimentos. É por isso necessário estar vigilante quanto à forma como este poder é exercido, quer nas escolas, enquanto instituições que educam cidadãos, quer nos museus e em todas as instituições, para que se assumam como espaços de diversidade.

### **Acender Chamas**

Defendendo a problematização e a experiência como motores da aprendizagem centrada na criança, no seu livro *A Escola e a Sociedade*, John Dewey (1859-1952) disse que a educação é o berço da democracia. Afirmou também que "A democracia deve nascer de novo em cada geração, e a educação é a sua parteira"<sup>13</sup>. O seu legado ensina que a educação deve ter como

---

<sup>10</sup> Ibid. p.37.

<sup>11</sup> *Raparigas/ Museu*. Shelly Silver. Documentário, Alemanha, 2020, 71 min.

<sup>12</sup> Harari, 21 Lições para o Século XXI.

<sup>13</sup> Boydston. Dewey, *The Middle Works: 1899–1924*, p. 139.

foco a autonomia, a liberdade, o questionamento e a participação na vida democrática, e que para tanto não devemos subestimar o papel das crianças e dos jovens no presente.

Cada geração tem de criar e implementar as suas formas de governo, pelo que é preciso não subestimar o papel dos jovens no presente: ou seja, não podemos vê-los como o futuro, como um recipiente para encher com conhecimentos que serão utilizados no futuro, mas como uma chama que já está acesa, que já é capaz de pensar e de agir. Os jovens não são apenas o futuro, eles são já o presente. Devemos ouvi-los agora e integrar as suas expressões sem desconfiança. É urgente prepará-los para a complexidade do mundo, sobretudo um mundo global, em crise e em constante transformação.

Sobre a educação que prepara para a cidadania, também Paulo Freire (1921-1997), filósofo e pedagogo, sublinhou a noção de emancipação democrática, referindo que “A educação é um ato de amor e, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa”<sup>14</sup>, aludindo à coragem que é necessária para preparar o futuro, a coragem de ensinar sem farsa, com amor e com esperança, mesmo desconhecendo os contornos desse porvir.

### **“Extituições”**

O papel das instituições na promoção da cidadania cultural é decisivo. Para que exerçam plenamente este propósito é importante que saibam recusar a tentação de deliberar tudo e que deixem espaços abertos para a criatividade, porque se tudo for previamente determinado não haverá lugar para o novo.

Num poema, Samuel Beckett (1906-1989) escreve: “Tenta outra vez. Fracassa outra vez. Fracassa melhor”<sup>15</sup>. O erro ensina a resistir. Até porque, para errar, é preciso saber uma infinidade de coisas! De resto, é por causa do erro que duvidamos do que antes tomámos por certo, permitindo a assimilação do novo e a transformação de si.

### **Conclusão**

É necessário criar espaços seguros para ideias inovadoras. Lugares onde a ignorância também é mestre, onde todos aprendem e todos partilham conhecimentos. Julgo que é neste não saber, neste confiar, que se cria o consentimento do erro, essencial para que as instituições e aqueles que as edificam consigam mais facilmente adaptar-se a circunstâncias inesperadas ou adversas, ou para que daí possam projetar novas formas de relação que integrem as expressões emergentes dos jovens e de todos aqueles com quem constroem realidades a partir de diversidades.

Em suma, é urgente transformar as Escolas e as Instituições Culturais em “Extituições” (como sugerido na Carta do Porto Santo)<sup>16</sup>. Imaginá-las como faróis que iluminam a longo alcance, da mesma forma que promovem relações de cooperação e de rede.

---

<sup>14</sup> Freire, Educação como prática da liberdade, p. 92.

<sup>15</sup> Beckett, *Nohow on: three novels*, p.89.

<sup>16</sup> As organizações culturais não representarão as comunidades que devem servir se não as conhecerem, do mesmo modo que não poderão convocá-las para a participação, sem saber e valorizar o que já são, aquilo que sabem e vivem. Temos de transformar as “ins-tituições” em “ex-tituições”, lugares abertos e de relação, em saída de si; e as audiências em protagonistas com voz, e não meros figurantes.

Trabalhando de dentro para fora e de fora para dentro, as “Extituições” assumem uma governação partilhada, centrada nas pessoas: para, com e pelas pessoas. Cuidam, são úteis e sabem tornar-se “outras”, colaborando de forma sistémica para a cidadania e para a defesa dos direitos culturais, assumindo-os com igual relevância e prioridade relativamente aos restantes direitos e deveres que integram uma Constituição Democrática.

## Referências bibliográficas

- (2021). Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia. <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>
- (2019). Plano Nacional das Artes: Uma Estratégia, Um Manifesto. <https://drive.google.com/file/d/1KKxtkr3GnyJCKd8M0G1G4U9r0h9-EDBW/view>
- Boydston, Jo Ann (ed.) (2008). *Dewey, The Middle Works: 1899–1924, Vol. 10, 1916–1917*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, J. (2007). *Democracia e Educação*. Plátano Editora.
- Freire, P. (2015). *Educação como prática da liberdade*. Paz e Terra.
- Harari, Y. N. (2018). *21 Lições para o Século XXI*. Elsinore.
- Nussbaum, M. (2019). *Sem Fins Lucrativos. Porque Precisa a Democracia das Humanidades*. Edições 70.
- Rancière, J. (2007). *O Mestre Ignorante: Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. (2.<sup>a</sup> ed.). Autêntica.



# Catálogos de exposições temporárias como instrumentos de canonização: uma abordagem sobre obras de Bertha Wegmann e Lluïsa Denís i Reverter

## Temporary exhibition catalogs as instruments of canonisation: an approach on works by Bertha Wegmann and Lluïsa Denís i Reverter

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

Sciences Po Paris campus de Nancy, França, [heloise.ducatteau@sciencespo.fr](mailto:heloise.ducatteau@sciencespo.fr)

### Resumo

Este trabalho recorre ao estudo dos catálogos de exposições temporárias de duas pintoras da *Belle époque, largo sensu*. O motivo dessa escolha deve-se ao facto de, nessa época, a formação coletiva se abrir mais às mulheres através de ateliers, academias e escolas. No percurso teórico desta abordagem, recorre-se ao trabalho de Rodríguez González (2022), sobre o cânone, sobre a trajetória das artistas Bertha Wegmann (1846-1926 e Lluïsa Denís i Reverter (1862-1946) e sobre o discurso curatorial (Davallon, 1999). Não há traços de interação postal, jornalística ou presencial entre elas. Desejamos, portanto, explicar as fricções no campo da não/contra-canonização delas. Ao analisar a exposição museológica de Viburgo e Girona, pergunta-se se essas mostras valorizam as artistas dentro dos movimentos artísticos da época ou mais nos seus percursos individuais.

**Palavras-chave:** cânone, museus, pintoras, mostras, curadoria.

### Abstract

This work resorts to the study of the catalogues of temporary exhibitions of two paintresses of the *Belle époque, largo sensu*. The reason for this choice is due to the fact that, at that time, collective training is more open to women through ateliers, academies and schools. The theoretical path of this approach draws on the work of Rodríguez González (2022), on the canon, on the trajectory of artists (Bertha Wegmann, 1846-1926 and Lluïsa Denís i Reverter, 1862-1946) and on curatorial discourse (Davallon, 1999). There is no trace of postal, journalistic or face-to-face interaction between them. We therefore wish to explain the frictions in the field of their non/counter-canonisation. In analysing the museum exhibition of Viborg and Girona, one wonders whether these shows value the artists within the artistic movements of the time or more on their individual paths.

**Keywords:** canon, museums, paintresses, exhibitions, curatorship.

## 1. Introdução

Apresentamos aqui o trabalho em curso de uma tese de doutoramento cumulativa. Este trabalho resulta da observação de que as mulheres ainda são frequentemente subestimadas em exposições e projetos académicos. Por isso, escolhemos apresentar duas pintoras da *Belle époque, largo sensu*, porque é uma época na qual a formação coletiva se abre mais às mulheres através de ateliers, academias e escolas. Trata-se de Bertha Wegmann e Lluïsa Denís i Reverter. A escolha dessas artistas deve-se ao facto de terem atuado no período da *Belle époque*, quando houve mais abertura para as mulheres no campo da arte, e, ainda, porque o

facto de serem mulheres as colocaria fora do cânone. A primeira foi criada na Dinamarca por pais suíços e também viveu em Munique e Paris. A segunda viveu principalmente em Sitges (uma cidade catalã ao sul de Barcelona, Espanha). Bertha Wegmann (1847-1926), uma pintora nascida na Suíça, recebeu um certo reconhecimento nos últimos anos e é a mais próxima das duas artistas que estudamos a ser incluída no cânone. Esta artista foi, assim, objeto de vários estudos: uma tese de doutoramento, uma biografia e várias exposições incluindo uma em 2022, na Coleção Hirschsprung, em Copenhaga. Mais tarde, a exposição mudou-se para Viborg, no Skovgaard Museet, o que mostra que a carreira dela é bastante semelhante à de Joakim e Niels Skovgaard e Susette Holten, nascida em Skovgaard. Enquanto as pinturas de, por exemplo, Lluïsa Denís i Reverter estão centralizadas nos museus municipais de Sitges (Cau Ferrat e Maricel), as de Bertha Wegmann estão presentes em vários museus dinamarqueses (Den Hirschsprungske Samling reúne o *Retrato de Marie Triepke*, o *Interior com um Bando de Flores Selvagens*, *A caixa de pintura do artista*, *Uma paleta e um charuto meio fumado*, o Museu Estatal abriga o *Retrato de Cécile Trier nascida Melchior* e AROS Aarhus Kunstmuseum), em museus da Suécia (Museu Nacional), dos Estados Unidos (Galeria Hope) e em coleções privadas. Não há traços de interação postal, jornalística ou presencial entre essas artistas. Todavia, apresentam uma biografia com similaridades: Denís e Wegmann fizeram uma estadia em Paris e tinham pelo menos um parente artista. Desejamos, portanto, explicar as fricções no campo da sua não/contra-canonização. Para tal, contamos com catálogos de exposições temporárias e entrevistas com curadores dos museus em questão. Ao examinarmos a situação *post-mortem* de ambas, mostramos como se elabora a (des)hegemonia dos artistas masculinos. O questionamento que embasa este trabalho é: as apresentações museológicas realizadas em Viborg, Girona, Ljubljana e Atenas valorizam mais as artistas dentro dos movimentos artísticos da época (impressionismo, escola de Olot, escola de Skagen, simbolismo, modernismo), em uma perspetiva coletiva ou valoriza mais os percursos individuais?

## 2. Referencial teórico: os discursos curatoriais

As exposições temporárias resultam de uma maneira, *a priori*, menos aleatória de expor as obras do que as coleções e exposições permanentes. Com efeito, as coleções e exposições permanentes derivam, por vezes, de legados e doações e podem passar sem um procedimento tão reflexivo quanto necessário para uma exposição estreitamente limitada no tempo que são as exposições temporárias. As exposições temporárias são mais obrigadas a justificar-se desde o início para encontrar parceiros, financiamento e atrair rapidamente um grande público. Trata-se de encontrar um meio justo entre o horizonte da atenção pública e o das universidades. Com efeito, "[a exposição] é como a "mise en place" de uma mediação entre dois mundos: o do visitante e o da ciência" (Davallon, 1999, p. 84). Os visitantes têm um propósito exploratório, mais recreativo para alguns, mais instrumental para outros. Os objetos expostos nem sempre têm a sua função inicial, mas relacionam-se, por vezes, de forma única, iluminando uma época ou um tema com informação histórica, literária, etnográfica, artística. Cada objeto forma uma exposição (Schärer, 2003, p. 133) com a moldura que o delimita, o vidro que o envolve, o cartaz que o acompanha. A mudança de perspetiva é explicada não apenas pela localização, mas também pela distância sociotemporal que torna os objetos "exóticos" (Delumeau, 2016, pp. 34-38 *apud* Truboeuf, 2006, p. 58). O museu merece a denominação de «instituição xenológica» (Sloterdijk, 1989). A palavra xenologia

designa uma estratégia para conhecer o outro, sendo um método vizinho da hermenêutica, numa abordagem dialógica (Adler; Adler, 1997, pp. 64-69).

O termo usual para isso é translocação. A dessacralização no cenário do museu pode ser desejada. O Musée Dauphinois e o Musée du Mouvement de Résistance et d'Expulsion são pioneiros da museografia participativa. Eles recolhem testemunhos da população local e as exposições são projetadas por cientistas em conjunto com Associações Culturais. O objetivo é explicitamente profanar o museu para que os habitantes da região se apropriem dele. Para a exposição *Face au génocide, du Cambodge à l'Isère*, que durou 6 meses, em 2009, várias vítimas do Khmer Vermelho emprestaram objetos. Essas vítimas confiaram umas nas outras por meio da Escola da Paz, uma associação criada no ano 1998, na cidade de Grenoble, para estimular a paz. Depois, várias assumiram até o papel de líder dos visitantes. Atores muito diferentes (psicólogos, policiais, professores, advogados) foram envolvidos pelos fotógrafos Guillaume Ribot e Vincent Karle para criar a exposição "OQTF - Obligation de Quitter sur le Territoire Français", por três anos (Cogne, 2012, pp. 50-52). Esses museus dedicam-se, assim, à museologia da rutura, concebida por Jacques Hainard (1987), por não veicularem uma cultura erudita, mas mais popular, uma cultura mais antropológica. O sagrado num museu seria assimilado à doutrinação ideológica e à opressão da classe dominante (Vander Gucht, 2006, p. 63). O objetivo não é democratizar a cultura, mas apoiar a democracia cultural (Hicter, 1980, pp. 289-290). Considerando que "la culture au singulier ne traduit que le singulier d'un milieu" (Certeau, 1974, p. 275), o museu não está interessado numa cultura, mas na sua versatilidade.

Alguns componentes que, normalmente, eram escondidos, por exemplo, um nicho de uma estátua, são revelados ao público, mas deveriam satisfazer a curiosidade dos visitantes ao ponto de acabarem na "banalização" (Poulot, 2005, p. 77)? Quem deve decidir sobre a musealização da estátua? O museu onde a obra costuma estar guardada tem alguma opinião a expressar? Talvez o público pudesse envolver-se mais (Prefeito, 2014, pp. 32-33). Um primeiro passo é obter o *feedback* dos visitantes no local. O livro de visitas, às vezes, chamado de "Livre de remerciement et de réclamation" (Versalhes), "Fiche de sugestões" (Musée National de la Marine), "Fiches de doléances" (Le Louvre), "Livro de ouro" (Museu Jacquemart-André) está, geralmente, situado na saída da exposição, que pode ser a entrada, em certos casos. Em certos museus, os visitantes escrevem livremente, em outros, têm certas perguntas com critérios diferentes. Uma desvantagem que não foi prevista quando este livro de visitas está em formato eletrónico: algumas crianças veem-no como um jogo, porque é facilmente acessível à altura deles e lembra *tablets* e *iPads*. As pessoas tocam na tela sem saber que as respostas aleatórias serão gravadas. Sabemos também que a maioria dos visitantes não deixa a sua marca: apenas 2% no Musée d'art et d'histoire du judaïsme (Béra; Paris, 2007, p. 203). Consequentemente, os resultados não podem ser generalizados. As práticas do museu poderiam ser melhoradas. Os visitantes sentir-se-iam mais ativos. Eles poderiam tornar-se atores dos museus, que são templos da arte plástica (Gob, 2010, p. 9).

O termo cânone é recorrente, mas não tem sido teorizado sistematicamente. Um método que liga cânone e coleções museais foi proposto por Rodríguez González (2002, pp. 67-88). Concentra-se na percentagem de mulheres artistas expostas em vários museus galegos e no seu desenvolvimento histórico baseado em catálogos de exposições. A percentagem varia de 6.2% (Museo Provincial de Pontevedra) a 29% (Centro Galego de Arte Contemporânea, na Corunha). A autora informa-nos também das estratégias desenvolvidas por organizações

como o CGAC, o Museu de Lugo, o MARCO de Vigo e outros espaços (Auditorio de Galicia) para aproximar as mulheres artistas do cânone: mesas redondas, digressões e eventos organizados por ocasião do Dia da Mulher a 8 de Março. Esta mudança também pode ser vista no centro de Espanha no Museu do Prado e no Museu de Arte de Tarragona (Riaño, 2020; Fernández Trillo, 2021, pp. 129-135).

### 3. Análise

#### 3.1 A exposição gironesa

A exposição temporária de Lluïsa Denís i Reverter realizou-se no Museu de Girona de 22 de outubro de 2022 a 26 de fevereiro de 2023. A tela da artista e a placa com informações sobre a obra, geralmente, são exibidas no rés-do-chão do *Museu del Cau Ferrat* (literalmente “casa de ferro”), em Sitges, um luxuoso *resort* à beira-mar ao sul de Barcelona, perto de Tarragona, agora conhecida como Ibiza continental. Este museu foi, de facto, a casa onde o pintor modernista Santiago Rusiñol i Prats e a esposa dele viveram desde 1893. Num testamento depositado em 1929 com o notário Miquel Bartí i Beya, em Barcelona, o pintor legou sua casa à cidade de Sitges (s.a., 2013, p. 210). A morte do pintor, dois anos depois, em Aranjuez, sudeste de Madrid, levou rapidamente à abertura do museu público sob a direção de Joaquim Folch i Torres, no domingo de Páscoa de 1933. Este primeiro diretor tinha muitos pontos em comum com o ilustre ex-habitante. Na verdade, ele compartilhava com o pintor a convicção de que a Catalunha devia romper com a tutela espanhola e abraçar mais a europeização. A sua atividade também foi polígrafa: além dos seus escritos como historiador e museógrafo, assumiu a direção da revista *Veu de Catalunya* com a morte de Raimon Casellas, grande amigo de Santiago, a quem sucede. Nesta revista, vários artigos foram escritos pelo nosso pintor sitgetano Santiago. Tanto Joaquim como Santiago mostram interesse pelas artes outrora consideradas menores. Santiago construiu, assim, uma coleção de ferro forjado e cerâmica e Joaquim, que elogiou o artista num artigo da *Gasete de les Arts*, em 1926, investiu na criação de uma Universidade Industrial com a Escola Superior dels Bells Oficis, inaugurada em 1915. A sua ação estendeu-se a outras instituições museológicas, entre as quais o Museu de Arte da Catalunha, anteriormente denominado Palácio de Montjuïc. A sua abordagem museológica é alimentada por viagens juvenis à Europa central, *largo sensu*. Em 1929 ingressou no conselho do Museu de Arte da Catalunha, sendo um dos primeiros museógrafos catalães reconhecidos internacionalmente. Ao contrário de Santiago, que mantinha laços estreitos com a capital francesa, Joaquim não se contentava em dar palestras na Sorbonne. Também coordenou o acervo *Monumenta Catalionae*, vinculado ao Instituto de Arte e Arqueologia da Fundação Cambó, localizado em Paris. Também garantiu a representação da arte catalã além de suas fronteiras, em 1937, durante a Exposição de Arte Catalã, presente em dois locais: o Jeu de Paume e as Maisons-Laffitte, uma cidade suburbana a oeste de Paris, no departamento de Yvelines. Ele conseguiu contornar ligeiramente a pressão franquista com exfiltração de obras para Sant Pere d'Olot e Maisons-Laffitte. Esta coragem virou-se para a sua desvantagem ao ser julgado em 1939, condenado à prisão e excluído da função pública. Por este conjunto de razões, foi organizado um ano de homenagens a Joaquim Folch i Torres, no cinquentenário da sua morte, em 2013 (Vidal i Jansà, 2013, pp. 5-14; Panyella, 2013, pp. 15-46). Hoje, o *Cau Ferrat* (Casa de ferro) é colocado em pé de igualdade com o café barcelonês *Els Quatre Gats* (Os quatro gatos) como um ponto de referência do modernismo catalão (Farré Torras, 2016).

