



HERANÇA

Revista de História, Património e Cultura

2018
VOLUME 1 NÚMERO 2

SEMESTRAL | BIENNIAL

ISSN (ONLINE): 2184-3090

pontēditora

ASSINATURA ANUAL IMPRESSA: 50€

Editor-chefe

Isabel Lousada - *Investigadora auxiliar de nomeação definitiva da NOVA FCSH. Atualmente integrada no CICS.NOVA é também investigadora colaboradora do CLEPUL - Grupo de Investigação 6 - Brasil-Portugal: Cultura, Literatura e Memória, no qual co-coordena o projeto “Senhoras do Almanaque”, com Vania Pinheiro Chaves. Na CIDH - Cátedra Infante D. Henrique coordena com Isabel Baltazar o grupo de investigação MCCLA - Mulheres, Cultura, Ciências, Letras e Artes. Vice-Presidente do MIMA - Museu Internacional das Mulheres - Associação; Membro do Sub-grupo WWIH - Women Writers in History da rede DARIAH; Secretária da Direção da AMONET - Associação Portuguesa de Mulheres Cientistas; Vogal da Secção de História da Medicina da SGL - Sociedade de Geografia de Lisboa).*

Editor Adjunto

Ana Raquel Machado - *Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | Pós-graduada em Gestão Cultural, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa*

Conselho Científico

Ana Soares Pacheco - *PhD em Museologia, Universidade Lusófona | Mestre em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense | Docente, Universidade Federal de Minas Gerais.*

António José de Oliveira - *PhD em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto*

Bruno Miranda Braga - *Docente e Mestre em História Social, Universidade Federal do Amazonas | Pós-Graduação em Gestão e Produção Cultural, Universidade do Estado do Amazonas.*

Diana Alexandra Simões Carvalho - *Mestre em História e Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto | Investigadora e Assistente Cultural.*

Daniela Melo - *PhD em Political Science and Government, University of Connecticut | Docente de Government & International Relations, Connecticut College [https://www.conncoll.edu/directories/faculty-profiles/daniela-melo/]*

Evelyne Phibel - *Mestre em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.*

Isabel Baltazar - *PhD em História e Teoria das Ideias, Universidade Nova de Lisboa | Investigadora, FCSH/UNL e CEIS 20 da Universidade de Coimbra.*

Maria da Conceição Castel-Branco - *Professora Auxiliar de nomeação definitiva do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas | Universidade Nova de Lisboa | Membro e investigadora do CETAPS - Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies.*

Pedro Urbano - *PhD em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa | Professor de História de Portugal, Escola Superior de Educadores de Infância Maria Ulrich (ESEIMU) | Investigador e membro das Redes Culturais Femininas entre Portugal e Alemanha – Fundação para a Ciência e Tecnologia | Investigador do Centro de Estudos Clássicos – FLUL e do Instituto de História Contemporânea – UNL.*

Roseline Oliveira - *PhD, Universidade Federal de Alagoas, Brasil | Professora de Arquitetura e Urbanismo.*

Teotónio R. de Souza - *Professor Catedrático aposentado da Universidade Lusófona (Lisboa) | Diretor-fundador do Xavier Centre of Historical Research, Goa (1979-1994) | Diretor do Departamento de História, ULHT (1999-2014) | Sócio da Academia Portuguesa de História desde 1983.*

Ficha Técnica

Editor: Prof. Doutora Isabel Lousada

ISSN (online): 2184-3090

ERC: 127195

Periodicidade: Semestral (janeiro, julho)

Detentora de 100% do capital da empresa: Ponte Editora, Sociedade Unipessoal, Lda.

Propriedade/Editora: Ponte Editora, Sociedade Unipessoal, Lda.

Contactos

Telefone: 291 723 010

E-mail: geral@ponteditora.org

Endereço para correspondência:

Herança - Revista de História, Património e Cultura

Ponte Editora, Sociedade Unipessoal, Lda.