De volta ao museu de Girona. A exposição chama-se “Feresa de silenci. Artistes a la revista *FEMINAL*, 1907-1917” [Ferocidade do silêncio. Mulheres artistas na revista *FEMINAL*, 1907-1917]. O seu nome inicial provisório era “Les artistes en el temps de la revista Feminal” [Artistas na época da revista Feminal] (cf. <https://museuart.cat/en-clau-de-dona/>). Está alojada em quatro salas no segundo andar e numa sala, no terceiro andar, em espaços sempre vocacionados para exposições temporárias. O museu é transecular, pois reúne, em seis andares, a partir do piso térreo, obras que vão desde a Idade Média até o século XX. Este edifício, por vezes, combina várias exposições temporárias ao mesmo tempo. A par da exposição aqui considerada, outra exposição temporária esteve patente, intitulada “Santiago Mateu i Pla. El dibuixant que estimava Girona” [O designer que gostava de Girona] sobre um artista da orla marítima ao norte de Barcelona. O título aqui é o de um artigo académico (Casals, 2020, pp. 123-148). A escolha de Girona para incluir Lluïsa Denís i Reverter também pode estar ligada ao facto de haver pinturas do seu marido na exposição permanente.

A mostra *FEMINAL* reúne vinte artistas enquanto a revista *FEMINAL* contava com setenta artistas. Se cinquenta estão ausentes, não sabemos exatamente porquê. Podemos supor que as obras de alguns já não são acessíveis porque foram destruídas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) ou noutros desastres, como incêndios. Outras ainda seriam difíceis de expor porque estariam em coleções particulares cujos proprietários relutam em emprestá-las ou alugá-las. Outras obras, principalmente se não forem assinadas, devem ser integradas em museus sob o rótulo de “artista desconhecido”. O *Tríptico das Damas de Cerdanyola* (1910) permanece alheio a um criador ou criadora (<https://xarxa.museunacional.cat/museu/museu-dart-de-cerdanyola#24099756-9583-400c-a4d8-ae96fe75fb5d>), já que o/a artista, talvez, seja uma mulher.

A brochura para a exposição feminina utiliza a mesma imagem que o catálogo e cartaz da exposição: um grande fragmento de uma pintura de Pilar Montaner, de 1908: *Ao lado do ecrã (O Modelo ou a sua Pollencina)*. A obra não foi escolhida ao acaso, pois mostra uma jovem mulher com três quartos de vista, usando um xaile cor-de-rosa. Como o nome sugere, trata-se de uma mulher de Mallorcan, do município de Pollença, localizada a norte da capital Palma. A artista Pilar Montaner era, originalmente, de Palma. A pintura pode ser encontrada na página 117 do catálogo, onde outros aspetos da pintura podem ser apreciados: a cadeira de madeira com barras, o vestido turquesa comprido. Um fragmento mais ampliado deste quadro encontra-se na contracapa: é uma parte do para-vento, mais especificamente, a grande flor azul e branca que se sobrepõe ao painel que se vira na sua direção. A cor rosa ecoa o evento transnacional de Outubro, a cor rosa na luta contra o cancro da mama, uma vez que a exposição foi inaugurada em Outubro. Logicamente, na contracapa, poder-se-ia esperar encontrar o *zoom* de outra flor na tela, a rosa completamente para a direita. Esta pintura ecoa várias outras obras em exposição nas quais uma mulher está sentada a três quartos com flores atrás dela: *Gitana com cravos*, de Aurora Folquer i Pedret (1912), na página 105, e *Elvira lisando no jardim* de Pilar Montaner (1917), na página 120. A escolha de Pilar Montaner deve-se, certamente, a outra razão: ela foi uma das primeiras artistas a representar os nus. O único nu que ela fez na exposição é mostrado na página 121. Esta escolha também concorda com o objetivo da exposição, que é o de tornar visíveis artistas e obras normalmente invisíveis, dado que esta pintura faz parte de uma coleção privada. Alguns visitantes podem, contudo, ficar surpreendidos por não se tratar de uma pintura de Lluïsa Vidal (pp. 54-55) ou Lola Anglada (pp. 58-61) em primeiro plano. Estas duas artistas são, certamente, as duas mais conhecidas

na exposição. Para a primeira, isto deve-se ao facto de estar exposta no Museu Nacional de Arte da Catalunha, de lhe ter sido dedicada uma exposição monográfica em 2016, e também ao facto de ter colocado uma placa comemorativa no edifício onde viveu, em Sitges, na costa, não muito longe de Cau Ferrat. Ao escolher Lola Anglada como tema principal, os curadores da exposição poderiam ter levado os visitantes a acreditar que a exposição seria dedicada ao desporto ou a um dos estilos pictóricos de Lola Anglada. De facto, esta última afasta-se do realismo pictórico e está mais próxima das vinhetas humorísticas da época, que eram típicas da imprensa e prefiguravam as bandas desenhadas. É fácil pensar em Xavier Nogués, o artista emblemático de Noucentisme, com Joaquim Sunyer. Noucentisme foi um movimento multiartista que começou em 1906, sob o ímpeto de uma burguesia catalã que influenciou vários movimentos europeus (Torras, 2016).

As duas obras de Lluïsa Denís i Reverter foram colocadas na página 91 (Figuras 1, 2, 3, 4 e 5) e precedem as da sua filha, nas páginas 92 e 93. O trabalho desta, Maria Agustina, consiste em sete misturas de lápis de grafite, aguarela e guache. Na exposição de Girona, no entanto, não se encontram lado a lado: a pintura de Lluïsa está na terceira sala, a sua placa na quarta sala e Maria Agustina no início da quarta. Não é feita qualquer menção da relação filial na exposição. As páginas 32 e 33 do catálogo são mais explicativas. Lluïsa Denís i a filha dela são introduzidas pela primeira vez por uma perífrase, neste caso, pela ligação familiar delas com o famoso pintor e não pelo título civil ou nome próprio delas: "La dona i la filla de Santiago Rusiñol" [mulher e filha de Santiago Rusiñol]. Se as pinturas da mãe não estão muito presentes nos museus, isso deve-se provavelmente ao fato de terem sido vendidas em 1929 na Sala Jorba, em Barcelona. As criações de ambas foram também espalhadas como prémios em tómbolas de caridade. Ao contrário de sua mãe, a filha pôde ter aulas de pintura com Xavier Gosé e, mais tarde, pintar vasos de cerâmica de Antoni Serra, agora em exposição no Museu d'Art de Catalunya. Tanto a mãe como a filha dedicaram-se às suas famílias: Lluïsa ao seu marido e à sua única filha, e Maria Agustina ao seu marido e aos seus dois filhos. E a literatura era também um dos seus passatempos, teatro para a mãe, poesia e memórias sobre o pai para a filha. Embora as obras da mãe e da filha não sejam analisadas nem na exposição nem no catálogo, número de inventário, embora tal não seja o caso para a maioria das obras. É o caso dos dois quadros de Suzanne Leloir reproduzidos nas páginas 100 e 101, embora sejam referenciados gratuitamente em linha no site do Musée Gallé-Juillet em Creil, onde as pinturas são habitualmente guardadas (<https://museegallejuillet.fr/wp-content/uploads/2020/03/Tableaux-expos%C3%A9s-au-mus%C3%A9e-Gall%C3%A9-Juillet-de-Creil.pdf> e <https://museegallejuillet.fr/musee-galle-juillet/latelier-maurice-leloir/>). Além disso, teria sido interessante apontar as semelhanças e dissonâncias entre as diferentes mulheres artistas francesas. Se Suzanne Leloir foi treinada por Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury e Dechenaud, então, e Clémentine-Hélène Dufau, Elisabeth Sonrel e Flora Gerardy? Suzanne Leloir é, assim, semelhante a Maria Agustina, na medida em que foi formada por professores de fora da unidade familiar, mas também pelo seu próprio pai, Maurice Leloir, que ela representa no seu estúdio (1916). Embora não tenhamos um retrato de Santiago Rusiñol feito pela sua filha, ela escreveu uma memória sobre o seu pai (1955). Ambas as artistas prestaram assim homenagem aos seus pais. Além disso, Maurice Leloir era, como Santiago Rusiñol i Prats, um colecionador, embora não de cerâmica, pinturas e mobiliário, mas de fatos (peças de vestuário). Tal como o catalão, entregou a sua coleção à sua cidade natal, a capital francesa, aquando da sua morte, e formou um museu. Embora o nosso Sitgétain não tenha vindo de uma família artística, Maurice Leloir veio, educado pelo seu pai,

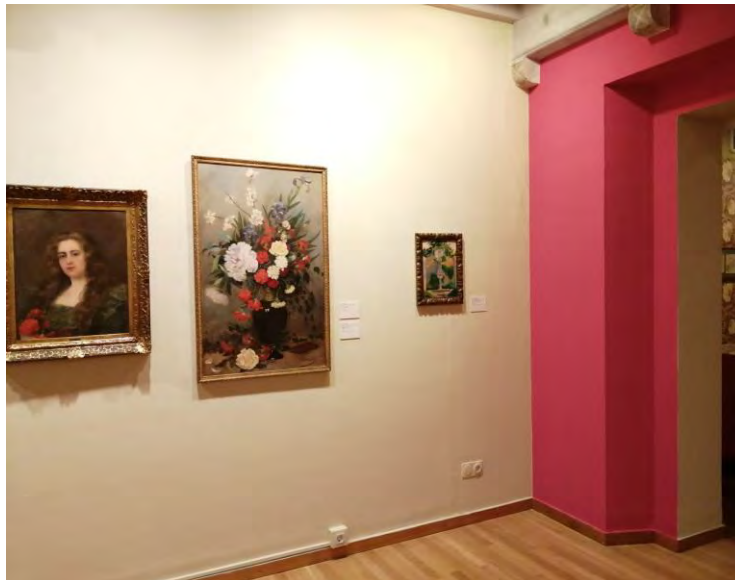
Jean-Baptiste Auguste Leloir, e pela sua mãe, Héloïse Suzanne Colin Leloir, desenhista, e pelo seu avô, Alexandre Colin. Outras figuras da família também estiveram envolvidas no campo, tais como tios, tios-avós, tias-avós, etc. A bibliografia indicativa proposta por Elina Norandi, infelizmente, não inclui estes artistas franceses.

Voltemos a Lluïsa Denís i Reverter. Após um parágrafo dedicado a Maria Oller, Elina Norandi, nas páginas 91 e 92, aproxima Maria Oller de Lluïsa Denís i Reverter e de Manolita Piña. Manolita Piña tinha sido aluna de Joaquín Torres-García desde 1900, antes de se casar com ele em 1909. Tal como a Sitgetina, a abnegação da sua família manteve-a afastada da prática artística: para ela, foi mesmo o fim da estrada. Quanto a Maria Oller, embora a sua produção tenha sido bastante substancial, muitas das suas obras não foram encontradas. O seu marido, Narcís Oller, ficou com Rusiñol e outros Barcelonianos em Puigcerdà, em Cerdanya, no norte da Catalunha, para escapar à cólera (Palau-Ribes, 2007, pp. 93-94). Mais tarde, Narcís Oller e Santiago Rusiñol i Prats viajaram juntos com Miquel Utrillo e Más i Fontdevila (Rodrigo, 1981, p. 69). Tanto o quadro como a placa pintada foram produzidas por Lluïsa Denís i Reverter no País Valenciano, em Xàtiva e Manises. De Xàtiva (Játiva em Castelhana) temos quatro quadros do seu marido. Um mostra um jardim com árvores, outro um terraço com uma fonte central, outro novamente com uma fonte central e outro que é muito semelhante à pintura da sua esposa, que mostra uma fonte com uma Virgem e um Menino contra uma parede. Há até uma fotografia de Rusiñol pintando esta tela, com um charuto na boca (Sarhou, 1924).



**Figura 1.** Denís i Reverter, L. (1922-1926). La font de la Verge Xàtiva [óleo sobre tela].  
El Cau Ferrat - Museu de Sitges.  
Fonte: Foto própria.

O jardim apresentado faz parte da série intitulada "Jardins de Espanha" de Santiago Rusiñol, que visava captar a essência de jardins pouco conhecidos em diferentes cidades: Sóller, Cuenca, Pollença, etc. A *Calle del Pintor Rusiñol* (Rua do Pintor Rusiñol), inaugurada durante a sua vida, permanece em Xàtiva, e em troca o pintor doou um dos seus quadros ao Museu de Belas Artes da cidade. A razão pela qual o casal foi para esta cidade valenciana foi que Santiago Rusiñol tinha lá um amigo artista, José Guiteras de Soto, e a sua peça *El Místico* foi encenada lá. O jardim deste José Guiteras de Soto provou ser um terreno fértil para a pintura, tanto que o pintor de Sitges regressou lá em 1921 e 1925 (Las Provincias, 2019).



**Figura 2.** Da esquerda à direita: Ubach, V. (?). *Ram de flors en un gerro* [óleo sobre tela]. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer.  
 Ubach, V. (1896). *Jove amb clavells* [óleo sobre tela]. Coleção Consol Oltra Esteve.  
 Denís i Reverter, L. (1915). *La font de la Verge Xàtiva* [óleo sobre tela]. El Cau Ferrat- Museu de Sitges.  
 Fonte: Foto própria.



**Figura 3.** Denís i Reverter, L. (1915). *Plat*. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.

Fonte: Foto própria.



**Figura 4.** Denís i Reverter, L. (1915). *Plat*. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.  
Fonte: Foto própria.



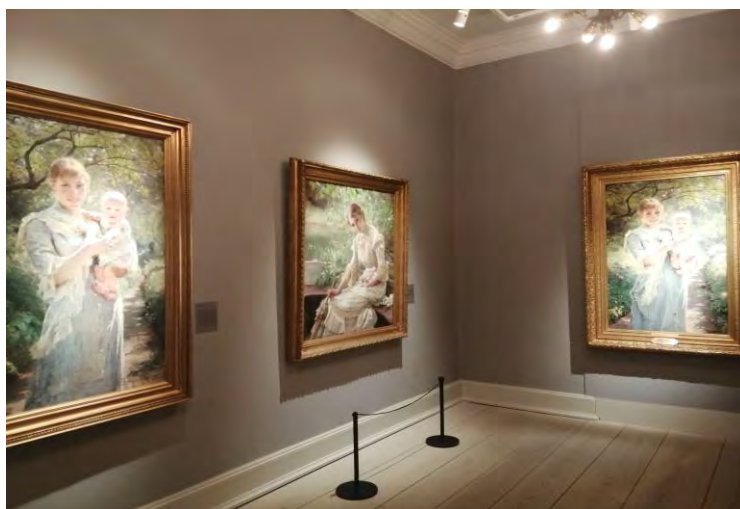
**Figura 5.** Da esquerda à direita: Wytzman, J. (1906). *Pomera en flor* [óleo sobre tela]. Musée des Beaux-Arts de Gand.  
Sonrel, E. (?). *Allégorie de la guerre de 1914* [óleo sobre tela]. Musée des Beaux-Arts de Tours.  
Denís i Reverter, L. (1915). *Plat*. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.  
Fonte: Foto própria.

### 3.2. A exposição viburguesa

O interesse por Bertha Wegmann está a crescer. Isto é evidenciado por uma monografia que lhe é dedicada, publicada em 2022, por Eric Maurice Fonsenius, mas que não analisaremos porque não se tratar de um catálogo de exposições. De facto, Eric Maurice Fonsenius embarcou numa série de obras popularizadas sobre os principais pintores realistas

dinamarqueses: Hans Andersen Brendekilde, Laurits Andersen Ring, Ole Ring, Peder Sevrin Krøyer, Michael Peter Ancher e Peder Mørk Mønsted, para citar apenas alguns. Um destaque: um dos seus livros é dedicado aos Skovgaards, cujo trabalho está concentrado no museu com o mesmo nome em Viborg, onde se realizou uma exposição dedicada a Bertha Wegmann. Os únicos dois pintores considerados nesta série por Fonsenius são Bertha Wegmann e Susette Catherine Skovgaard. A ligação entre Wegmann e Skovgaard é explicada no prefácio do catálogo da exposição (Bøgh Rønberg, 2022). Joakim Skovgaard e Wegmann formaram-se ao mesmo tempo na capital francesa, em 1880/1881: ele com Léon Bonnat no estúdio Bonnat, ela na Académie Trélat, onde Bonnat também deu aulas. Ambos ganharam uma medalha de prata na Exposição de 1900 (Durand, 1900, p. 3).

O título da exposição de Viburgo foi *Bertha Wegmann. At male på mange sprog*. (Bertha Wegmann. Pintar em diferentes línguas). Realizou-se primeiro na Hirschsprungske Samling (Coleção Hirschsprung) de 9 de Fevereiro a 31 de Julho de 2022 e depois no Museu Skovgaard, de 20 de Agosto a 27 de Novembro do mesmo ano. Curiosamente, o catálogo é limitado ao primeiro e último nome do artista, sem o subtítulo verbal. Este subtítulo, contudo, ressoa com a antecâmara da exposição geronesa, que é bem-vinda em mais de quinze línguas. O caso de Bertha Wegmann é bastante diferente do de Lluïsa Denís i Reverter: de 28 de Fevereiro a 16 de Março de 1911, ainda na sua vida, ela teve direito à sua própria exposição. Em 1972, a sua pintura *Præsten Olfert Herman Ricard* (1909) foi adquirida pelo Museu Frederiksborg e foi notada como sendo importante, juntamente com outras pinturas, tanto de artistas masculinos como femininos. Estes incluem *Kvindesagsforkæmperen Sophie Alberti* (activista dos direitos das mulheres), de Emilie Mundt (1894), e *Kunsthistorikeren Christian Elling* (historiadora de arte), de Anne Marie Telmányi, filha do compositor mais famoso da Dinamarca, nascida Nielsen, Carl Nielsen. No entanto, no início do catálogo se diz "hidtidige marginaliserede plcering" (lugar até agora marginalizado). Em outras palavras, um trabalho museológico deve ser continuado.



**Figura 6.** Wegmann, B. (1885). *En ung pige* [óleo sobre tela]. Den Hirschsprung Samling (Copenhaga). Fonte: Foto própria.

A exposição é realizada no piso térreo elevado, ou seja, acessível subindo uma escadaria acima de uma semicave, e inclui também um vídeo na cave (disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqbXRoernwY>), enquanto a exposição permanente

ocupa a cave e o primeiro andar. A pintura que preenche a capa encontra-se duas vezes no catálogo: na totalidade da página 103 e num pequeno quarto de página na página 169. Na realidade, um capítulo de dez páginas (Bencard, 2022, pp. 101-111) é dedicado a esta pintura. Tem o título “‘Pussy power’. En analyse af Bertha Wegmanns *En ung pige*” (‘Poder da rata’. Uma análise de *uma jovem rapariga* de Bertha Wegmann). Este quadro não foi bem recebido quando foi afixado: kitsch, frívolo, etc. foram os adjetivos com que foi classificado. O título original do quadro foi acrescentado mais tarde: *Retrato de Marie Triepke*. A outra contribuição (Rosenvold Hvidt, 2022, pp. 167-181) alarga o campo de estudo ligando-o a outras figuras do Impressionismo (à pintora Berthe Morisot) e Naturalismo (ao professor dele Jules Bastien-Lepage). O fato de este quadro ter sido selecionado pela exposição deve-se, provavelmente, ao fato de ter sido adquirido pela Hirschsprung Samling, em 2020, a Bruun Rasmussen.



**Figura 7.** Wegmann, B. (1885). *En ung pige* [óleo sobre tela]. Den Hirschsprung Samling (Copenhaga). Fonte: Foto própria.



**Figura 8.** Wegmann, B. (1885). *En ung pige* [óleo sobre tela]. Den Hirschsprung Samling (Copenhaga). Fonte: Foto própria.

#### 4. Conclusões

As duas pintoras selecionadas tiveram carreiras muito diferentes durante a sua vida. Deter-se sobre os detalhes dessas trajetórias pode ser surpreendente. No entanto, pudemos salientar que ser uma mulher pintora no final dos séculos XIX e XX estava longe de ser pacífico. A canonização destas criadoras não pode fazer a economia destes obstáculos. As exposições é uma oportunidade para combater um preconceito simplista e redutor sobre as mulheres e uma tentativa de tornar a vida das mulheres criadoras da *Belle époque* mais contrastada ao nível da formação, das redes de socialização, do reconhecimento institucional. A realidade das pintoras foi contrastada e reflete-se nas exposições. O resultado é que Lluïsa Denís i Reverter está confinada ao subcânone feminino enquanto Bertha Wegmann está inserida, sim num subcânone feminino, mas também num cânone geral dinamarquês.

Curiosamente, Lluïsa Denís i Reverter aproxima-se do seu marido, o pintor Santiago Rusiñol i Prats, mas não do movimento artístico a que pertenceu e ao qual continua a pertencer: Modernismo (Fontbona, 2008, pp. 113-132). No entanto, esteve perto do marido nos festivais modernistas, em Sitges, em 1892 e 1899. O sucesso de Santiago Rusiñol i Prats (Museo Carmen Thyssen Málaga, 2015) deveria ser propício ao reconhecimento museológico da esposa dele. O fato de ele ser mencionado várias vezes num livro em dinamarquês sobre o pintor Dalmau Salas (Falcones, 2020) poderia levar a uma ligação mais estreita entre Lluïsa Denís i Reverter e Bertha Wegmann. Mas, nenhuma delas está ligada à escola impressionista d'Olot no caso da primeira, nem à escola impressionista Skagen, no caso da segunda.

A crescente reputação de Bertha Wegmann poderia levá-la a ser incluída nos livros de texto sobre o dinamarquês como língua estrangeira. A pintora já suscitou interesse num blog francófono (Amandedouce, 2019) e a galeria de pintura Nivaagaard criou um vídeo na qual está aproximada de Berthe Morizot e Emilie Mundt (disponível no YouTube: <https://www.nivaagaard.dk/forside/filmpresentationer/>).

O facto de Lluïsa Denís i Reverter não constar do catálogo Norandi off-exhibition (2022), que reúne artistas catalães do mesmo período, incluindo Maria Rusiñol Denís, Lola Anglada e Lluïsa Vidal, mostra que Lluïsa Denís i Reverter não está no cânone central como elas, mas sim num cânone relativo em construção.

#### Referências bibliográficas e iconográficas

- Adler, F. H.; Adler, M.-H. (1997). Différence, Antiracisme et Xénologique. *L'Homme et la société*, 125, *Assignations identitaires et différenciation sociale*, 59-67. <https://doi.org/10.3406/homso.1997.2899>
- Amandedouce. (2019). Mardi - L'artiste de la semaine: Bertha Wegmann. <http://amandedouce.eklablog.com/mardi-l-artiste-de-la-semaine-bertha-wegmann-a178448998>
- Bencard, E. J. (2022). Pussy Power. En analyse af Bertha Wegmanns *En ung pige*. Em L. Bøgh Rønberg et al. (Ed.), *Bertha Wegmann* (pp. 101-111). Strandberg Publishing.
- Béra, M.-P., Paris, E. (2007). Usages et enjeux de l'analyse des livres d'or pour les stratégies culturelles d'établissement. Em J. Eidelman, M. Roustan, B. Goldstein (Ed.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (pp. 199-211). La Documentation française.

- Bøgh Rønberg, L. et al. (2022). *Bertha Wegmann*. Strandberg Publishing.
- Casals, N. (2020). Santiago Mateu i Pla, el dibuixant que estimava Girona. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 34, 123-148. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/391679>
- Certeau, M. (1974). *La Culture au pluriel*. Union générale d'éditions.
- Clusellas, C. et al. (2022). *Feresa de silenci. Les artistes a la revista FEMINAL, 1907-1917*. Museu d'Art de Girona.
- Cogne, O. (2012). Co-construire une muséographie. L'exemple du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère. *L'observatoire*, 40(1). <https://doi.org/10.3917/lobs.040.0050>
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan.
- Denís i Reverter, L. (1922-1926). *La font de la Verge a Xàtiva* [óleo sobre tela]. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.
- Denís i Reverter, L. (1915). *Plat* [placa pintada]. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.
- Denís i Reverter, L. (1919). *Jardí de la Isla d'Aranjuez* [óleo sobre tela]. El Cau Ferrat - Museu de Sitges.
- Durand, M. (1900). L'Exposition de 1900. *La Fronde*, 3. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000538895/0980/v0004.simple.highlight=berta%20wegmann.selectedTab=thumbnail>
- Falcones, I. (2020). *Sjælemaleren*. Gyldendal.
- Farré Torras, B. (2016). (No) Laughing Matter: Modernism and Xavier Nogués'Cartoons. *RIHA Journal*, 0134. <https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70201>
- Fernández Trillo, M. (2021). De "objeto" a "sujeto" de creación. Proyectos de visibilización de la mujer en el arte. *Tercio Creciente*, 20, 129-135. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6270>
- Folch i Torres, J. (Ed.). (2013). Santiago Rusiñol, pintor. *La Gasetta de les Arts*, 42, 1-3. Em J. Folch i Torres (Ed.), *El Cau Ferrat i la museïtzació del modernisme* (pp. 59-66). Curbet.
- Folquer i Pedret, A. (1912). *Gitana com cravos* [óleo sobre tela]. Prefeitura de Maella, em Aragão, na província de Saragoça, à fronteira com a Catalunha.
- Fonsenius, E.M. (2022). *Maleren Bertha Wegmann*. BoD.
- Fontbona, F. (2008). The Modernist Visual and Plastic Arts in the Catalan-speaking Lands. *Catalan Historical Review*, 1, 113-132. <https://doi.org/10.2436/20.1000.01.8>
- Gob, A. (2010). *Le musée, une institution dépassée?* Dunod.
- Hainard, J. (1987). Pour une muséologie de la rupture. *Musées*, 10(2-4).
- Las Provincias (2019). El olvidado centenario setabense. *Las Provincias*. <https://www.lasprovincias.es/ribera-costera/olvidado-centenario-setabense-20190108235803-ntvo.html>
- Leloir, S. (1916). *L'atelier de mon père* [óleo sobre tela]. Musée Gallet-Juillet de Creil. <https://museegallejuillet.fr/musee-galle-juillet/latelier-maurice-leloir/> et <https://museegallejuillet.fr/wp-content/uploads/2020/03/Tableaux-expos%C3%A9s-au-mus%C3%A9e-Gall%C3%A9-Juillet-de-Creil.pdf>
- Leloir, S. (1916). *Autoportrait* [óleo sobre tela]. Musée Gallet-Juillet de Creil. <https://museegallejuillet.fr/musee-galle-juillet/latelier-maurice-leloir/>
- Montaner, P. (1908). *Ao lado do ecrã* [óleo sobre tela]. Coleção privada.
- Montaner, P. (1917). *Elvira lisando no jardim* [óleo sobre tela]. Coleção privada.

- Montaner, P. (s. d.). *Nu* [óleo sobre tela]. Coleção privada.
- Mundt, E. (1884). *Kvindesagsforkæmperen Sophie Alberti* [óleo sobre tela]. Frederiksborg Museet.
- Musée Gallet-Juillet. (2022). *L'atelier de mon père* et Tableaux exposés au musée Gallet-Juillet de Creil. Sítio web. <https://museegallejuillet.fr/musee-galle-juillet/latelier-maurice-leloir/> et <https://museegallejuillet.fr/wp-content/uploads/2020/03/Tableaux-expos%C3%A9s-au-mus%C3%A9e-Gall%C3%A9-Juillet-de-Creil.pdf>
- Museo Carmen Thyssen Málaga. (2015). CASAS | RUSIÑOL. Dos visiones modernistas. <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/casas-rusinol-dos-visiones-modernistas/>
- Museu d'Art de Girona. (2022). *En clau de dona*. Sítio web. <https://museuart.cat/en-clau-de-dona/>
- Norandi, E. (2022). Feresa de silenci. Les artistes a la revista FEMINAL, 1907-1917. Em C. Clusellas (Ed.), *Feresa de silenci. Les artistes a la revista FEMINAL, 1907-1917* (pp. 22-51). Museu d'Art.
- Norandi, E. (2022). Cent dues artistes. Univers.
- Palau-Ribes, M. (2007). Rusiñol, un estiuejant singular a la Cerdanya. *Revista de Girona*, 243, 92-95. <https://www.raco.cat/index.php/revistagirona/article/view/73791>
- Panyella, V. (2006). La trajectòria vital o la combinatòria de l'art i de la vida. Em V. Panyella (Ed.), *Rusiñol desconegut*. Consorci del Patrimoni de Sitges.
- Panyella, V. (2013). Estudi introductori. Joaquim Folch i Torres i la museïtzació del Modernisme. Em J. Folch i Torres (Ed.), *El Cau Ferrat i la museïtzació del modernisme* (pp. 15-46). Curbet.
- Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris: Éditions de la découverte. Disponible sur: <https://www.cairn.info/musee-et-museologie--9782707158055.htm>
- Riaño, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Capitán Swing Libros.
- Rodrigo, A. (1981). Santiago Rusiñol y "los jardines de España". *Triunfo*, 67-76. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/54493/RTXXXV~N12~P67-76.pdf;jsessionid=DC3E5B3548C26D12E3F4E27D66C6AA72?sequence=1>
- Rodríguez González, M. A. (2022). Mujeres Artistas En Las Colecciones De Los Museos Gallegos. Un análisis Desde El Presente. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 23, 67-88. <https://doi.org/10.34810/hermusv23id399999>
- Rosenvold Hvidt, A. (2022). "Jeh har altid holdt mig til det, der var mit eget" om Bertha Wegmanns impressionisme. Em L. Bøgh Rønberg et al. (Ed.), *Bertha Wegmann* (pp. 167-181). Strandberg Publishing.
- Rusiñol i Denís, M. (1955). *Santiago Rusiñol vista per la seva filla*. Aedos.
- Rusiñol i Prats, S. (1919). *Páti de Játiva* [óleo sobre tela]. Coleção privada. <http://www.artnet.fr/artistes/santiago-rusi%C3%B1ol/4> et <https://www.art.salon/artist/santiago-rusinol-i-prats>
- Rusiñol i Prats, S. (1919). *Jardín de Játiva* [óleo sobre tela]. Coleção privada. <https://www.niceartgallery.com/Santiago-Rusinol-i-Prats/Jardin-de-Jativa.html>
- Rusiñol i Prats, S. (1919). *Jardín d'en Guiteras* [óleo sobre tela]. Coleção privada. <https://www.pinterest.fr/pin/85216617937967321/> et <https://santiago-rusinol.blogspot.com/2017/09/jardi-den-guiteras.html>

- Rusiñol i Prats, S. (1921). *Lliris llimoners. Jardí d'en Guiteras* [óleo sobre tela]. Coleção privada.  
<https://www.alamyimages.fr/santiago-rusinol-lliris-llimoners-j-jardi-d-en-guiteras-j-lys-et-de-citronniers-guiteras-jardin-1921-la-peinture-huile-sur-toile-100-x-128-cm-musee-coleccion-particulier-image212854557.html>
- Sarthou, C. (1924). Santiago Rusiñol, en Játiva.  
<https://criticartt.blogspot.com/2014/12/endinsant-nos-una-mica-mes-pels-jardins.html>
- Schärer, M. (2003). *Die Ausstellung : Theorie und Exempel*. Müller-Straten.
- Sonrel, E. (?). *Allégorie de la guerre de 1914* [óleo sobre tela]. Musée des Beaux-Arts de Tours.
- Telmányi, A. M. (1967). Kunsthistorikeren Christian Elling [óleo sobre tela]. Frederiksborg Museet.
- Ubach, V. (1896). *Jove amb clavells* [óleo sobre tela]. Coleção Consol Oltra Esteve.
- Ubach, V. (?). *Ram de flors en un gerro* [óleo sobre tela]. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer.
- Vidal i Jansà, M. (2013). Presentació. Joaquim Folch i Torres, l'intel·lectual actiu i compromès amb el seu temps: el museògraf. Em J. Folch i Torres (Ed.), *El Cau Ferrat i la museïtzació del modernisme* (pp. 5-14). Curbet.
- Wegmann, B. (1885). *En ung pige* [óleo sobre tela]. Den Hirschsprung Samling (Copenhaga).
- Wegmann, B. (1885). *Retrato de Marie Triepke*. [óleo sobre tela]. Den Hirschsprung Samling (Copenhaga).
- Wegmann, B. (1909). *Præsten Olfert Ricard* [óleo sobre tela]. Frederiksborg Museet.
- Wytzman, J. (1906). *Pomera en flor* [óleo sobre tela]. Musée des Beaux-Arts de Gand/Museum voor Schone Kunsten Gent.



## **Ilustração e Design: O álbum ilustrado como meio para conscientizar e promover o artesanato**

### **Illustration and Design: The illustrated album as a means to raise awareness and promote crafts**

Mafalda Almeida

*Universidade da Beira Interior & Centro de Investigação  
em Património, Educação e Cultura (CIPEC), Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal,  
[mafalda.almeida@ubi.pt](mailto:mafalda.almeida@ubi.pt)*

#### **Resumo**

A ilustração e o design gráfico proporcionam a construção de uma vasta cultura visual, através da diversidade das imagens, temas e estilos expressivos, que expõem, promovem e provocam os olhares para novas formas de interpretar e refletir visualmente o que nos rodeia. Tendo como base a cultura portuguesa e o artesanato, foi proposto a criação de um álbum/livro ilustrado, na unidade curricular de ilustração e design de personagens, no 3.º ano da Licenciatura em Design de Comunicação e Audiovisual, na Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB. Para o desenvolvimento fez-se uso de uma metodologia mista, não intervencionista para recolha e análise de dados e, intervencionista para exploração de técnicas/materiais. Ao todo participaram 59 alunos, distribuídos por 2 turnos. Como resultado obteve-se um número significativo de maquetas, com 32 páginas e encadernação de capa dura.

**Palavras-chave:** Ilustração, design gráfico, álbum/livro ilustrado, artesanato.

#### **Abstract**

Illustration and graphic design facilitate the construction of a vast visual culture, through the diversity of images, themes and expressive styles, which they expose, promote and provoke looks towards new ways of interpreting and visually reflecting the world. Based on Portuguese culture and handicrafts, it was proposed to create an album/illustrated book, in the curricular unit of illustration and character design, in the 3rd year of the Degree in Communication and Audiovisual Design, at the Higher School of Applied Arts of the IPCB. For the development, a mixed methodology was used, non-interventionist for data collection/analysis and interventionist for the exploration of techniques/materials. Altogether 59 students participated, distributed over 2 shifts. As a result, a significant number of models were obtained, with 32 pages and hardcover.

**Keywords:** Illustration, graphic design, album/illustrated book, crafts.

### **1. Introdução**

A ilustração e o design gráfico, são meios que, contribuem para a construção de uma vasta cultura visual, através da diversidade das imagens, temas e estilos expressivos, que usam para expor, promover e até mesmo provocar os olhares para novas formas de refletir e interpretar visualmente o mundo. O álbum/livro ilustrado é um objeto que pode agregar narrativas visuais que abrem espaço para múltiplos universos que se podem converter em ferramentas de reflexão, sensibilização e consciencialização. Propor a criação de um objeto gráfico, desta natureza, como desafio em sala de aula, pode gerar impulsos muito atrativos de registo

criativo onde se pode explorar, com liberdade, novas linguagens e formas de reinterpretar a nossa cultura e o nosso património. Uma experiência didática, onde os estudantes são convidados a estar constantemente ativos em todo o processo de ensino-aprendizagem.

Como se compreende, do património cultural pode-se extrair a identidade pessoal, local, regional e nacional de todo um povo. São objetos e memórias que se deixam registados no tempo e que refletem toda a vivência material e imaterial dos diferentes grupos sociais. Do património existente, o artesanato sempre fez parte da cultura e tradição portuguesa. Assim pretende-se que o design de comunicação e a ilustração, em particular, possam proporcionar formas criativas de abordagem na preservação, divulgação e reinterpretação deste imenso legado cultural que nos foi deixado. Com o intuito de valorizar a cultura portuguesa e o artesanato, não só pela riqueza das obras e sabedoria nelas incutida, mas também porque são artes que nos permitem aprender e compreender a nossa história e as nossas raízes, nasceu o desafio aqui apresentado.

Assim e tendo como ponto de partida o artesanato, nas suas mais variadas manifestações, como fonte de inspiração e de exploração, foi proposto a criação e o desenvolvimento de uma narrativa visual que serviria de base para a realização de um álbum/livro ilustrado. Esta prática profissional foi desenvolvida, durante o 1.º semestre do ano letivo de 2021/22, na unidade curricular de ilustração e design de personagens, ministrada no 3.º ano da Licenciatura em Design de Comunicação e Audiovisual, na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

## **2. Ilustração e design gráfico**

Se em tempos a ilustração existia, maioritariamente subordinada ao texto, como forma de o complementar e iluminar, hoje ela cresceu e tornou-se independente e livre. Esta longa caminhada aproximou ainda mais a ilustração e criação de imagens do design gráfico contemporâneo, que a valoriza, explora e usa constantemente. Como nos mostra Noble (2003, pág.8), “A ilustração, ela mesma uma parte do design gráfico, e certamente uma disciplina que está intrinsecamente ligada ao design por incumbência e colaboração, atravessou um período de redefinição significativa. A actividade e prática da ilustração e criação de imagens passou a acolher um vasto leque de abordagens”.