Startup Madeira – Sala 3

Campus da Penteada

9020-105 Funchal, Madeira

Estatuto Editorial

I – A **Herança – Revista de História, Património e Cultura**, conhecida também pelas formas abreviadas de **Herança** ou **Revista Herança**, é uma publicação periódica. Propriedade da Editora: Ponteditora.

II – A **Herança** dedica-se à pluralidade de temas que envolvem a História, o Património, material e imaterial, e a Cultura.

III – A linha editorial da **Herança** explora temas como a Arqueologia, Arquitetura, História da Arte, Conservação e Restauro, Gestão e Estudos da Cultura, entre outras.

IV – A **Herança** tem por missão fomentar a ciência de forma a estimular a investigação e a elaboração de estudos e ensaios nos países da CPLP e da Diáspora de língua portuguesa.

V – A **Herança** é editada semestralmente, em papel, em Portugal e, quando se justificar, na CPLP, sendo disseminada no resto do mundo através da Internet.

VI – A **Herança** terá, aproximadamente, 80 a 100 páginas de formato A4 e uma tiragem em papel inferior a 1000 exemplares.

VII – A revista **Herança** destina-se a professores, investigadores e académicos, nacionais ou estrangeiros.

VIII – A **Herança** apresenta um corpo editorial técnico e científico, aberto a académicos, investigadores e profissionais oriundos de diversas organizações e empresas relacionadas com a investigação cultural e histórica.

IX – A revista **Herança** publica artigos académicos e científicos, originais e de revisão.

X – A **Herança** publica em português, podendo excecionalmente apresentar artigos noutra língua, desde que se trate de uma língua reconhecida internacionalmente no meio académico e profissional, como por exemplo em inglês.

XI – A revista **Herança** pretende promover o intercâmbio de ideias, experiências e projetos entre os autores e editores, contribuindo para a reflexão histórica, cultural e patrimonial, e para a sua ligação com a sociedade.

Índice

Editorial

Editorial

..... 7

Memorabilia cinematográfica: as materialidades do cinema como reflexo de cinefilias

Film memorabilia: the materialities of cinema as a reflection of cinephilias

..... 9

Um par de cantoneiras pelo ebanista Jean-Henri Riesener

A pair of demi-lune tables by ébéniste Jean-Henri Riesener

..... 28

Património Mundial: Solução ou Problema?

World Heritage: Solution or Problem?

..... 40

“Casas de sonhos” dos emigrantes portugueses e o desenvolvimento do turismo

cultural

"Dream houses" of Portuguese emigrants and the development of cultural tourism

..... 67

Editorial

Editorial

*Editores-chefe da Herança – Revista de História, Património e Cultura, Isabel Lousada*¹

¹Email: iclousada@gmail.com

Doutora pela Universidade Nova de Lisboa

«É preciso sair da ilha para ver a ilha.
Não nos vemos se não saímos de nós»
(José Saramago)

«[...] E se o piedoso Eneias navegou
De Cila e de Caríbdis o mar bravo,
Os vossos, mores cousas atentando,
Novos mundos ao mundo irão mostrando»
(*Os Lusíadas*, Canto II)

2018 foi declarado pela UNESCO o Ano Europeu do Património Cultural proclamado para ser dedicado a celebrar a riqueza e a diversidade do património cultural europeu, a nível nacional, regional e local tendo por lema «Património: onde o passado encontra o futuro». Mas 2018 assinala ainda a presença de *Herança – Revista de História, Património e Cultura*, no quadro editorial português, com a chancela da Ponte Editora.

Herança nasce, assim, com uma vocação de cariz universal, pois em si congrega mundos plurais e carregados simultaneamente de idiosincrasias, convocando autores e leitores a ultrapassarem barreiras, fronteiras e limites suscitando o diálogo entre disciplinas e linhas de pensamento. É consequentemente com enorme satisfação que abraçamos este desafio de manter vivo o interesse e a difusão de um veículo de informação como o que propomos, carregado de simbolismo, ligando passado, presente e futuro.