A tecnologia digital abriu portas a múltiplas possibilidades, no campo de design gráfico, facilitando e agilizando os processos de trabalho, afluindo ainda mais a criatividade que ganhou terreno com a facilidade na exploração de novas linguagens discursivas em que a ilustração ganha destaque, e esta relação, entre ambos, tem vindo a ficar cada vez mais fortalecida e visível nos vários projetos que vemos a circular no mercado.

Um designer gráfico ao longo do seu percurso académico e profissional vai acumulando experiência, conhecimento e habilidades dentro da sua área de atuação e em diversas outras áreas afins, que lhe permite desenvolver trabalhos e projetos (impressos/digitais) com composições estéticas, criativas e originais. É muito frequente, hoje, surgir em design gráfico desafios para se desenvolver projetos que requerem ilustração, já que esta componente é constituída por aspetos estético-formais apelativos, que permitem reunir e exhibir conceitos de diferentes complexidades de forma ligeira e atrativa.

A ilustração apresenta-se no design gráfico como um veículo criativo que permite simplificar a leitura e comunicar visualmente o máximo de informação possível, possibilita aceder também a novas experiências sensoriais, poéticas e estéticas, características estas que são essenciais quando se abraça o desafio de criar um álbum/livro ilustrado distinto. Como nos reforça Prades (2017, pág.1851), ao referir que a concretização de “livros ilustrados ousados, que trazem desafios visuais inovadores e investigam possibilidades expansivas de interpretação é abundante no mundo inteiro. A valorização e a pesquisa direcionada à qualidade das imagens e potencial artístico do livro ilustrado ganha cada vez mais espaço”.

### **2.1. Álbum/livro Ilustrado**

A evolução do álbum ilustrado apresenta-nos novos paradigmas relativamente ao seu posicionamento. Se tradicionalmente víamos o texto e a ilustração a caminharem em planos paralelos, em que cada um ocupava o seu lugar, presentemente vemos a conexão destas duas formas de linguagem, onde a imagem dança juntamente com o texto de tal maneira que ambos criam laços para criar e reforçar a narrativa complementando, em conjunto, a informação vinculada (Colomer, 2003, cit. Ramos, 2007). Já Shulevitz (2005), vai mais longe acrescentando que o álbum e o livro ilustrado ou conto ilustrado apresentam-se profundamente ilustrados e com formatos muito próximos. No entanto, existe uma diferença entre ambos, se no livro ilustrado as imagens acompanham o texto que pode viver sem elas, no álbum ilustrado isso já não acontece, pois, o conto incide em toda a componente imagética, onde as imagens ganham dimensão narrando por elas próprias toda a história.

São vários os autores (Bruno Munari, Miguel Gontijo, Kveta Pacoovska, Clémentine Sourdaïs, entre muitos outros) que têm explorado, ao longo dos tempos, nos seus livros, diferentes abordagens estéticas, formais e a sua materialidade, em prol da originalidade, da leitura e interpretação do próprio livro. Aqui os autores buscam por novos materiais, exploram diferentes dimensões, empregam cores, dobras e cortes, para poderem oferecer aos leitores experiências sensoriais diferentes. Os álbuns/livros ilustrados não são só dirigidos a crianças, conforme nos alerta Camargo (1995, p.79), uma vez que “O livro de imagens não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode-se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço”.

Estes objetos gráficos, de comunicação, podem-se tornar meios de registo criativo onde se pode explorar com liberdade novas linguagens e formas de se apresentarem as artes de outros tempos. O álbum/livro ilustrado pode ser desenvolvido por um ilustrador- designer, sendo que este participa quer na ilustração quer na composição visual da obra, integrando e relacionando texto e imagem, em todas as páginas incluindo a capa e a contracapa, lombada, guardas e miolo. Aqui o designer pode explorar diversos materiais, formatos e formas de representação, que vão além do convencional nunca esquecendo as questões de reprodução à escala industrial.

## **3. Artesanato**

O século XVIII traz grandes mudanças com a industrialização da produção, introduzindo profundas mudanças profissionais, sociais e culturais, nomeadamente na transição da

produção artesanal. Se anteriormente a produção artesanal era um fator de resposta às necessidades diárias, após as transformações da revolução industrial, com respostas massivas de produção e distribuição, vemos cair o papel dos artesãos e dos seus produtos. Após a devastadora segunda guerra mundial, a Organização das Nações Unidas, veio trazer alguma esperança, instituindo princípios fundamentais como a promoção, a divulgação e o respeito pelo património cultural dos povos. Este respeito e valorização do património cultural impactou positivamente esta área, que viu incentivado o seu estudo e a sua preservação (Câmara Municipal de Cascais & SUSDESIGN, 2014).

Segundo o Artigo 4º do Decreto-Lei n.º 110/2002, de 16 de Abril, entende-se por artesanato a “actividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e preparação de bens alimentares” (Ministério do Trabalho e da Solidariedade, 2002).

Para Lopes (2006), o artesanato como arte popular reúne cinco características fundamentais, sendo elas a: simplicidade; unidade; criatividade; funcionalidade, qualidade e identidade. O mesmo, carrega valores simbólicos, culturais e emocionais que lhe atestam uma identidade própria.

Embora Portugal tenha mantido vários ofícios onde se podem ver intactas diferentes formas de produção e expressão, temos vindo a assistir a lutas constantes pela sobrevivência dos artesãos que trabalham no limite e por amor, para não deixarem morrer o conhecimento e a arte que carregam e que na sua maioria lhes foi passado pelos seus entes queridos. Não obstante, assistimos também, presentemente, à entrada de jovens, com formação nas áreas criativas e artísticas que trazem, ao artesanato, novas áreas de expressão e de criação cultural e artística, renovando a sua imagem e expondo novas manifestações culturais (Esteves, 2009).

#### **4. Desafio**

O Artesanato, é genuíno, é a arte que ainda pulsa levemente e que nos mostra a forma original de se poderem criar peças utilitárias e/ou de decoração com materiais e matérias-primas, na sua grande maioria, extraídas da natureza. Este saber transmitido de geração em geração agrega uma identidade da terra e do lugar, que é distinto e que se mantém vivo por mãos hábeis de homens e mulheres.

Aproveitando esta bitola e com o intuito de valorizar a cultura portuguesa e as artes ancestrais, com toda a sua complexidade e beleza, que são mantidas por artesãos, cujas mãos trabalham sabiamente os materiais para dar forma e luz aos objetos. E, percebendo que algumas áreas do artesanato, tem vindo ao longo dos anos a perder adeptos, considera-se que o design gráfico e a ilustração também podem dar um contributo quer na valorização, quer na difusão destas artes. Para tal lançamos, um desafio que levasse os estudantes a obterem e adquirirem diferentes conhecimentos, experiências e habilidades, no campo do design gráfico e da ilustração, quer dentro quer fora da sala de aula.

Assim, foi proposto, aos discentes, na unidade curricular de ilustração e design de personagens, ministrada, ao 3.º ano da Licenciatura em Design de Comunicação e Audiovisual, na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, a criação e o desenvolvimento de um álbum/livro ilustrado, com experiências gráficas e narrativas de

acordo com a seleção e a exploração realizada por cada um dos indivíduos. Sendo que os trabalhos criados partiram de uma análise reflexiva sobre a cultura portuguesa e as artes ancestrais mantidas através dos artesãos que, com a sua perseverança, mantêm viva as artes e os saberes que lhes foram passados, na sua maioria, por pais e avós.

#### 4.1 Objetivos do Desafio

Este desafio teve como principal objetivo promover e conscientizar os jovens para a nossa cultura, para a necessidade de se preservar as memórias e as vivências das artes de outros tempos, de forma criativa e apelativa, através da criação de um álbum/livro ilustrado, que expusesse a cultura portuguesa, através do artesanato. Desta forma o desafio pretendeu:

- Contribuir para ampliar saberes sobre as diversas formas de expressão e comunicação que existem e o poder que as ilustrações exercem na construção de narrativas visuais;
- Estimular a criatividade e a imaginação, de cada um, através da criação da sua própria narrativa visual;
- Dar a conhecer diversos processos criativos e estéticos, através dos quais se podem construir objetos de comunicação originais;
- Promover habilidades de uso da ilustração para representar, expressar e comunicar informações de diferentes complexidades;
- Proporcionar momentos de análise, reflexão e debate, em relação às necessidades técnicas e abordagens expressivas que melhor se adaptem, aos públicos-alvo e a cada uma das narrativas;
- Conscientizar para a cultura portuguesa e para as artes artesanais;
- E, dar a conhecer outras formas criativas de se poder promover o artesanato.

#### 5. Metodologia



**Figura 1.** Esquema resumido da metodologia aplicada no projeto.

A metodologia proposta para o desenvolvimento deste desafio e para a atingir os objetivos delineados, foi uma metodologia mista, não intervencionista, onde o discente recolhe, estuda e analisa o propósito e toda a informação recolhida e necessária para o desenvolvimento do trabalho. E intervencionista, onde o mesmo, parte para a exploração e desenvolvimento das

narrativas e dos álbuns/livros ilustrados. Esta prática profissional foi levada a cabo durante o 1.º semestre do ano letivo de 2021/22, entre 27 de setembro a 20 de janeiro. O desafio foi acompanhado por 2 docentes e contou com a participação de 59 alunos, distribuídos por dois turnos em sessões de trabalho semanais de 3 horas por turno. A figura 1 mostra, a metodologia adotada e as fases percorridas no desenvolvimento do projeto.

Podemos observar na figura 1 que o trabalho, foi desenvolvido em três fases sequenciais. A primeira, onde os discentes, após receberem o desafio, avançaram para a escolha da arte/ofício que gostariam de investigar e para a seleção do artesão, estabelecendo contacto direto e parcerias de trabalho. Aqui recolheram informações teóricas e fizeram pesquisa de campo, com recolha de vários elementos escritos, orais e imagéticos, para posterior análise e exploração. Na segunda fase, iniciaram a criação da narrativa e o desenvolvimento da narrativa visual, desenvolvendo um storyboard e explorando vários materiais e técnicas de trabalho, que poderiam ser analógicas, digitais ou mistas. E, elaboraram todas as ilustrações indispensáveis ao álbum/livro. Na terceira fase, os mesmos, pegaram no trabalho já realizado e avançaram para a materialização de toda a parte técnica necessária ao desenvolvimento de um objeto desta natureza, como, a formalização do formato, a criação do layout, a paginação, o estudo da conjugação do texto e imagem, caso necessário, a imposição de páginas, os testes de impressão, a impressão e a montagem do álbum/livro ilustrado.

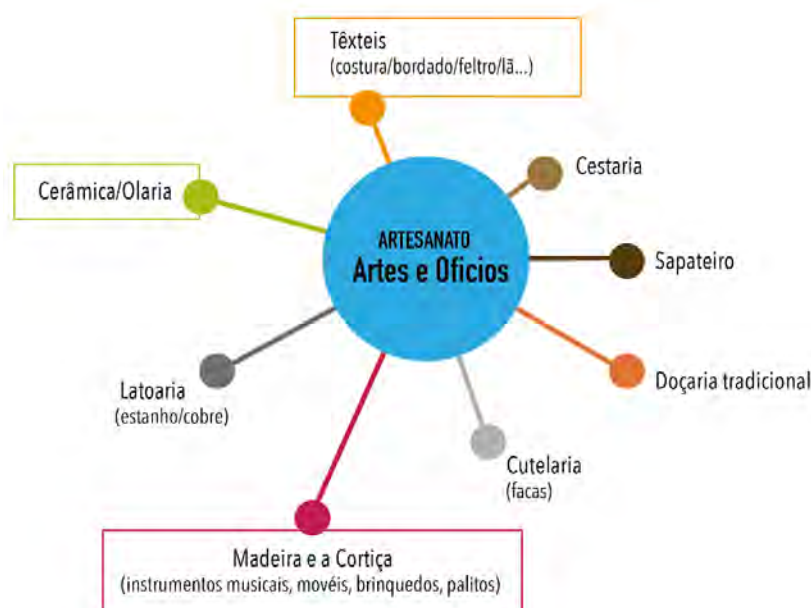
## 6. Resultados obtidos

Desta experiência podemos aferir os seguintes resultados:

59 estudantes participantes

50 álbuns ilustrados entregues

**Figura 2.** Número de álbuns/livros ilustrados finalizados e entregues.



**Figura 3.** As artes e ofícios trabalhados no projeto com destaque para os mais explorados.

- Dos 59 alunos inscritos, apenas 50 entregaram os trabalhos e foram avaliados positivamente. Obtendo-se assim 50 maquetes de álbuns/livros ilustrados com 32 páginas, guardas e encadernação de capa dura. Conseguindo-se aferir através do diálogo, que este exercício permitiu ainda aos discentes tornarem-se mais conscientes quanto aos processos de edição e publicação de álbuns/livros ilustrados. Relacionando a ilustração com a composição gráfica do livro tendo em atenção a narrativa e a relação imagem-texto, entre outros aspetos importantes no campo editorial.

- A escolha das artes e ofícios ficou a cargo de cada um dos discentes, que para além de escolherem o que mais lhes agradava, também ficavam responsáveis por encontrar um artesão ou uma artesã que trabalhasse essa arte. Sendo dada preferência por trabalharem com profissionais do distrito de Castelo Branco, no entanto, este ponto não era obrigatório. Das artes e ofícios escolhidos, constam, como se pode ver na figura 3, os têxteis, a cestaria, o sapateiro, a doçaria tradicional, a cutelaria, a madeira e a cortiça, a latoaria, a cerâmica e a olaria. Sendo as madeiras, os têxteis e a cerâmica/olaria as mais exploradas no exercício realizado.



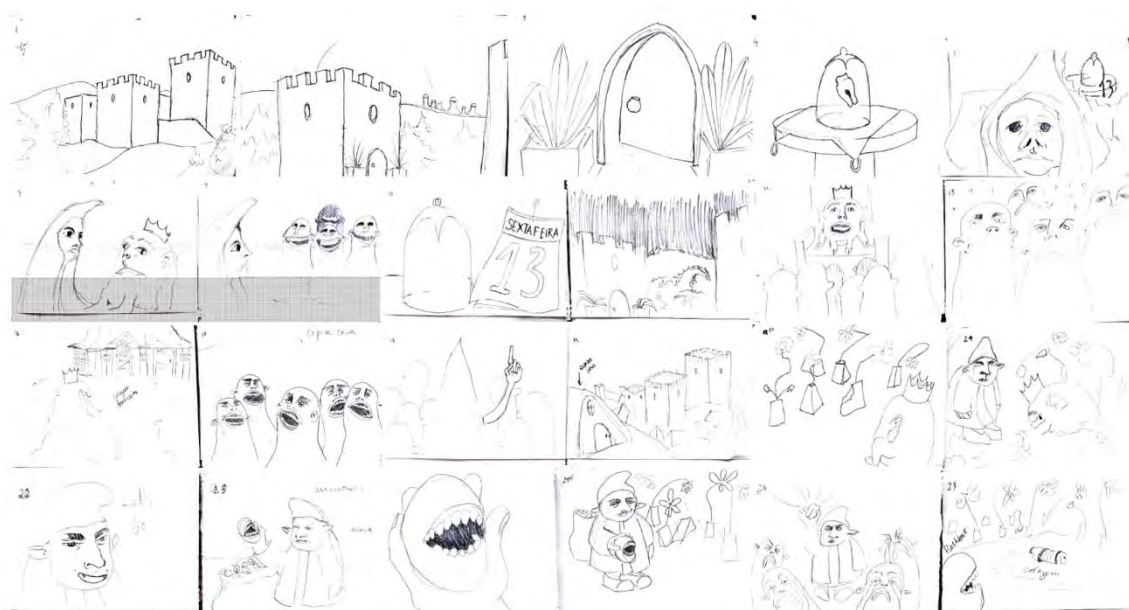
**Figura 4.** Número de álbum/livros ilustrados entregues, segundo a técnica utilizada.

- Como se pode verificar na figura 4, a maioria dos discentes optou por trabalhar com ferramentas de ilustração digital, em detrimento da ilustração tradicional. Apontando como justificativa para esta escolha, por um lado a falta de materiais e a componente económica (compra de materiais, papéis...), e por outro, a facilidade e a rapidez no processo de trabalho, já que possuíam os meios (computador, mesa digital) necessários. Na pintura digital, os alunos optaram por trabalhar a ilustração vetorial e na ilustração tradicional, temos trabalhos realizados com diferentes técnicas, tais como, o guache, as colagens, os lápis de cor, a caneta preta, o carvão e grafite.

- Os álbuns/livros ilustrados possuem formatos variados, sendo na sua maioria trabalhos realizados em A5 e A4.

- Ainda como resultado foi possível reunir alguns dos trabalhos concebidos e realizar uma exposição no espaço Foyer do Cine-Teatro Avenida, em Castelo Branco, entre os dias 09 de junho e 10 de julho de 2022. Aqui foi possível contar com a participação de alguns estudantes, quer na montagem quer na dinamização do espaço, partilhando as suas experiências no decorrer de todo o processo criativo e de conceção. Um convívio onde se reuniram estudantes, amigos, familiares, professores, artesãos e os responsáveis pelas entidades promotoras (Cine-Teatro Avenida, CMCB, ESART, IPCB).

As imagens que se seguem mostram o processo, bem como alguns dos trabalhos realizados pelos estudantes, como resposta ao desafio.



**Figura 5.** Storyboard para o álbum/livro Ilustrado: “Monte Alegre e o Bluetooth Perdido”. Por Catarina Castro.



**Figura 6.** Processo de construção do álbum/livro Ilustrado: “Amor Bordado”. Por Ana Teles.



**Figura 7.** Álbum/livro Ilustrado: “Graxa, café, antigos sapatos e sorrisos”. Por Carla Santos.



**Figura 8.** Álbum/livro Ilustrado: “As madeiras do tempo”. Por Bernardo Dias.

## 7. Conclusão

Um álbum/livro ilustrado pode ser original e diferente, tudo vai depender da narrativa e do seu autor, que pode apresentar um formato mais tradicional ou um formato completamente distinto e autêntico. A ausência ou o pouco texto e os diferentes formatos, não são um problema, são antes, premissas que permitem explorar as diversas leituras em diferentes ritmos, estimulando a criatividade na indagação das imagens e a interatividade na exploração do próprio objeto. Concordando com LEE (2012), a exploração criativa, técnica e estética tem trazido abordagens em que muitas das vezes as próprias ilustrações suprimem a necessidade de texto, são representações que falam por si, pois estão carregadas por um discurso gráfico

e expressivo bastante eficaz. Este tipo de abordagem é sem dúvida um grande desafio para qualquer designer-ilustrador já que terá de revelar através das imagens todo o discurso narrativo sem o auxílio de texto.