Assim prosseguiremos, na certeza de procurar prestar um serviço dedicado a quem se empenha em «do longe fazer perto» e na partilha genuína de saberes.

Neste segundo número contamos com colaborações muito diversificadas pelo que nos cumpre em primeiro lugar agradecer às e aos autores cujos artigos integram o volume 2 do Ano I e que, em nosso entender, só valorizam a vertente multidisciplinar na qual ancoramos

a nossa actuação. Seguindo os passos de anuários tão vetustos quanto os *Almanaques*, possa a leitura deste número ser «agradável e instructiva».



O trabalho **Herança – Revista de História, Património e Cultura** está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Memorabilia cinematográfica: as materialidades do cinema como reflexo de cinefilias

Film memorabilia: the materialities of cinema as a reflection of cinephilias

Joana Isabel Fernandes Duarte¹;

¹E-mail:

joanisabelfduarte@gmail.com

Faculdade de Letras da

Universidade do Porto

Resumo: O cinema, uma das expressões artísticas mais populares e influentes do século XX, era, durante esses anos, objeto de fascinação. A tentativa de preservar a experiência cinematográfica e de a estender para lá do ecrã foi desde cedo um ensejo de muitos cinéfilos, e o *star system* tirou partido dessa necessidade mítica e afetiva para criar produtos materiais que recordassem ou substituíssem o que se vira na sala de cinema.

O presente artigo reflete sobre *memorabilia* cinematográfica como revistas, programas de sessões, fotografias (distribuídas nos mais variados formatos, desde cartonados, cromos, postais), publicidade fílmica (cartazes, cartonados, *standees*) e outros objetos perecíveis a que as imagens do cinema foram associadas para instigar o consumo e coleção por parte dos cinéfilos. Pretende-se, ainda, chamar à atenção para o cariz patrimonial destes objetos. Outrossim, propuseram-se categorias para organizar esta *memorabilia* e tentou-se compreender de que forma se espelham nestes itens duas cinefilias distintas: uma popular e outra mais intelectualizada.

Palavras Chave: memorabilia cinematográfica, revistas de cinema, cinefilia, fotografia de estrelas, publicidade fílmica

Abstract: *Cinema, one of the most popular and influential artistic expressions of the 20th century, was an object of fascination. The attempt to preserve the cinematographic experience and to extend it beyond the screen was, since early times, a goal for many moviegoers, and the star system took advantage of this mythical and affective need to create products that recalled or replace what is seen in the movie theater.*

The goal of this article is to understand cinematographic memorabilia such as magazines, movie programs, photographs (distributed in varied formats), film advertising (posters, lobby-cards, standees) and other perishable objects to which the images of movies were associated to instigate consumption and collection by the cinephiles. It is also our aim to draw attention to the patrimonial aspects of these objects. Moreover, we propose categories to organize this memorabilia and we tried to understand two distinct cinephilias that are reflected in these objects: the one that is “popular” and the one that is “intellectualized”.

Keywords: *film memorabilia, film magazines, cinephilia, movie star photography, film publicity*

Considerações prévias

O presente artigo pretende versar sobre as diferentes materialidades do cinema, analisando e contextualizando os tipos de objetos pertencentes a este espectro da *memorabilia* cinematográfica e propor a organização destas peças em categorias. Bem assim, é propósito deste trabalho demonstrar como alguns destes itens refletem dois tipos de cinefilia distintos: um de feição mais popular e outro de cariz mais erudito.

Sob o ponto de vista metodológico, para responder a tal intento, tirou-se partido da análise da quase totalidade de revistas especializadas em cinema publicadas entre 1912 a 2000 em Portugal, bem como de uma revisão bibliográfica geral do tema e menção a algumas coleções museológicas que preservam e exibem estes objetos. A temática da *memorabilia* cinematográfica é relativamente inexplorada em Portugal, tendo em conta a escassez de trabalhos académicos que reflitam sobre esta matéria num espectro alargado. Por outro lado, existem investigações sobre nichos específicos que compõem os objetos cinematográficos colecionáveis, como cartazes (*vd.*, a título exemplificativo, Trancoso, 2018; Ramos, 2014; Samara e Baptista, 2010), habitualmente os produtos mais sonantes quando se pensa nas materialidades do cinema extrafílmicasⁱ, e, mais recentemente, as revistas de cinema (*vd.* Duarte, 2018). Não obstante, é de destacar, no âmbito português, monografias divulgativas como o catálogo da exposição *Cinema em Portugal: os primeiros anos*, que se realizou em 2010 no Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, que apresentou vários componentes da *memorabilia* cinematográfica pertencentes à coleção da Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema. Efetivamente, a Cinemateca Portuguesa tem levado a cabo, nos últimos anos, uma divulgação do seu acervo (fílmico e não fílmico) através de pequenas exposições temporárias. Destaque-se igualmente o trabalho de alguns cineclubes, como o Cineclubes do Porto, na valorização de espécimes como programas de sessões de elevado interesse gráfico (CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA, 2016). Em Espanha, onde há uma maior profusão de objetos vinculados à memória do cinema, são numerosos os estudos e catálogos sobre coleções cinematográficas para lá das películasⁱⁱ.

*

**

O cinema, como arte da imagem em *movimento*, teve a sua imaginária associada a uma certa fugacidade e impossibilidade de cristalização, quer pela rápida sucessão de fotogramas, quer, sobretudo, pela vinculação da assistência às salas de exibição. Desde cedo, contudo, que se tentou materializar a experiência cinematográfica – vista no ecrã – em objetos móveis, passíveis de serem guardados. A indústria cinematográfica tira proveito, sobretudo a partir dos anos 20, desse desejo de um objeto que congele e avive a memória da experiência cinematográfica, ao mesmo tempo que o alimenta: é o tempo do *star system*, que vingará até ao final dos anos 50.

Os objetos que se adquirem e se querem guardar são, nesse sentido e na conceção de Baudrillard,

«(...) fora da prática que deles temos, (...) algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão» (Baudrillard, 1993: 94).

A decisão de guardar objetos que trespassem o seu tempo, a sua geração, é, ao mesmo tempo, um reflexo de um momento particular da humanidade: porque, afinal, «coleccionamos a nós mesmos» (Baudrillard, 1993: 99) a partir de objetos que nos relembram dos nossos sonhos, medos, desejos e conquistasⁱⁱⁱ. Estes interesses adquirem, muitas das vezes – como neste caso, se atendermos aos contornos quase religiosos que este hábito obteve na primeira metade do século XX – um cariz coletivo.

Graças aos “coleccionadores”^{iv} de objetos relacionados com o cinema, preservava-se, assim, uma grande parcela da memória de imagens da nossa civilização – sejam elas ficcionadas ou reais. Reside nessa materialização e “objetificação” do cinema e das suas imagens (*a priori*, não fixáveis pela sua natureza mutável) parte da essência da *memorabilia* cinematográfica, composta por elementos de natureza variada e distintos entre si, que, no nosso entender, se poderá dividir em quatro categorias principais:

1. **OBJETOS DE COLEÇÃO.** Objetos “cinéfilos” feitos, desde logo, para guardar e/ou colecionar. Inserem-se nesta categoria as revistas, os postais, os cartazes, as fotografias – que

eram difundidos desde a década de 10 – e o *merchandising*, que se torna mais popular a partir da segunda metade do século XX. Recorde-se, nesse sentido, os bonecos originais do Mickey da Walt Disney e as estratégias de *marketing* surgidas nos anos 60 associadas aos *Universal Classical Monsters* da *Universal Studios* (que fizera, anos antes, películas como FRANKENSTEIN [James Whale, 1931] e DRACULA / DRÁCULA [Tod Browning, 1931], com os clássicos atores de terror Boris Karloff e Bela Lugosi) – e sobretudo as figuras de ação e de outros itens associados a grandes sucessos de bilheteiras (*blockbusters*), como STAR WARS / GUERRA DAS ESTRELAS (Georges Lucas et al, 1977-2018) nas décadas de 70 e 80.