Esta experiência veio facilitar, junto dos discentes, a exploração de diversas formas de expressão e comunicação na construção de narrativas visuais, usando diferentes processos criativos e estéticos. E que usar a ilustração para representar, expressar e comunicar informações, analisando, refletindo e debatendo técnicas e materiais, que melhor se ajustam aos objetivos propostos por cada um dos discentes nos permite, conscientizar para a cultura portuguesa e para o artesanato.

Atendendo aos resultados obtidos, que foram na maioria altamente satisfatórios, dando origem a álbuns/livros ilustrados, com linguagens estéticas e expressivas muito distintas e interessantes, que narram a cultura portuguesa, em particular o artesanato, a metodologia de trabalho proposta mostra-se atrativa, persuasiva e praticável.

Do ponto de vista pedagógico podemos aferir que esta proposta, de cariz experimental, foi um enorme desafio para todos e que só foi possível ser concretizado, graças ao empenho de todos os envolvidos. Sendo que os estudantes foram as peças motoras mais importantes de todo o processo.

Este projeto veio também permitir a consolidação da aprendizagem dos discentes, promovendo o trabalho a três dimensões, na construção de narrativas, na ilustração e no projeto gráfico.

Considera-se ainda que desafios que criem laços e pontes com o meio externo à escola é uma mais-valia para os estudantes, uma vez que têm que iniciar o contacto e fazer a mediação do processo juntamente com o “cliente”. Esta proximidade, no caso com os artesãos, foi sem dúvida um ponto referenciado como sendo muito positivo e uma mais-valia em todo o trabalho.

Outro aspeto relevante que sobressaiu deste ensaio, é-nos dado através dos resultados das obras, nas quais se pode ver a importância que o design gráfico e a ilustração, em particular, podem ter na valorização e promoção, da cultura portuguesa e do artesanato, em particular.

## Referências Bibliográficas

- Camargo, L. (1995). *Ilustração do livro infantil*. Editora Lê.
- \_\_\_\_\_. Câmara Municipal de Cascais & SUSDESIGN (2014). *Regio Crafts. Plano de Implementação Parte 1 Caracterização do sector do Artesanato em Portugal*. [https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts\\_innovation\\_part\\_i.pdf](https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts_innovation_part_i.pdf)
- Decreto-Lei n.º 110/2002 do Ministério do Trabalho e da Solidariedade (2002). Diário da República I Série A, n.º 89. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/110-2002-304327>
- Esteves, D. (2009). *Estragar a Mão: Práticas Culturais Híbridas no Campo das Artes e Ofícios*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/11889>

- Lopes, M. (2006, junho 6) Arte Popular: A Teia que o Povo Tece. *Revista: Viver Vidas e Veredas da Raia*. <https://l8.nu/nqD5>
- Noble, I. (2003). *Commercial illustration. Mixing traditional approaches and new techniques*. Rotovision.
- Prades, A. N. (2017, setembro, 26-29). *Reinterpretar realidades: o exercício da imaginação no contexto do livro ilustrado* [Anais]. 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Brasil.  
[http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro\\_\\_\\_\\_PRADES\\_Anita\\_Novaes.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro____PRADES_Anita_Novaes.pdf)
- Ramos, A. M. (2007). *Malasartes*. In J. A. Gomes (Org.), *Interacção imagem-leitor: A construção de sentido* (pp.13-19). Porto Editora.
- Shulevitz, U. (2005). Qué es un libro álbum. In M. F. P. Castillo (Coord.). *Parapara Clave. El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (pp. 8-13). Ediciones Banco del Libro.



# Renda das Lérias – Tradição e Inovação na Moda

## Lérias Lace – Tradition and Innovation in Fashion

Alexandra Cruchinho<sup>1</sup>, Daniela Duarte<sup>2</sup>, Ana Sofia Marcelo<sup>3</sup>, Paula Péres<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Universidade Lusófona – ECATI - CIGANT, Portugal, [alexandra.cruchinho@ulusofona.pt](mailto:alexandra.cruchinho@ulusofona.pt)

<sup>2</sup>Daniela Ponto Final, Portugal, [daniela.duarte.dd@gmail.com](mailto:daniela.duarte.dd@gmail.com)

<sup>3</sup>Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB - CIPEC, Portugal, [ana.marcelo14@gmail.com](mailto:ana.marcelo14@gmail.com)

<sup>4</sup>Escola Superior de Educação – IPCB - CIPEC, Portugal, [paula.peres@ipcb.pt](mailto:paula.peres@ipcb.pt)

### Resumo

A Renda das Lérias é um elemento tradicional que marca a herança cultural das aldeias Póvoa de Atalaia e Atalaia do Campo. Realizada por jovens mulheres que preparam o seu enxoval, é uma renda com características próprias associadas à região pela adaptação do ponto a uma nova estética do produto final e pelo sentido simbólico e emocional. Para continuar esta tradição, este projeto visa a formação e a promoção da sustentabilidade social através da valorização de saberes de mulheres que nele participam, envolvendo em sinestesia serviços e empresas da região para o desenvolvimento de novos produtos. A metodologia de investigação é intervencionista e não-intervencionista; primeiro, desenvolveu-se uma recolha bibliográfica exaustiva, seguindo-se a recolha de informação. Propôs-se ainda, a realização de um curso de formação em Lérias, onde se desenvolveu a aprendizagem da Renda das Lérias e a sua aplicação em novos produtos.

**Palavras-chave:** Renda das Lérias, tecnologias tradicionais, herança cultural, sustentabilidade social, design de moda.

### Abstract

Lérias Lace is a traditional element that marks the cultural heritage of Póvoa de Atalaia and Atalaia do Campo. Carried out by young women who prepare their trousseau, it's a lace with specific characteristics associated with the region: by adapting the stitch to a new technique and aesthetic of the final product; and by the symbolic and emotional meaning. To continue this tradition, this project aims to invest in training and social sustainability by valuing the knowledge of the women who participate in it, involving services and companies in the region for the development of new products. The research methodology is interventionist and non-interventionist; first, an exhaustive bibliographic collection was developed, followed by the collection of information. It was also proposed the realisation of a training course in Lérias, where the learning of the Lérias Lace and its application in new products was developed.

**Keywords:** Lérias Lace, traditional technologies, cultural heritage, social sustainability, fashion design.

## 1. Introdução

A Renda das Lérias é uma tecnologia tradicional que marca a herança cultural da Freguesia da Póvoa de Atalaia e Atalaia do Campo, povoações sedeadas no concelho do Fundão, no interior do país. É uma Renda com uma técnica de execução muito particular, e é fruto da transmissão de saberes artesanais que foram transmitidos de geração em geração. Com o objetivo de preservar e perpetuar estes saberes ancestrais, está em desenvolvimento um Projeto de investigação denominado “Lérias - A Arte das Linhas – Tradição e Inovação” promovido pela Universidade Lusófona, com o apoio da Câmara Municipal do Fundão e em

colaboração com o Centro de investigação: CIPEC - Instituto Politécnico de Castelo Branco que visa um conjunto muito diversificado de atividades técnicas, tecnológicas, pedagógicas, de investigação e ligadas à comunidade que têm como principal objetivo a valorização e a reinterpretação desta tecnologia tradicional. Se a formação é um importante meio de disseminar os saberes e manter viva esta tradição, também a criação de novos produtos, a sua dinamização e interpretação através de espaços que divulguem e apresentem estes produtos e esta história, são de grande importância. Uma das atividades previstas no projeto consistiu em conhecer e fazer o levantamento da técnica usada na elaboração desta renda que tem diversas aplicações (têxteis lar, ornamento figurativo em atos festivos e religiosos) e, numa fase seguinte e consequente, procurou-se promover a formação sobre esta técnica, permitindo assegurar a continuidade desta prática tradicional, consequentemente a disseminação destes saberes tradicionais.

## **2. Enquadramento teórico**

### **2.1 Sustentabilidade social, inovação e património imaterial**

As comunidades locais procuram defender a preservação e a valorização da sua herança cultural, merecendo destaque, entre diversos elementos, as rendas tradicionais (Barradas & Mendes, 2021). Numa partilha de experiências e tradições culturais que têm um potencial económico ainda por explorar, assiste-se ao desenvolvimento de distintos projetos, como o que apresentamos, que visam suscitar o interesse das entidades locais para a produção e criação de produtos com Renda das Lérias, com o intuito, não só de valorizar o Património Cultural desta região do país, mas também de promover a sua competitividade económica. Alocado ao potencial económico, não podemos esquecer o impacto social, fundamentado nas práticas intergeracionais, em que o desenvolvimento de projetos desta natureza assenta.

O Projeto “Lérias - A Arte das Linhas – Tradição e Inovação” assume, em definitivo, um compromisso com a sustentabilidade social, na medida em que assenta na valorização do conhecimento destas mulheres, muitas das quais já não têm um papel ativo na comunidade. Poder chamar estas mulheres a participarem nas formações realizadas no contexto deste projeto, é devolver-lhes esse papel na comunidade, ao mesmo tempo em que se envolvem serviços e empresas da região para o desenvolvimento de novos produtos com Renda das Lérias.

A inovação transforma-se, assim, num precioso aliado da sustentabilidade social, num contexto estratégico de valorização dos saberes e das gentes desta região do país. Segundo Kalkanci et al. (2018)

implores us to address sustainability from the lens of emerging economies and the role that innovation can play in this context. We posit that, for sustainable operations research to be relevant in the context of emerging economies, it needs to incorporate social concerns and conditions of underserved populations, with an emphasis on inclusion and equity. (p.1)

A Renda das Lérias é uma das faces visíveis da cultura deste povo que, através da ação das suas rendeiras, traz à luz a genuína essência da Arte das Linhas, em defesa dos valores estéticos e culturais desta técnica e que podem, num contexto mais atual, ser uma solução para alguns problemas, ao serem aplicados na criação de inovadores produtos de moda, associando-se a novos modelos de negócio, assentes em princípios sustentáveis, culturais e sociais.

Consideramos que um aspeto importante deste Projeto reside na sustentabilidade de materiais e processos, e concordamos com a opinião de Gonçalves (2017:1) quando afirma que: “Uma das grandes preocupações atuais deste século debruça-se sobre a criação de novos modelos de negócio assentes nos valores da sustentabilidade (...)”. Também neste sentido, é relevante a preocupação com a economia local, pelo que o desenvolvimento e a implementação de projetos de cariz empreendedor, como este, pode contribuir para alcançar a sustentabilidade, não só ao nível social, mas também económico. E no seguimento desta ideia partilhamos do entendimento de Goedhuys et al. (2015) quando defendem que:

Emerging economies are very conscious that innovation plays a key role in an environmentally sustainable and socially balanced growth agenda. Innovation policy has therefore moved to the center of the policy debate. Because innovation is not only a process of knowledge diffusion, as countries develop, simply adopting existing technologies is no longer sufficient to maintain a high growth rate. Rather countries need to invest in research and innovation to develop products that address their particular needs. (p. 86)

Uma outra dimensão importante deste Projeto, e que vem em defesa do seu reconhecimento, assenta na dimensão da Renda das Lérias como património cultural imaterial, que urge preservar e proteger. A sua salvaguarda integra-se num dos eixos de atuação das atribuições da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), em matéria de património imaterial, que consiste em: “Promover o estudo e a salvaguarda do património cultural imaterial, bem como a valorização e a divulgação dos bens culturais imateriais (...)” (b) do artigo 7º da Portaria n.º 201/2022, de 3 de agosto).

No mesmo sentido, e de acordo com o disposto no número 1, do artigo 2º, da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (2003): “Considera-se património cultural imaterial, de acordo com a Convenção, (...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana” (2003). É, pois, neste contexto, que o Projeto “Lérias - a Arte das Linhas – Tradição e Inovação” pretende deixar a sua marca, na salvaguarda da Renda da Lérias como elemento do

património cultural imaterial desta comunidade, e principal gerador da diversidade cultural e garante do desenvolvimento sustentável.

## 2.2. Croché

Fazer croché tem, na sua essência, a observação como princípio de aprendizagem e, não sendo certo a sua origem, geográfica e cronologicamente, tem igualmente como fundamento a resposta a necessidades do quotidiano de “homens, mulheres e crianças, (...) os artigos eram principalmente para uso utilitário” (Paludan, 1995:7) e, assim, “desde tenra idade, as jovens aprendiam os pontos essenciais ensinados por irmãs, mães, tias ou avós” (Perdigão et al., 2004, p.11).

Durante o século XVIII os tecidos leves e transparentes obtêm grande protagonismo na indumentária masculina e feminina (Perdigão, 2002) e mesmo no século XVII, os retratos realistas das personalidades da alta sociedade e cortes europeias levam-nos a crer que essas transparências no vestuário poderiam ser conseguidas através da aplicação de rendas no mesmo, no entanto, apesar do realismo desses retratos, não nos é possível perceber se de facto se trata de renda em croché (Paludan, 1995).

É no século XIX que o croché ganha grande divulgação, sobretudo pelo aparecimento de publicações de livros e revistas especializados em labores femininos, permitindo um grande alcance e democratização da técnica de fazer croché a muitas mulheres que, inclusivamente, viram na produção de rendas, uma oportunidade de complemento familiar, sem descurar o trabalho doméstico. Destacamos Mademoiselle La Branchardière e o seu livro “The Crochet Book” (1847) publicado durante o “Período da Fome” (de 1845 a 1854), na Irlanda<sup>1</sup>, pois abriu portas para o comércio e criação das primeiras fábricas familiares de rendas, cujas rendeiras irlandesas produziam rendas para as mulheres inglesas, com mais poder económico, usarem, marcando o vestuário da Era Vitoriana que, por sua vez, influenciaram os países vizinhos (Paludan, 1995).

## 2.3. Renda das Lérias

Magalhães (1963), refere-se às lérias e pilhérias como um dos tipos mais populares das rendas de croché.

Trata-se de uma Renda de croché com características muito próprias que se associam facilmente à região, quer pela adaptação do ponto a uma nova técnica e estética do produto final, quer pela própria conotação simbólica e emocional que lhe é imputada ao longo dos tempos.

Contudo, não nos é possível afirmar que o aparecimento da Renda das Lérias se deu na Póvoa de Atalaia, apesar do trabalho desenvolvido pelas entidades autárquicas do Fundão nesse sentido, e que assenta muito nos testemunhos do Grupo de “artesãs” da Póvoa de Atalaia.

A Renda das Lérias constitui-se como uma renda que resulta da conjugação de vários pontos (figura 1). Nos entremeios as artesãs utilizam o ponto das lérias (o qual também é denominado pelas mesmas como “os abertos”) e o ponto das pilhérias (ao qual se referem ainda como “os fechados” ou “conchinhas”). No caso de se tratar de barras (que apelidam de “bicos”) a renda é rematada com picô, comumente conhecido entre as artesãs como “florinhas”.

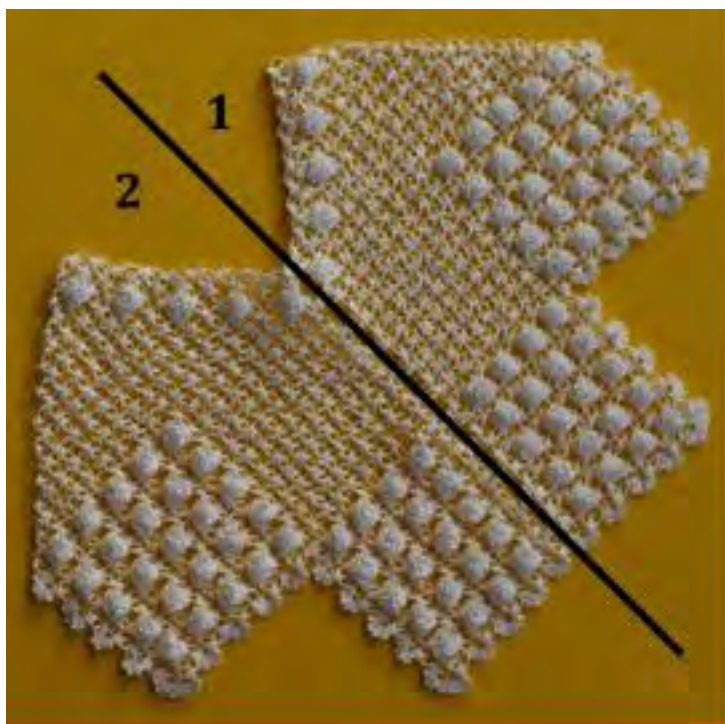


**Figura 1.** Renda das Lérias (barra/"bico"): 1- Lérias/"os abertos"; 2- Pilhérias/"os fechados"; 3- Picô/"florinhas".

Salienta-se que, do ponto de vista técnico, os cantos são a parte mais complexa da Renda das Lérias; se muitas artesãs produzem entremeios e barras, nem todas dominam a execução dos cantos. Estes são realizados em duas partes; numa primeira parte executa-se até meio do canto; numa segunda parte termina-se o canto que se executa formando um ângulo de 90 ° com a primeira parte (figura 2).

É no espaço privado doméstico de muitas casas da Póvoa de Atalaia que se encontram diversos artigos têxteis e sabe-se que "durante o século XX, especialmente nas primeiras décadas, quase todas as raparigas em idade de casar tinham, no seu enxoval, vários têxteis onde a aplicação da Renda das Lérias não podia faltar" (Cruchinho et al., 2019). Mais recentemente assistiu-se a algumas tentativas de aplicação da Renda das Lérias a peças de vestuário e acessórios por conterrâneas da Póvoa de Atalaia, o que reforçou a introdução desta renda no espaço público.

No entanto, é na tradição local secular da Festa das Papas, evento que ocorre ao terceiro domingo de janeiro, retomado este ano após ter sido interrompido pela situação pandémica por COVID-19, que os produtos têxteis da Renda das Lérias desfilam pelas ruas da povoação e ocupam o seu lugar no espaço público deslocando-se para o âmbito alegórico e religioso.



**Figura 2.** Renda das Lérias com canto: 1- Primeira parte do canto; 2- Segunda parte do canto.

## 2.4 Os açafates

Na Procissão (figura 3) que decorre na Festa das Papas os açafates (figura 4), onde são transportados as papas de milho branco e os coscoréis, da responsabilidade de 25 mordomas, em representação de 25 famílias da povoação, são efetivamente os elementos que se destacam.



**Figura 3.** Procissão da “Festa das Papas”.

Cada mordoma convida 2 mulheres da sua família que assim transportam 3 açafates: 2 com papas e 1 com coscoréis.



**Figura 4.** Açafate com coscoréis - Procissão da “Festa das Papas”: 1- Entrecama (1a- “bicos” ou barra; 1b- entremeio); 2- Toalha ou Pano de tabuleiro; 3- Flores naturais.

### 3. Metodologia

A metodologia de investigação consiste numa metodologia mista: intervencionista e não-intervencionista.

Numa primeira fase, não intervencionista, desenvolveu-se uma recolha bibliográfica exaustiva, apesar da escassa e contraditória bibliografia existente.

A metodologia intervencionista é desenvolvida numa segunda fase da pesquisa através da recolha de informação pelo contacto direto com as mulheres que ainda fazem as rendas (observação direta). Foram realizadas entrevistas semiabertas a 10 “artesãs” da Póvoa de Atalaia, com idades compreendidas entre os 61 e os 92 anos, no período compreendido entre 2019 e 2022, que permitiram recolher informação pertinente para a evolução do estudo.