2. **OBJETOS DE CONSUMO.** Objetos de consumo a que eram associados os rostos das “estrelas” de cinema, de forma a impulsionar a compra por parte do cinéfilo. Tratam-se de objetos de utilidade concreta, comestíveis ou de aplicabilidade efémera; isto é, objetos perecíveis, a menos que conservados com dedicado cuidado. Inserem-se nestas categorias embrulhos de caramelos, chocolates, caixas de fósforos e embalagens de tabaco.
3. **SOUVENIRS.** Objetos materiais, como adereços e elementos de cenários, utilizados nos filmes pelos realizadores e atores, e que se tornaram «recuerdos» (Cervera 1999: 38). Atenda-se, por exemplo, aos sapatos que Judy Garland usa no filme THE WIZARD OF OZ / O FEITICEIRO DE OZ (Victor Fleming, 1939). Os cartonados (*lobby-cards*) e cartazes, bem como outro género de impressos de publicidade aos filmes, também se poderão enquadrar nesta categoria, enquanto objetos produzidos e distribuídos pela indústria cinematográfica.
4. **OBJETOS HISTÓRICOS.** Objetos que espelham e registam a própria evolução da história do cinema sob o ponto de vista da *tecnologia*. Inserem-se nesta categoria os objetos da *arqueologia da imagem em movimento*: desde o pré-cinema – como lanternas mágicas – às câmaras de projeção e de filmagem, aparelhos de som, material de laboratório, *etc.* Conhecem-se colecionadores, como é o caso de Wilfred Ernest Lytton Day (1873-1936), que desde os primeiros anos da invenção do cinema já guardavam e vendiam este género de equipamentos (Nogueira, 2004: 47). A maioria dos espólios das cinematecas consiste em objetos desta génese, embora não exclusivamente.

Tais categorias não devem ser lidas de forma estanque, até porque muitos itens podem fazer parte de uma e outra tipologia: o *cartaz* pode ser um objeto histórico ou de *souvenir*. Dentro destas quatro categorias, chamamos à atenção para o facto de alguns destes elementos serem colecionados não apenas pelo amor aos filmes, mas também, muito particularmente, pelo modo como as vedetas, com a sua popularidade que extrapolava o âmbito cinematográfico, influenciavam e impulsionavam os fãs a incorporar os seus comportamentos, hábitos e vestimentas (categoria 2). A preservação desses objetos dever-se-á mais do que amor ao cinema, ao amor e o culto às “estrelas”. Estes objetos cumprem a dupla função de para além de uma utilidade prática concreta, serem também *possuídos*.

A fascinação exercida pelo cinema, manifestada nos objetos nomeados (alguns deles, quais *vanitas*), constitui hoje um património da humanidade onde «ha podido ir quedando expresado el comportamiento de un siglo, sus formas de vida, sus costumbres, su grandeza o mezquinidad» (Patino, 1999:15), as suas paixões. A cinefilia, como nos demonstrou Edgar Morin (Morin, 1980) e Basilio Martín Patino, chegou a ser «la más esplendorosa religión de nuestro tiempo» e os objetos desse amor ao cinema são «las huellas físicas de su arte, o de su secta, en la que, en vez de arqueología habría que hablar de reliquias» (Patino, 1999:15).

Face a um fenómeno de tal dimensão e complexidade, consideramos que o termo «cinefilia», na primeira metade do século, dificilmente se poderia ter manifestado uniformemente. De facto, alguns autores fazem a distinção entre *cinemaníaco* (aquele que revela um amor ao cinema sem distinções, filtros, critérios, consumindo tudo de forma igual), o *cinéfilo* (normalmente com uma imbricação entre o cinema e outros produtos culturais) e o *cinefágico* (que sente uma atração e reivindica a periferia da cultura instituída, privilegiando os géneros populares e com defeitos, a série B, etc.) (Ferrando, 2012: 74). Para efeitos deste artigo, ao invés da designação singular *cinefilia*, adotamos a expressão *cinefilias*, fazendo a distinção entre três principais: uma de cariz popular, que chama às massas que buscam entretenimento e evasão – pode inserir-se, nesta categoria, o *fã*, aquele que tem uma paixão cumulativa, com «neuroses de colecionista e fetichista» (Aumont apud Ferrando, 2012: 74), embora nem toda a cinefilia popular se manifesta desta forma–; uma outra de características, dir-se-iam, “intelectuais”, por parte daqueles que refletem sobre o cinema e visam a sua legitimação como arte; e, por fim, uma cinefilia algo híbrida, a meio caminho entres estes extremos. Esta organização corresponde, ressalvamos, a uma simplificação – a título

exemplificativo, são muitos os géneros “populares” que apelam, igualmente, à fração “intelectual”: recorde-se a simpatia dos *Cahiers du Cinéma* (Paris, 1951-) face ao cinema americano em detrimento da “qualidade do cinema francês” então vigente. Em todas estas cinefilias se sente a necessidade de colecionar objetos relativos às suas paixões, com mais ou menos intensidade e variando no *conteúdo*. A cinefilia popular é mais permeável à coleção de retrato das “estrelas”, enquanto a mais “erudita” privilegiará, por norma, objetos relacionados com a memória e arqueologia do cinema.

Importa sublinhar que embora a UNESCO tenha considerado, na *Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento* (UNESCO, 1980), as imagens em movimento como «uma expressão da personalidade cultura dos povos e que, por causa do seu valor educativo, cultural, científico e artístico, formam parte integrante do património cultural de uma nação», a verdade é que a *memorabilia* cinematográfica não-fílmica (isto é, a que extravasa a projeção da imagem em movimento) carece, habitualmente, de valorização enquanto bem patrimonial. Uma das mais importantes instituições de valorização de arquivos fílmicos – a *Fédération internationale des archives du film* (FIAF) – também tem como um enfoque, desde a sua criação em 1938, a conservação de filmes. Estas posições são compreensíveis se tivermos em consideração a quantidade de filmes que se perderam, na primeira metade do século passado, pela falta de preservação e de bom acondicionamento das películas (objetos frágeis e altamente inflamáveis), antes do estabelecimento das cinematecas enquanto lugares de conservação e divulgação do património audiovisual. Todavia, os testemunhos extrafílmicos reportam-se, também eles, a um legado da paixão do cinema e, muito particularmente, de *memória* e de *identidade* – aspetos essenciais para falarmos em noções de património (Almeida, 1993: 408) – de uma coletividade num determinado momento. Para além de exercerem uma função de arquivo, constituindo um património histórico e documental, estes objetos também podem adquirir valores estéticos pela importância que assume a fotografia e as artes gráficas [Figs. 1-5]. Além do mais, periódicos como revistas e programas de sessões integram igualmente a noção de património bibliográfico, por refletir noções de memória, história e estética, segundo as aceções da Lei 107/2001 (Art. 85). São, em suma, testemunhos de «civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante», ou seja, um conjunto de *bens culturais* (Art. 2) que, na definição de Leniaud, «uma geração sente que deve transmitir às seguintes porque pensa que esses bens são um talismã que permite à sociedade compreender o tempo nas três

dimensões» (Leniaud apud Almeida,1993: 409). Abordaremos, neste artigo, alguns desses *talismãs*, como as revistas, os programas de cinema, as fotografias colecionáveis, os pontos, e alguma publicidade fílmica como cartonados e cartazes, espelho desse tempo em que o cinema – que é feito da mesma matéria daquilo que estão feitos os sonhos (Cabrera Infante, 2001: 100) – movia milhares de pessoas que acudiam às salas de espetáculo e cineclubes.