### 4. O projeto “Lérias - a arte das linhas – tradição e inovação”

#### 4.1 Objetivos do Projeto

Para a concretização deste projeto foram delineados os seguintes objetivos:

- Valorizar os saberes tradicionais sobre a Renda das Lérias;
- Promover a Herança cultural do Concelho do Fundão – União de Freguesias de Póvoa de Atalaia e Atalaia do Campo;

- Criar diversas atividades e dinâmicas que permitam o cumprimento dos objetivos do projeto sendo: Formação, Criação, residências artísticas, Concursos, atividades académicas e científicas, eventos para a comunidade (desfiles, exposições), criação de espaços efémeros e museológicos;
- Internacionalizar a Renda das Lérias;
- Promover a sustentabilidade social pelo envolvimento ativo de pessoas idosas no projeto, pela valorização de técnicas e materiais sustentáveis e pela dinâmica criada no envolvimento de empresas, instituições e organizações da região;
- Registrar o projeto através de publicações científicas, ou outras, que permitam manter a tradição;
- Promover o desenvolvimento económico da região;
- Fomentar a criação de novos postos de trabalho com a criação de micro empresas para a produção das Lérias.

#### **4.2 Comunicação do Projeto “Lérias - a Arte das Linhas – Tradição e Inovação”**

O início do Projeto fica marcado pela realização de quatro edições do evento “Lérias - A Arte das Linhas” (2016 a 2019), através do Concurso “Tradições da Beira Interior na Moda”, organizado pela Junta de Freguesia da Póvoa de Atalaia, em parceria com o Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB), a Universidade da Beira Interior (UBI) e a Associação Seletiva Moda - *Portugal Fashion News* (PFN). Este evento teve como destinatários jovens designers, profissionais ou estudantes, que contribuíram, através da participação no concurso, para o perpetuar da herança cultural e regional da Renda das Lérias.

Integrado na estratégia de comunicação e divulgação do Projeto foram desenvolvidas diversas iniciativas. Desde logo, de cariz científico (o projeto é coordenado e dinamizado pelo Centro de Investigação: CICANT/Universidade Lusófona e conta com a colaboração do CIPEC/IPCB), com a apresentação de comunicações e a publicação de artigos em Conferências Internacionais: em 2019, na Conferência *Senses and Sensibility’19 – Lost in (G)localization*; em 2022 na FL Conference *Fashion & Sustainability* e no EIPEC 2022. De salientar, a apresentação de uma tese de mestrado intitulada “Design de Moda e Artesanato, Resposta para a Sustentabilidade na Moda; Caso de Estudo: Renda das Lérias”, da autoria da designer Daniela Duarte, elemento da equipa do Projeto.

Um dos objetivos de comunicação que se pretende atingir com este Projeto é a sua divulgação junto dos seus públicos estratégicos, e são diversos: desde logo a população residente nas freguesias da Póvoa de Atalaia e Atalaia do Campo, e neste sentido foram organizados os Desfiles das Lérias em 2016 com a apresentação de produtos de moda elaborados com a Renda das Lérias, trazendo os parceiros à região, assim como outros públicos que assistiram aos eventos; outras atividades, como pequenas mostras, de que é exemplo a mostra realizada na Festa da Póvoa de Atalaia, que decorreu em julho de 2022, numa ligação estreita com a comunidade.

A criação de parcerias estratégicas para a divulgação e promoção do Projeto e, consequentemente, da Renda das Lérias, inclui a colaboração com a Associação Seletiva Moda que se traduziu na publicação de diversos artigos no Jornal T, assim como reportagens

realizadas por órgãos de comunicação social regionais e nacionais, como o canal de televisão SIC que recentemente difundiu uma reportagem sobre o Projeto.

Outras ações de divulgação da Renda das Lérias têm ocorrido no contexto do desenvolvimento do próprio Projeto e que importa evidenciar. Desde logo, uma das mais importantes, a Formação em Renda das Lérias, com uma ação de formação já realizada, organizada em dois módulos distintos, em setembro e outubro de 2022 na Casa da Poesia Eugénio de Andrade (Póvoa de Atalaia).

### **4.3 Formação em Renda das Lérias**

#### *4.3.1 Antes da formação*

A equipa de investigação começou por estabelecer contacto com “as Gentes da Terra” da Póvoa de Atalaia, sobretudo senhoras mais idosas. Foi importante ouvir as suas histórias de vida e perceber a importância que a Renda das Lérias teve desde a sua infância/adolescência. “Aprender, fazendo” foi sempre o modo que permitiu a transmissão de saberes ligados à Renda das Lérias, pois até hoje não foram desenvolvidos esquemas gráficos desta renda.

Percebemos que o saber fazer desta renda implica a aprendizagem do ponto das lérias/“os abertos” e do ponto das pilhérias/“os fechados” ou conchinhas, bem como dos aumentos e das diminuições e, ainda, dos cantos nas barras/“bicos”.

#### *4.3.2 Organização e conteúdos da formação*

A formação foi organizada em dois módulos de 20 horas cada um e decorreram no período compreendido entre 23 de setembro e 12 de novembro de 2022, na Casa Eugénio de Andrade, na Póvoa de Atalaia. Uma das principais preocupações da equipa de investigação foi organizar os dois módulos de formação em horário pós-laboral e espaçar as sessões, sobretudo no segundo módulo, para que as formandas pudessem concluir os trabalhos propostos.

No primeiro módulo de formação “A tradição da Renda das Lérias na Póvoa de Atalaia” os conteúdos relacionaram-se com a componente histórica, mas sobretudo o enfoque incidiu na transmissão do saber-fazer desta renda. No segundo módulo “A Renda das Lérias aplicada em produtos de design de moda”, os conteúdos relacionaram-se com exemplos contemporâneos de aplicação da renda a produtos de design de moda, nomeadamente da designer Daniela Duarte, bem como a proposta de representação gráfica para esta renda.

#### *4.3.3 Intervenientes*

Na formação estiveram envolvidas as 4 investigadoras do projeto, Alexandra Cruchinho, Ana Sofia Marcelo, Daniela Duarte e Paula Péres, que orientaram as 15 formandas inscritas nos dois módulos, com idades compreendidas entre os 35 e os 67 anos, provenientes dos concelhos do Fundão e da Covilhã, sendo que a maioria não é natural da Póvoa de Atalaia (4 formandas).

O grupo de formandas era bastante heterogéneo em termos de conhecimento sobre croché e Renda das Lérias (5 sem experiência de croché, 7 com experiência de croché e 3 com experiência em Renda das Lérias). Também em termos de execução técnica o grupo apresentava diferenças pois 1 das formandas era esquerdina e 2 tensionavam o fio ao ombro.

#### 4.3.4 Métodos e estratégias de ensino-aprendizagem

As formadoras selecionaram métodos e estratégias de ensino que consideraram pertinentes para motivarem as formandas a realizarem as aprendizagens propostas, com enfoque em métodos ativos. Numa primeira parte, foi proposta a consulta de livros e revistas de croché e realizada a apresentação de conteúdos teóricos recorrendo a metodologias e técnicas expositivas. Posteriormente, as formadoras apostaram no contacto direto com as Gentes da Terra (mulheres idosas detentoras do saber-fazer da Renda das Lérias) e na demonstração prática, pelas formadoras, dos diferentes pontos utilizados na Renda das Lérias (com o fio tensionado à mão e ao ombro) e nos debates em grupo para apreciação e análise crítica de peças (tradicionais e contemporâneas) de Renda das Lérias. Atendendo à solicitação de algumas formandas foi criado um grupo na aplicação do WhatsApp e foram realizados pelas formadoras diversos vídeos demonstrativos para os aumentos e diminuições nas barras (com o fio tensionado à mão e ao ombro).

#### 4.3.5 Produtos das aprendizagens

A maioria das formandas desenvolveu amostras de entremeios e de barras/"bicos" que lhes permitiu a aprendizagem quer dos vários pontos utilizados na Renda das Lérias, desde o ponto das lérias/"os abertos" até ao ponto das pilhérias/"os fechados" ou conchinhas, quer dos aumentos e das diminuições. Algumas formandas conseguiram desenvolver amostras de barras/"bicos" com canto (figura 5).



**Figura 5.** Amostras de Renda das Lérias (1- Entremeio; 2- Barra/"bico"; 3- Barra/"bico" com canto).

No decorrer do segundo módulo de formação foram várias as formandas que conseguiram desenvolver propostas personalizadas de representação gráfica para a Renda das Lérias a partir de alguns exemplos desenvolvidos pelas formadoras. (figura 6)



**Figura 6.** Formandas a desenvolverem propostas de representação gráfica da Renda das Lérias.

A partir das propostas de representação gráfica da Renda das Lérias as formandas procederam à realização de esquemas gráficos para os produtos têxteis a apresentarem no final do segundo módulo de formação (figura 7).



**Figura 7.** Esquemas gráficos de produtos têxteis de Renda das Lérias (1 -Iniciação de camisola – barra inferior; 2- Marcador de livro)

No final da formação todas as formandas apresentaram produtos têxteis de Renda das Lérias: vestuário e acessórios (figuras 8 e 9).



**Figura 8.** Produtos têxteis de Renda das Lérias (1- Marcador de livro; 2- Colar; 3- Chapéu/panamá; 4- Fita para o Cabelo).



**Figura 9.** Produtos têxteis de Renda das Lérias (1- Xaile; 2- Camisola; 3- Top).

#### 4.3.6 Testemunhos das formandas/avaliação da formação

As formadoras, a partir dos testemunhos das formandas, consideram que a formação em Renda das Lérias contribuiu para a perpetuação do conhecimento e da aprendizagem ligados à Renda das Lérias. Também consideram que a partilha de saberes no grupo criado na aplicação WhatsApp, que continuou depois da formação terminar, mostra que a formação se constituiu como uma experiência marcante para as formandas e para as formadoras. De

referir que na segunda edição, prevista para o início de 2023, a maioria das formandas já demonstrou interesse em continuar.

Os testemunhos das formandas confirmaram a importância desta formação:

Numa perspetiva global, esta formação foi muito positiva, pois com ela consegui aprender a manusear uma agulha de croché. Iniciei esta formação sem saber nada, nunca tinha pegado numa agulha destas e consegui ao fim de uma tarde desta fantástica formação pegar na agulha, fazer as lérias, tanto o ponto como a renda das lérias no seu todo. (...) Posso dizer que consegui fazer um projeto de lérias, projetá-lo e concluí-lo com sucesso. (Testemunho 1)

Além de consolidar os meus conhecimentos sobre a renda beneficiei de um agradável convívio com os restantes membros do grupo, com as gentes da aldeia da Póvoa de Atalaia e com as formadoras. Aprendi os conceitos da renda de lérias e sei o segredo da renda. Posso, com todo o gosto, ensinar quem quiser aprender. (...) O futuro das lérias é a continuação, a divulgação e a partilha com todo o mundo. Gostei muito de fazer lérias, de fazer lérias na casa da poesia. (Testemunho 2)

Vim para esta formação, um pouco sem saber o que esperava, mas com uma certeza, aprender saberes ancestrais que passam de geração em geração, apesar de não ser da Póvoa, nem tão pouco saber que aqui se fazia esta renda. São saberes e tradições ancestrais que trazem uma carga/energia emocional das mulheres. Como mulher e portuguesa, foi para mim um privilégio ter esta oportunidade de aprender, de me nutrir e de certa forma contribuir para que esta tradição, este saber genuíno não se perca no tempo. (...) O que ficou guardado no meu coração foi mesmo aquela tarde, aquele momento em que estivemos e partilhámos com as senhoras da Póvoa, de poder falar com elas, de poder sentir a sua energia, que com aquela idade ainda permanecem vivas na sua arte. (Testemunho 3)

Toda a minha vida cresci com a valorização desta renda (...) Porém, na minha família não sabiam fazer lérias. Na verdade, a responsabilidade é inteiramente minha,

pois quando, em pequena, me quiseram ensinar sempre fugi. Na fase adulta aproveitei esta oportunidade. (...) eu estava a zeros e agora já faço lérias, conchas, aumentos e diminuições (e pessoalizei uma representação gráfica). Faltam-me os cantos e, se houver oportunidade, irei aproveitá-la! (...) Termino com a referência à ‘Arte das Linhas’: no filme víamos a alegria das várias rendeiras e foi isso que vivi, tal como a linha enlaçava a partilha de experiências por várias mãos, vozes e gerações, prendia/cativava a cada sessão, fomos criando laços e estas lérias são as responsáveis. (Testemunho 4)

Não sabia fazer renda. Aceitei o desafio de uma amiga para fazer a formação. Na formação aprendi lérias e a renda das lérias, ou seja, lérias, conchas, bicos e cantos. Com este saber fazer, desta arte antiga, pretendo fazer produtos com design ‘diferente’, ‘inovador’, respeitando o saber fazer desta tradição, respeitando esta tradição. (Testemunho 5)

## 5. Conclusões

A Renda das Lérias marca decisivamente a história desta comunidade - a Póvoa de Atalaia. Trata-se de um importante elemento da história destas mulheres que perpetua, também, a história desta região, deste povo que em volta do desenvolvimento da Renda, vai contando vivências que tanto marcaram a sua própria história.

A Renda das Lérias revela-se com potencialidades para promover a Sustentabilidade social através do envolvimento de mulheres idosas na transferência de conhecimento aos mais jovens, pela prática conjunta de atividades que se enquadram na promoção da intergeracionalidade com as mais valias que daí advêm, não só na perpetuação da memória coletiva, como no reforço da dimensão humana destas relações.

Esta tecnologia tradicional tem despertado interesse além fronteira, quer por parte de investigadores, académicos, quer por parte de artistas, figurinistas, empresários.

Reconhece-se a diversidade de aplicações em que a Renda das Lérias pode ser integrada tais como vestuário, manifestações artísticas, têxteis lar, etc.

A formação em Renda das Lérias constituiu-se como uma atividade que contribuiu para a valorização, disseminação e inovação da Renda das Lérias quer pela disseminação dos saberes, quer pela sua reinterpretação através da criação de novos produtos.

## Referências Bibliográficas

- Perdigão, T., Amorim, M., & Correia, A. (2004). *Rendas dos Açores: Ilhas do Pico e do Faial*. Açores: Vice-Presidência do Governo Emprego e Competitividade Empresarial - Centro Regional de Apoio ao Artesanato; ADELIAÇOR - Associação para o Desenvolvimento Local de Ilhas dos Açores; Alvião - Associação para a Salvaguarda do Património Cultural de S. João Horta: Vice-Presidência do Governo, Emprego e Competitividade Empresarial, Centro Regional de Apoio ao Artesanato. ISBN: 978-989-97917-5-6.
- Barradas, T, & Mendes, M. (2021). *Soft circuits em Bordados Tradicionais: reinvenção de um imaginário para a sustentabilidade*. ARTECH 2021: 10th International Conference on Digital and Interactive Arts. Article Nº 58, pp 1-7. <https://doi.org/10.1145/3483529.3483705>. Data de acesso 15/09/2022.
- Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003). *Microsoft Word - Convenção para a Salvaguarda do PCI.doc (mne.gov.pt)*. Data de acesso 03/12/2022.
- Cruchinho, A., Marcelo, A., Péres, P., & Pereira, M. (2019). “Lérias Lace: sustainability products Design”. in Duarte, E., & Rosa, C. (Ed.) (2019). *Senses & Sensibility’19: Lost in (G)localization*. Proceedings of the UNIDCOM 10th International Conference, pp 226-238. EDIÇÕES IADE, Universidade Europeia. ISBN: 978-989-54829-3-1.
- Goedhuys M., Hollanders, H., Mohnen, P. (2015). *Innovation policies for development*. The Global Innovation Index 2015: Effective Innovation Policies for Development, pp 81-87. ISSN 2263-3693.
- Gonçalves, E. (2017). *O Traje do Minho: tradição e inovação: um contributo para a sustentabilidade sociocultural na moda*. (Tese de Mestrado da Universidade do Minho). *Universidade do Minho: O Traje do Minho: tradição e inovação: um contributo para a sustentabilidade sociocultural na moda (uminho.pt)*. Data de acesso 03/12/2022.
- Kalkanci, B., Rahmani, M., & Toktay, L. (2018). The Role of Inclusive Innovation in Promoting Social Sustainability. *SSRN Electronic Journal*. ISBN: 1556-5068 DOI:[10.2139/ssrn.3192623](https://doi.org/10.2139/ssrn.3192623). Data de acesso 03/12/2022.
- Magalhães, C. (1963). “Rendaria”, In. Lima, F. (Dir.), *A Arte Popular em Portugal*. Vol. 3 (pp 107-167). Editora: Editorial Verbo.
- Magalhães, M. (1995). *Bordados e Rendas de Portugal*. Editora Vega. ISBN: 972-699-782-9.
- Paludan, L. (1995). *Crochet: History & Technique*. Interweave Press, Inc. ISBN: 1-883010-09-8.
- Perdigão, T., & Calvet, N. (2002). *Tesouros do Artesanato Português - Têxteis*, Vol. II. Editorial Verbo ISBN: 972-22-2121-3.
- Portaria n.º 201/2022, 3 de agosto. [Portaria n.º 201/2022 | DRE](#). Data de acesso 03/12/2022.



# A Prática Artística nas respostas ambientais

## Artistic Practice in environmental response

Filipa Batista<sup>1</sup>, Ana Mena<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) – Departamento de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal, artfilipabatista@gmail.com*

<sup>2</sup>*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) – Departamento de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal, e Centro de Investigação em Património, Educação e Cultura (CIPEC) - Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal, ana.mmena@gmail.com*

### Resumo

O presente artigo, desenvolvido no âmbito do projeto de mestrado em escultura, procura identificar autores que tiram partido de resíduos resultantes da produção industrial como matéria para a prática artística. Identifica obras com estas características, na área artística e do design, adquirindo novos valores de empoderamento e de consciência social. Diante desse problema, soluções têm sido propostas para vislumbrar um futuro melhor. O artigo de investigação artística analisa as várias respostas de criativos, artistas e designers, que quebram o ciclo linear dos materiais, e como eles reconsideram o porquê de terem um efeito positivo em um amanhã mais sustentável.

**Palavras-chave:** prática artística, criatividade, sustentabilidade

### Abstract

This article, developed within the scope of the master's project in sculpture, seeks to identify authors who take advantage of waste resulting from industrial production as a material for artistic practice of social conscience. With this problem, solutions have been proposed to envision a better future. The artistic investigation article analyzes the various responses of creatives, artists and designers who break the linear cycle of materials, and how they reconsider them as to why they have a positive effect on a more sustainable tomorrow.

**Keywords:** artistic practice, creativity, sustainability

## 1. Introdução

Este artigo aborda uma perspetiva cultural da ecologia, designadamente no que concerne à capacidade da prática artística exercer influência neste domínio, bem como a possibilidade de incluir o ecossistema no conjunto das suas interdependências.

As mudanças climáticas constituem um dos grandes problemas ambientais, mas não são os únicos. A gestão dos resíduos é outra questão pertinente que nos obriga a reduzir a sua produção consideravelmente através de ações de prevenção, como a redução, a reciclagem e a reutilização. Próprias da economia circular, têm como objetivo minimizar o seu impacto na saúde e no meio ambiente. Economia e ecologia são duas palavras que têm o mesmo princípio, ambas estudam o suprimir de inúmeras necessidades por meios infinitos e limitados.

Existe o preconceito do lixo, herdado da sociedade antiga, de sujidade, que já não coaduna com a época contemporânea. Antigamente a tarefa da reciclagem era menos facilitada que a

atual, pois os ecopontos eram metálicos e todos da mesma cor, a informação sobre o assunto era escassa, e o desapego aos objetos urbanos era normal e irregular. Hoje, temos a facilidade de ter os contentores caracterizados por símbolos gráficos e cores (verde, amarelo, vermelho e azul-escuro), que permitem ser identificados de longe, o que torna o ato mais apelativo melhorando a separação. A ação de depositar o lixo de forma organizada, funciona quase como um jogo, um gesto de prazer, característico da nova comunicação, e desta nova renovação de paleta contemporânea de cores. A população também está mais consciente da necessidade de separar os próprios resíduos urbanos, porque assim demonstra conhecimento, uma atitude de civismo, de reciclagem, de ecologia, tal como de limpeza e higiene. Contudo, existe a preocupação com o percurso de matérias rejeitadas como a roupa, a madeira e o metal industrializados, os eletrodomésticos, pneus, etc, pois nem sempre este lixo tem um percurso de reciclagem ou de reutilização, e acaba, muitas vezes em aterros ou no processo de incineração de lixo.

A problemática de acumulação do lixo é global, sendo que é urgente usar mecanismos para que o mesmo seja repensado. A triagem destes vários elementos é fulcral para sabermos que destino lhe podemos dar. O que é composto de matérias orgânicas, os biodegradáveis, os que podem ser recuperados, transformados, reutilizados e os impossíveis de eliminar. A participação numa adequada gestão de resíduos, no sentido de uma preservação ambiental, perspetiva uma melhoria da nossa qualidade de vida, presente e futura, que deve ser assegurada pelo nosso contributo diário nos pequenos gestos, e não ser encarada como uma mera aspiração de ideal. Não só deve ser feita a triagem, mas também o reaproveitamento de matérias, e o repensar da mesma. Como o acumular de matérias é enorme, a gestão de resíduos é uma contribuição para o alcance do desenvolvimento sustentável.

Partindo da premissa que a prática artística se baseia na perceção, selecionaram-se alguns exemplos no âmbito da arte contemporânea e do design de moda, com o intuito de fomentar o relacionamento entre ambos, e de criar objetos capazes de reinformar o território artístico. Linguagens que refletem sobre o território da arte, meios de expressão utilizados para promover no seio da sociedade contemporânea a criação de uma sensibilização, adequada à problemática ecológica.

A prática artística de natureza ecológica remonta ao início do século XX, com os cubistas Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963), que exploram a colagem numa relação com contextos extrínsecos à obra de arte. No entanto, o envolvimento mais direto da prática artística com a ecologia acontece na década de 60, nomeadamente através da Environmental Art, cujo desenvolvimento resulta do contexto social e político do mesmo período, bem como do surgimento, nos E.U.A., do ambientalismo, por intermédio do trabalho neste domínio de Henry David Thoreau (1817-1862) e posteriormente desenvolvido por John Muir (1838-1914) (KASTNER, 1998, p. 16). A problemática ambiental relaciona sistemas tecnológicos, com questões de ordem económica, política e social, com sistemas biológicos.

O artigo tem como objetivo enunciar alguns artistas e designers de moda cujo trabalho se relaciona com o contexto social onde está inserido. Demonstrar a forma como tiram partido do uso de desperdícios urbanos nas suas práticas artísticas. Através da criatividade, podemos trabalhar mais de modo a melhorar a atratividade da reciclagem e manter a utilização de materiais reciclados. Temos como enfoque a obra de Joseph Beuys e as práticas de apropriação, transformação e recriação do movimento Internacional Situacionista, e do grupo

Pictures. Artistas que tiram partido de resíduos resultantes da produção industrial como matéria para a prática artística. Iremos identificar obras com estas características, pois são demonstrativas de que a arte e o design adquirem novos valores de empoderamento e de consciência social.

Dada a interdisciplinaridade da temática e o facto de estar associada a paradigmas históricos que advêm da arte moderna, o presente estudo remete para alguns textos considerados fundamentais para a compreensão da problemática em questão.

## **2. A Dimensão da Prática Artística**

A arte de teor ecológico, no prolongamento do modelo de prática artística movida por preocupações de ordem social, destacou-se na década de 60 por intermédio da Environmental Art, da Land Art e da Reclamation Art, cujo desenvolvimento resultou das transformações sociais e políticas desse período. Neste domínio distinguiu-se o artista alemão Joseph Beuys, cuja prática se caracterizou pelo cruzamento entre o processo artístico e a atividade política. Salienta-se o conceito de «escultura social», segundo o qual todos os cidadãos são potenciais intervenientes artísticos, assim como o conceito de «ecological gesamtkunstwerk», baseado na atividade cívica e cultural da sociedade, visando a reconstrução do modelo social. Na ótica de Beuys, a arte seria o único meio com capacidade de regenerar a humanidade e o meio-ambiente.

Beuys introduziu um pensamento crítico sobre a sociedade e as suas instituições defendendo, através da sua máxima “Cada Homem Um Artista”, que a criatividade não é um conceito exclusivo da criação artística, uma vez que, quando aplicada ao corpo social, possibilita uma nova definição do território da arte. Esta designação de arte, apelidada por Beuys como “escultura social”, para além de aumentar a área de ação do objeto artístico, apontou a utilização da criatividade como valor de troca, em substituição do capital e do lucro, o que, por sua vez, possibilitaria a transformação para uma sociedade alternativa. A visão crítica de Beuys enquadrava a cultura de consumo no contexto mercantilista do período pós-guerra, referindo, simultaneamente, que este processo conduziria a arte e a cultura à estagnação (GOMES, 2010, p. 8-9).

Ao reforçar o papel da arte e do design na prática ambiental artística, fortalece-se a perspetiva do alcance de um futuro mais sustentável. O processo de seleção das obras para este artigo considerou artistas ou designers, que sintetizavam a questão ecológica ou que exemplificam o método ou técnica de arte ecológica.

A apropriação é um «impulso» que sempre esteve presente na prática artística desde que foram alargadas as fontes de informação, no período anterior à guerra, designadamente com as primeiras fotomontagens, até à proliferação dessas mesmas fontes, no período pós-guerra (FOSTER, 2004, pg 3). A resposta dos artistas face ao problema ambiental acontece em diferentes abordagens adequadas às linguagens criativas. Na qualidade de prática artística ecológica escultórica, adotamos uma abordagem orientada para a apropriação de materiais, que envolve a utilização de processos de reciclagem. Consoante as suas propriedades, a apropriação é categorizada em duas vertentes distintas: a apropriação metafórica e a apropriação formal. Esta última subdivide-se, por sua vez, em apropriação matéria, que se verifica quando a matéria utilizada já não é passível de identificação.

Partindo da abordagem de apropriação matériaca e das novas formas de vida e comportamento, ampliamos a nossa análise para o campo do design de moda, em particular para o movimento Slow Fashion, o qual se caracteriza como uma condição da moda sustentável e que descreve o oposto da moda rápida, que valoriza a fabricação de vestuário que respeita tanto as pessoas quanto o meio ambiente.

No contexto da indústria têxtil e de vestuário, a gestão do desperdício e da reciclagem é um desafio significativo. Toneladas de materiais têxteis e roupas são descartadas anualmente, apesar de grande parte poder ser reaproveitada. O resíduo têxtil é intensificado pelo crescimento do fast-fashion, que prioriza a produção em massa a preços baixos. Esse processo incentiva os consumidores a adquirirem um grande volume de roupas e a descartando-as rapidamente. Estas por sua vez, acabam em aterros sanitários por terem passado de moda, por estarem gastas ou por não terem sido vendidas, o que representa uma perda de recursos se não forem recicladas. Por outro lado, o slow fashion é um estilo de vida que encoraja os consumidores a pensarem antes de comprar roupas. O principal slogan do movimento é "pensar antes de comprar roupa", que tem duas implicações: estimula o consumidor a refletir se realmente precisa da camisa que vê na loja e a questionar a origem das roupas e o processo de sua criação. Em oposição ao fast fashion, o slow fashion surgiu como uma alternativa socioambiental mais sustentável no mundo da moda.

### 3. Apropriação

A transposição do objeto de uso quotidiano para o mundo da arte, com foco na escultura, ocorre no início do século XX. A integração começa na vanguarda, colocando paradigmas, convenções da rápida mudança dos tempos, revelando imagens que desafiam o espectador, numa forma de construção, desconstrução, ready-made e *assemblage*. Segundo Rosalind Krauss, "(...) um dos aspetos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes (...)" (1998, p. 6). As obras de Marcel Duchamp, "Garrafeira e "A Fonte", são exemplos da irreverência e espontaneidade do artista, que transfere do contexto utilitário e industrializado para o estético. O princípio da criação artística vanguardista não depende nem se limita a regras já estabelecidas, antes desafia a arte a alcançá-la, desafia o seu estatuto e também se torna manifestação. O sentido da provocação reside na totalidade da forma e no conteúdo do objeto em particular, dependendo da natureza do mesmo.

Debata-se a questão do valor do objeto comum, da aparência banal e a sua autonomia.

A escolha de um objeto como ready-made, surge da atitude de desprendimento e indiferença visual, e de uma ausência total do bom ou mau gosto, mas sim da desvirtude do seu valor. (Cabanne Pierre, 1997, pp.78-79)

Os movimentos vanguardistas, particularmente através da prática de ready-made, foram impulsionadores na introdução da apropriação de objetos no contexto artístico. Por sua vez, a prática artística ecológica tem nas suas atenuantes da reutilização de materiais, através da apropriação e transformação destes. A técnica de colagem e apropriação tornaram-se categorias importantes na arte, influenciando diretamente a prática artística ecológica. O movimento da "Environmental Art" como categoria, surgiu na década de 60 nos Estados

Unidos, pelo contexto social e político da época e impulsionada pelos ambientalistas Henry David Thoreau e John Muir, pela obra literária *Primavera Silenciosa* de Rachel Carson, que inspiraram artistas a explorar a temática ecológica e a expressá-la através da arte.

No contexto artístico, a palavra “Apropriação” e “apropriacionismo”, é usada para designar diversos termos, perspectivas, como vimos na contemporaneidade. A definição de *apropriar* no dicionário, significa tornar próprio, acomodar, aplicar e atribuir (Figueiredo, 1991, p. 246). Refletem, apropriam-se dos materiais e usam-nos para servir o propósito da arte contemporânea. A partir da utilização de matérias são acrescentados novos valores e formas para as particularizar. Estão divididos a sua utilização em duas categorias: apropriação “metafórica” e “formal”, onde a apropriação “formal” subdivide-se em apropriação “materia”.

No contexto artístico, os termos “apropriação” e “apropriacionismo” possuem diversas perspectivas e significados, como se pode observar na contemporaneidade. A palavra “apropriar” é definida no dicionário como tornar próprio, acomodar, aplicar e atribuir (Figueiredo, 1991, p. 246), o que se reflete na prática dos artistas contemporâneos, que se apropriam de materiais e os utilizam para fins artísticos. A partir dessa apropriação, novos valores e formas são adicionados aos materiais, particularizando-os. Essa utilização pode ser dividida em duas categorias: apropriação “metafórica” e “formal”, sendo que a apropriação “formal” é subdividida em apropriação “materia”.

A “apropriação metafórica” consiste na combinação da utilização de um objeto com o seu significado e vocabulário. Insere na categoria de obras de arte que buscam estabelecer uma forte ligação com o objeto utilizado, de modo que este contribua de forma criativa e poética para a obra. Em contrapartida, na apropriação formal, o artista retira o objeto da sua realidade e história, utilizando apenas partes que não são identificadoras do objeto original. Esses elementos são incorporados na obra de arte como partes de um todo ilusório, não carregando mais a memória do objeto original. Dentro do contexto da apropriação formal, há a subcategoria denominada de “apropriação materia”, na qual os materiais utilizados foram transformados e reciclados de tal forma que não são mais reconhecíveis. Essa categoria é caracterizada pela utilização de materiais que outrora tiveram outras funções, mas que foram completamente modificados para a criação da obra de arte. Os três conceitos de apropriação descritos diferem pela maneira como o objeto e a matéria são reaproveitados e adequados à expressão do artista.

A relação que é estabelecida entre o nós e a matéria surge pelos preconceitos da inconsciência humana. Esta é desenvolvida através dos sentidos que influenciam a nossa percepção quanto a aparência. “Aparência sensível na qual a ideia se exterioriza e com a qual poderá ter maior ou menor adequação. Significante exterior, a fisionomia comunicante (de uma determinada coisa – assunto, causa ou conteúdo)” (Silva, 2021, p.10).

A matéria em si mesma, é um começo da construção escultórica, possuindo não apenas uma dimensão física, mas também emocional, sendo que a concretização e materialização depende destes fatores. A apropriação de objetos que já tiveram uma utilização anterior é por sua vez, uma forma de apropriação de materiais, e a escolha desses objetos para a prática de apropriação é influenciada pelas características da matéria que eles contêm.

A seleção feita das obras e artistas apresentam alguns exemplares da prática ecológica escultórica através do método da apropriação na arte contemporânea, promovendo, assim, uma perspectiva de prática ambiental.

### 3.1 Apropriação Metafórica

A utilização do objeto na arte contemporânea adquiriu uma conotação de autossuficiência e autonomia, de forma que o próprio objeto autogera a obra de arte. Nesse contexto, a incorporação do objeto acrescenta significados que vão além de sua função original, levando em conta sua história, memória e contexto de origem. Esses elementos contribuem para estabelecer uma relação de reconhecimento e intimidade entre a obra e o observador, conferindo-lhe uma carga emocional e simbólica mais profunda.

O artista chinês contemporâneo Song Dong (1966), aborda na sua obra temas relacionados à transformação contínua das cidades, ao ambiente urbano e à acumulação de objetos, os quais se tornam o espelho da sociedade. Por meio da utilização de objetos do cotidiano, pertencentes ao contexto de núcleo familiar, o artista cria instalações de diferentes escalas que induzem à reflexão.

Na exposição intitulada “Same Bed Different Dreams”(2018), Song Dong apresentou obras que foram construídas a partir de materiais recolhidos na antiga cidade de Pequim. Estes materiais incluíam detritos como janelas, móveis, loiças, candeeiros, tapetes e bibelôs, os quais foram utilizados para criar instalações que provocam a reflexão do observador em relação às histórias e memórias contidas nesses objetos, bem como à memória coletiva da constante mudança das cidades. Em 2016, criou a instalação intitulada “Through the Wall”, que também faz uso de janelas recuperadas e espelhadas por dentro para criar um espaço ilusório de 4,60 metros de altura por 2,25 metros de largura. Nesta instalação, as portas abrem-se permitindo que o observador caminhe sob as luzes dos candeeiros, enquanto o chão e as janelas espelhadas criam a sensação de um espaço infinito.

Na exposição intitulada “Window-Mirror”, o artista explora a série “Usefulness of Uselessness” ( 2020), na qual utiliza a janela como uma barreira física entre o espaço, que assume uma perspectiva de visão do mundo. A obra revela a relação de transparência entre o interior e o exterior, bem como a interação entre o impasse do “abrir” e do “fechar”. Criada durante a pandemia, o objeto (janelas) ganhou uma nova conotação de interação social. A peça “Usefulness of Uselessness – Black Window” apresenta vidros coloridos e cores vibrantes que são substituídos por vidros pretos, ressaltando as molduras e janelas coloridas, em referência à obra A janela negra (1920) obra Marcel Duchamp.

Na semelhança da apropriação de janelas antigas, a renomada artista japonesa Chiharu Shiota (1972) com a instalação “Room of Memory” (2009), inserida na exposição coletiva “Hundred Stories about Love” Century Museum of Contemporary Art no Japão. A artista passou vários meses a recolher janelas destinadas a demolição na Alemanha Oriental, usando-as para construir uma torre alta redonda com topo aberto de janelas transparentes, com uma cadeira no meio. A instalação tem a eficácia de remeter para a vivência das pessoas na época do Muro de Berlim.

Em 2015, apresentou na Bienal de Viena uma instalação imersiva em tons de vermelho intitulada “The Key In The Hand”. Esta obra preenche o espaço expositivo de forma labiríntica através de fios escarlates onde diversas chaves e dois barcos são pendurados. A instalação evoca temas de memória e esquecimento, utilizando chaves - objetos do quotidiano que conferem segurança a nossas casas, onde depositamos nossas memórias - e barcos desgastados, simbolizando mãos que tentam se segurar. A artista emprega materiais diversos,

como sapatos, malas e móveis, que trazem consigo o poder da memória, para estimular suas criações artísticas.

Na obra do artista contemporâneo chinês Song Dong, é possível também encontrar a temática do acumular de objetos e do consumismo, como evidenciado na exposição intitulada “Waste Not” (2006). Esta exposição tem sido organizada de maneiras distintas em diversos países, e utiliza objetos coletados pela mãe do artista como estratégia de sobrevivência em um país marcado por turbulências políticas e desastres naturais. Entre vasos de plantas, cadeiras, tubos vazios de pasta de dente espremidos, aparelhos de televisão, entre outros. O acúmulo desses objetos pela mãe do artista pode ser compreendido como uma resposta ao luto decorrente da morte inesperada do marido. Embora os objetos utilizados possam ser interpretados desta forma, também refletem o consumismo excessivo presente na sociedade atual, em duas perspectivas distintas. De um lado, pode-se observar itens aparentemente descartáveis e usados. De outro, a exposição revela uma memória coletiva da cultura chinesa e das mudanças socio-políticas que impactaram a população.

Os artistas Song Dong e Chiharu Shiota criam obras de arte utilizando a técnica de apropriação metafórica, na qual a seleção dos objetos utilizados determina os significados e interpretações resultantes. Suas instalações e esculturas confrontam a efemeridade das cidades, tanto em termos tangíveis como intangíveis, e os reflexos sociais resultantes desses fenômenos. Eles exploram o valor e significado dos materiais, relacionando-os com sensações, conceitos e temas como consumo, acumulação e desperdício.

### 3.2 Apropriação Formal

O uso de objetos para gerar obras de arte é um ato de reaproveitamento e reciclagem das matérias. A metodologia da apropriação formal na escultura recorre a objetos onde a leitura do conjunto forma um todo, apesar de conseguirmos identificar os mesmos. Esta metodologia pode ser observada na obra de Greg Colson, na dupla de TrashFormaciones e em Sayaka Ganz.

Greg Colson (1956), artista americano, marca a sua arte de maneira direta como mistura os elementos com materiais e conceitos. Roberta Smith, crítica de arte, descreve as suas obras no *New York Times* da seguinte forma: “Em quase todas as obras do Sr. Colson, a combinação de modéstia e grandiosidade, de exatidão mental e imprecisão física resulta em uma beleza estranha e triste. Elípticas como são, suas peças muitas vezes parecem escrutinar o conflito entre o centro ativo e as margens desertas da sociedade industrializada” (Smith, Roberta, 1994, p.28).

Na obra “Mixed Signal” (1994), o artista Greg Colson utiliza uma combinação de madeira e objetos tubulares, incluindo uma caixa de comprimidos e tampas, para criar uma escultura que se assemelha a um semáforo. Nesta obra, a escolha dos objetos utilizados não é determinante para a forma final da escultura. Outro exemplo da obra de Colson é “Riverfront Stadium” (1989), que representa um estádio multiuso em Cincinnati, nos Estados Unidos. Para a sua representação, o artista utilizou um pneu e construiu a planta de assentos em retângulos de papel ao longo da circunferência do pneu. Embora as obras de Greg Colson possam parecer desejar estabelecer algo a partir do caos, elas apresentam a autenticidade dos fragmentos de objetos na construção de narrativas.

TrashFormaCions constitui um coletivo espanhol formado pelos irmãos Pablo Montoya e Blas Montoya, que trabalham metais, de diferentes origens, à escala arquitetónica. O nome escolhido pelos artistas resulta na transformação dos resíduos produzidos e descartados, predominando a temática da passagem do tempo e a sua deterioração através do jogo do reconhecimento dos objetos do dia-a-dia.

Em contrapartida aos dois irmãos que se dedicam à manipulação de metais, a artista japonesa Sayaka Ganz (1976) adota uma abordagem sustentável por meio da utilização de objetos triviais do cotidiano que são descartados e reagrupados de forma a criar uma composição de animais em movimento livre. A sua prática artística promove a regeneração dos materiais e da própria natureza. A leveza das obras é evidenciada por sua suspensão, ao passo que sua composição a partir de objetos plásticos remete à questão do consumo humano.

Os três artistas em questão compartilham uma metodologia de seleção de objetos reutilizáveis, conferindo-lhes suas próprias narrativas pessoais. Ao escolherem objetos que perdem sua identidade, função e origem, criam formas que possuem novas leituras a partir do reaproveitamento. É importante notar, porém, que é possível reconhecer a presença do pneu na obra "Riverfront Stadium" de Greg Colson, dos carros esmagados na "Intramurs" do coletivo TrahFormaciones e dos utensílios de cozinha na obra "Emergência II" de Sayke Ganz.

### 3.3 Apropriação Matérica

Na utilização de certas matérias para a conceber objetos serve-lhes o propósito de utilização, função e estética. Quando o objeto perde a sua função é descartado. Contudo, o mesmo ainda é feito de matéria.



**Figura 6.** Yin Xiuzhen, *Introspective Cavity* 2008

Fonte: imagem retirada do site <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8324565>

Os artistas recorrem ao método de apropriação forma destes objetos descartados através a sua matéria, sendo que pelas suas técnicas de transformação e reconfiguração deriva da reutilização ou reciclagem já não somos capazes de reconhecer os objetos de origem.

Tomás Saraceno (1973), é um artista contemporâneo argentino cujos vários projetos que tem desenvolvido, compõem esculturas flutuantes que convocam atmosferas onde os espectadores habitam e sentem o espaço do ar. O projeto “Museu Aero Solar”, iniciado em 2007 e que percorreu vinte lugares do mundo como Peru, Itália, França, Cuba e Colômbia, é um projeto eco-social desenvolvido com comunidades. A instalação é feita a partir de sacos de plástico recolhidos, estes são unidos com cola formando uma espécie de malha de quadrados de sacos. Quando é aquecida pela luz solar, a escultura aquece e ergue-se. Os espectadores conseguem entrar dentro do balão de ar quente visualizando a atmosfera criada ao seu redor, proveniente do recorte, e pela imensidão da malha não são passíveis de reconhecer, primeiramente, a sua origem e matéria reutilizada do plástico proveniente dos sacos que é a sustentação do projeto.

No âmbito da criação de atmosferas, a artista Yiu Xiuzhen (1963) concebe esculturas e instalações que abordam temas do passado, presente, memória, globalização e homogeneização. Por entre cores, inspira-se no ambiente cultural e na rápida mudança da sua cidade. Organiza os itens que recolhe, extraindo as suas histórias individuais e coletivas. Utilizando vários objetos em segunda mão, como roupa, sapatos, malas, entre outros, transforma-os em matéria escultórica. Através dessa transformação, faz referência à vida de indivíduos muitas vezes negligenciados no impulso para o rápido desenvolvimento da urbanização excessiva e da crescente economia global. Em suas construções de estruturas estáticas abstratas, como em “Introspective Cavity” de 2008, o imaginário das atmosferas convida o espectador a entrar em um espaço dinâmico que leva à introspecção nos detalhes sutis da matéria.

#### **4. Slow Fashion**

O conceito de Moda surge no âmbito do vestuário, não se encontra ligada a um determinado objeto. Contudo, é a partir do vestuário que é possível observar atualmente a moda como um fator de diferenciação e de individualismo. A moda tem a capacidade de cativar a sociedade de consumo através da novidade, pois o anseio de possuir algo de diferente leva as pessoas a comprarem produtos de moda. A moda muitas vezes apropria-se de recursos de linguagem nascidos no contexto experimental da Arte.

A roupa apresenta diferentes significados, dependendo do ambiente em que se insere, quando combinados com outras peças e/ou acessórios. A moda pressupõe adesão, ou seja, para que exista tem de ser copiada por muitas pessoas que pensam que se distinguem da multidão. Ao mesmo tempo, mesmo ditando “regras”, a moda confere liberdade ao usuário para compor o visual da forma que lhe convier. Atualmente a sociedade, através da moda e das roupas, tem como objetivo a sua distinção perante os demais, sendo que estão mais preocupados em mostrar quem são e qual o seu propósito.

Simultaneamente, percebe-se uma inversão de valores na sociedade onde a relação do ser humano com a natureza, com os animais e com o próprio é desarmoniosa. Baseada em um ambiente artificial criado através da estimulação de desejos, luxúria, e euforia, esta sociedade, denominada de “sociedade do consumo”, coloca o consumo como critério para o progresso, resumindo a felicidade à posse de bens materiais. É possível notar estas ideias quando se refere à indústria da moda, nomeadamente no que diz respeito ao *fast fashion*, que incita ao desejo quase imediato dos produtos, e o consumo compulsivo.

Ao contemplar os reflexos destas questões em grande escala na indústria da moda, entende-se uma urgência de atitude (International Trade Centre (ITC), 2009). Ao longo das últimas décadas percebe-se uma grande mudança no estilo de vida da sociedade, na forma como comunica, trabalha, se alimenta e consome. Simultaneamente, é possível notar na natureza os reflexos desse novo comportamento, patentes nas notícias sobre catástrofes ambientais e desequilíbrios de ecossistemas.

Em termos de impacto ambiental, a indústria da moda é a sexta mais poluente do mundo e a sua poluição atua em diversos meios devido ao uso de materiais baratos pouco duradouros, ao uso de corantes tóxicos, poliéster, à produção, à falta de valorização de mão de obra, entre outros. O movimento Fast Fashion, faz com que oitenta e cinco por cento dos têxteis anualmente acabem no lixo e que o consumismo aumente cada vez mais devido a tendências. Contudo, as tendências têm-se tornado cada vez mais conscientes passando da moda rápida para um movimento lento, Slow Fashion.

Mediante este paradigma, a Slow Fashion surge como um conjunto de valores onde o intuito é ter produtos de moda derivados de uma indústria capaz de integrar as etapas de produção e o ciclo de vida do produto, respeitando a natureza e a sociedade. Englobando diferentes conceitos como sustentabilidade, comércio justo, proteção dos animais, responsabilidade social e matéria-prima, esta permeia toda a cadeia da moda, propondo alternativas mais éticas e aliando o desenvolvimento económico ao desenvolvimento sustentável e social. É uma proposta de moda sustentável que se baseia em coleções ecológicas e éticas, e procura continuamente um futuro mais humano e ético, caracterizado por produtos de longa vida, duráveis, autênticos e ecológicos (Kipoz, 2013).

O mundo está cada vez mais preocupado com os custos ambientais e sociais da moda, principalmente com os produtos de curta duração. A moda produzida em massa é frequentemente fabricada onde há mão-de-obra barata e más condições de trabalho.

A prática do slow fashion preza pela diversidade, prioriza o local em relação ao global; promove a consciência socioambiental; contribui para a confiança entre produtores e consumidores; pratica preços reais que incorporam custos sociais e ecológicos; e mantém os seus processos de produção entre a pequena e a média escala.

Ao optarmos pelo *Slow Fashion* podemos ajudar o meio ambiente promovendo a fabricação de roupas feitas em tecidos orgânicos, usando assim menos produtos químicos; reciclando fibras para fazer novas peças, reduzindo os gases do efeito de estufa; parando com a produção de roupas à base de petróleo; e diminuindo a quantidade de roupas que acabam em aterros sanitários, minimizando o consumo de água.

Em 2004, em Paris, realizou-se a primeira edição do *Ethical Fashion Show*, onde a questão socioambiental era pré-requisito. Para este evento foram selecionadas apenas marcas que respeitam valores e práticas relacionadas com a responsabilidade social, sustentabilidade e condições de trabalho. Além do desfile das marcas selecionadas, também aconteceram palestras, workshops e apresentações relacionadas com o tema.

Isabelle Quéhé presidente da *Universal Love Association* e fundadora do *Ethical Fashion Show*, trabalha para mostrar estilistas e marcas do Slow Fashion de todo o mundo. Este evento transformou-se numa feira diversificada que oferece oportunidades de vendas para marcas focadas em promover o desenvolvimento local por meio da indústria têxtil.

A estilista italiana Marina Spadafora (1959), após uma importante carreira como estilista nacional e internacional, em marcas como *Ferragamo*, *Prada*, *Miu Miu*, *Marni* e *Aspesi*, tornou-se porta-voz de um novo conceito de moda sustentável, ético e inclusivo. A primeira experiência foi "Banuq", uma marca produzida na Etiópia entre 2008 e 2009 a partir de materiais orgânicos. Depois, "Cangiari", a coleção de moda do consórcio Goel que trouxe trabalho e legalidade para Lócride, na Calábria. Atualmente é diretora criativa da "Auteurs du Monde" uma marca que emprega artesãos do Sudeste Asiático, África e América do Sul que inclui roupas, acessórios e jóias feitas de tecidos e materiais naturais como seda, algodão e alpaca. Estes trabalhos são divulgados por meio da plataforma *FWAM - Fashion with a Mission* promovendo o desenvolvimento destes países emergentes.

Gabriela Hearst (1976), além da marca homónima, é a atual diretora criativa da *Chloé* que, em grego significa "florescimento". A estilista aposta na reutilização de materiais que poderiam ser deitados para o lixo. A partir deste pressuposto criou a coleção feminina outono-inverno 2021, que corresponde ao DNA da *Maison Chloé* e ao seu estilo de design. A coleção é quatro vezes mais sustentável em comparação com a do ano anterior. Foram eliminados o poliéster e a viscose, e inseriram ganga reciclada, reutilizada e orgânica. Cinquenta por cento da seda utilizada na coleção é proveniente de agricultura biológica e mais de oitenta por cento dos fios de caxemira das malhas são reciclados.

Em Portugal também encontramos marcas que praticam o mesmo conceito.

Os designers Adriana Mano e António Barros criaram a *Zouri*, uma marca sustentável de calçado. Decidiram usar plástico nos seus modelos de sapato, recolhido das praias de Esposende, e materiais como a cortiça, a borracha natural e o pinatex (matéria feita de folhas de ananás).

Na marca *Alma Capsule Collections* as roupas são produzidas localmente, com materiais orgânicos e com tecidos reaproveitados das fábricas, de coleções antigas. As peças são conjugáveis entre si, permitem criar um guarda-roupa adequado a qualquer ocasião, desde um dia de trabalho formal a um casamento.

A *Insane in the Rain* é outra marca de roupa sustentável que cria casacos com vários padrões e cores vivas, feitos a partir de garrafas de plástico cujo destino poderia parar nas águas dos nossos oceanos. Por cada casaco são utilizadas entre dezassete e vinte e três garrafas de água.

O *slow fashion* é um sinal de um futuro diferente e mais sustentável para a indústria têxtil. Dá oportunidade para que o fabrico das peças seja feito de forma a respeitar os trabalhadores, o meio ambiente e os consumidores. Dificilmente conseguimos alterar, de um dia para o outro, todo o nosso estilo de vida e hábitos de compra, mas cada pequena ação conta.

## 5. Conclusão

As artes visuais no início do século XX, emancipadas por Marcel Duchamp, evoluíram com dinâmicas que apresentaram novos limites e possibilidades, onde os mais diversos movimentos determinaram o fim de categorias clássicas apoderando-se das mais diversas áreas da ciência e da própria arte. Da mesma forma que a arte se ocupava de diferentes áreas, também foi influenciada pelas mesmas alterando as configurações que lhe davam um determinado corpo e sentido. Daí surgiu a instalação e a *performance* que são práticas de expressão, alinhadas com a ideia de ultrapassar os limites do museu e da galeria para o espaço

comum, envolvendo o espectador e rompendo os obstáculos entre o espectador e a obra. A instalação e a performance tornaram-se assim expansões do universo da Arte, onde libertaram a técnica e o objeto, e deram primazia à ideia.

O impulso desta liberdade estimula o repensar dos artistas em relação ao seu papel na sociedade, o poder da sua arte e a liberdade da mesma. A década de 60 vem marcar um ponto de viragem no pensamento artístico e nas preocupações dos artistas em relação ao ambiente resultante das constantes mudanças sociais e políticas da década. Os conceitos que elevam as práticas ecológicas das artes a se perpetuarem pelo tempo são os pensamentos da eco-filosofia, filosofia e natureza, ecocentrismo, de ativismo ambiental, a redução, reutilização e a reciclagem. A correlação entre a arte e a sustentabilidade é uma emergência de busca estética na reflexão do sofrimento da natureza e humana, fruto da sociedade de consumo. A problemática ambiental, a poluição e do acumular das matérias, perpetuou até hoje e impulsiona continuamente a arte e o design.

Apropriar é tornar próprio, transformar é fazer passar, ou passar de um estado para outro e utilizar as matérias, é acrescentar novas valências e formas que as tornam únicas. O método de apropriação na escultura, nas suas diferentes manifestações faz com que a mesma tenha vertente de prática ecológica artística contemporânea e sendo um ato de ativismo e de reciclagem. Na semelhança como movimento slow fashion na moda que responde à fast fashion, na redução, no repensar das matérias e a valorização dos trabalhadores e criativos da área. A variedade e a complexidade das questões dos temas citados elevam ao esforço a proximidade da sustentabilidade, mas também à dimensão da mudança ou a aspiração que a mesma traz consigo. Ao reforçar o papel da arte e do design como parte do processo de prática ambiental artística, reforça perspectiva o alçando um futuro mais sustentável. A arte poderá modificar a nossa visão, levando o espectador a interrogar-se sobre várias questões que podem ser políticas, económicas ou ecológicas. A arte tem o poder de informar, esclarecer e interrogar, e isso pode levar também à transformação.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, L. C. (2016). Reconhecimento e lei aplicável à proteção das criações de moda pelo direito de autor. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Lusófona do Porto*.
- Beardsley, J. (2006). *Earthworks And Beyond*. Abbeville Publishing Group.
- Brow, A. (2014). *Art & ecology now*. Thames & Hudson.
- Burger, P. (2008). *Teoria da Vanguarda*. Veja/Universidade. ISBN: 9789726993315
- Carson, R. (2010). *Primavera silenciosa*. (1ª ed.). Editora Gaia.
- INTERNATIONAL TRADE CENTRE (ITC). (2009). *Consumer Conscience: How Environment and Ethics are Influencing Exports*. International Trade Centre. ISBN 978-92-9137-379-6.
- Figueiredo, C. (1991). *Dicionário da Língua Portuguesa, Volume I*. Bertand Editora.
- Krauss, R. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes.
- Silva, J. C. (2021). *Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual*. CIEBA.
- Pierre, C. (1997). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. (2ª ed.). Editora Perspetiva, Coleção Debates.
- Prigann, H., & Strelow, H. (2004). *Ecological aesthetics art in environmental design: theory and practice*. Basel Berlin Boston: Birkhäuser.

Smith, R. (1994). Art in Review. The New York Times, seção C.

Weintraub, L. (2012). *To life!: eco art in pursuit of a sustainable planet*. University Of California Press.

### **Webgrafia**

Artishock (2022). SONG DONG: REGENERATE. Revista digital de arte contemporânea, <https://artishockrevista.com/2014/11/10/song-dong-regenerate/>. Acesso em 29 de janeiro 2023.

Galerie Christophe Gaillard (2022). CHIHARU SHIOTA , ROOM OF MEMORY. Site galeria, <https://galeriegaillard.com/en/artists/82-chiharu-shiota/works/1257-chiharu-shiota-a-room-of-memory-2009/>. Acesso em 29 de janeiro 2023.

Public Delivery (2019). SONG DONG's WASTE NOT- Why Obsessive Hoarding Lead To This Project, <https://publicdelivery.org/song-dong-waste-not/>. Acesso em 29 de janeiro 2023.

Greg Colson (1994). GREG COLSON, MIXED SIGNAL, Site do artista, <https://www.gregcolson.org/works?lightbox=imagedrr> . Acesso em 29 de janeiro 2023.

Sayaka Ganz (2013). SAYAKA GANZ EMERGENCE II, Site do artista, <https://sayakaganz.com/plastics/emergence-ii> . Acesso em 29 de janeiro 2023.

Tomás Saraceno (2021). MUSEO AERO SOLAR: FOR AN AEROCENE ERA <https://studiotomassaraceno.org/museo-aero-solar-for-an-aerocene-era/>. Acesso em 29 de janeiro 2023.

Sue Wang (2016). GARAGE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART ANNOUNCES YIN XIUZHEN'S FIRST SOLO PRESENTATION IN MOSCOW. Garage Museum of Contemporary <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8324565> . Acesso em 29 de janeiro 2023.

Marina Spadafora (2008-2009) SUSTAINABLE-PROJECTS - BANUQ CREATIVE DIRECTOR OF ETHICAL CLOTHING BRAND PRODUCED IN ETHIOPIA. Site oficial Marina Spadafora. <http://www.marinaspadafora.com/sustainable-projects/#>. Acesso em 29 de janeiro 2023.

Chloe (2022). CHLOÉ AUTUMN/WINTER 2022 Section. [https://www.chloe.com/pt/chloe/women/fashionshow/chloe\\_autumnwinter2022\\_section](https://www.chloe.com/pt/chloe/women/fashionshow/chloe_autumnwinter2022_section). Acesso em 29 de janeiro 2023.

Zouri. (2022). VEGAN SNEAKERS. <https://www.zouri-shoes.com/en/women/vegan-sneakers/?page=2&sort=0> Acesso em 29 de janeiro 2023.