Figura 1 – Retrato de Mary Pickford. Fotografia com pintada e retocada. Fonte: *Cinegrafia* (N.º 16), 1929

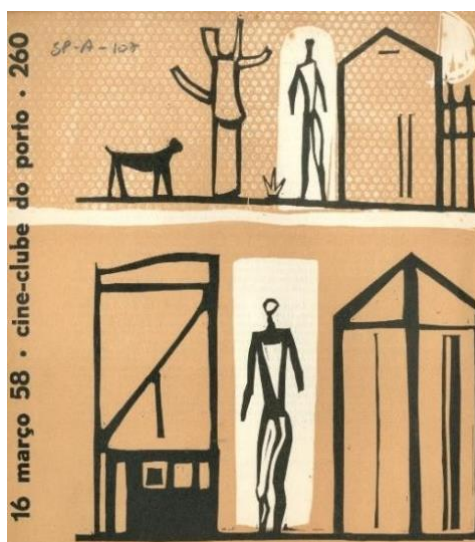


Figura 2 – Programa de sessão com capa atribuída a Ângelo de Sousa. Fonte: *Cine-club do Porto* (N.º260), 1958

As revistas e os programas de cinema

As revistas de cinema constituem um dos mais valiosos objetos cinematográficos não-fílmicos, pela inestimável informação de ordem noticiosa nelas contida, assim como pelas críticas aos filmes e artigos de opinião, que nos demonstram bem as formas de entender o cinema ao longo do tempo. Todavia, estas fontes não devem ser descuradas, igualmente, do ponto de vista visual. Nelas ensaiaram-se e incorporam-se novos modelos de reprodução imagética^v, de desenho, de caricatura, e, nos anos 50, de banda-desenhada (Duarte, 2018). Da mesma forma, o papel desta imprensa no alimentar de uma certa cinefilia – a que quer ver as fotografias das “estrelas” – reporta-se indesmentível e foi um instrumento poderosíssimo do *star system* (Duarte, 2018: 88).

As fotografias dos filmes, enviadas pelas distribuidoras ou migradas através de outras redações de revistas, nacionais e estrangeiras, possibilitavam não só guardar as fotografias dos filmes já estreados ou na iminência de estrear, mas também aqueles filmes que não se viam (fosse pela censura ou por escolhas de distribuição), mas com os quais se sonhava.

Estas imagens, aliadas à crítica cinematográfica (também ela alimentada de entrevistas, artigos e críticas de outra imprensa estrangeira), davam a conhecer ao público cinéfilo novas teorizações e movimentos do cinema. Nesse sentido, compreende-se que na imprensa especializada se multipliquem rubricas como «Filmes que não vimos» ou «Filmes que vamos ver», que antecipam essa impossibilidade de os conhecer e de pensar sobre eles.

É nas revistas de cinema que mais se sente a existência de cinefilias distintas, que se extremam particularmente a partir dos anos 50. Enquanto nas décadas de 20 e 30 a crítica e a teoria cinematográfica coexistia (e bem) com as fotografias de vedetas e o teor “cor-de-rosa” que se dedicava à vida pessoal das “estrelas”, a partir dos anos 50, passa a existir uma completa cisão relativamente à essa imprensa “híbrida”: por um lado, começa a existir uma imprensa que quer ser séria – e que, por este mesmo motivo, irá rejeitar todo o cariz *ilustrativo* dos magazines, particularmente o das “estrelas” – por outro, existe uma outra imprensa que vai continuar a publicar fotografias dos filmes, das estrelas no seu quotidiano. Este fenómeno – o da procura de um cinema novo, a rejeição de *stars* – deve ser confrontado com novas formas de pensar o cinema, como o *Neorealismo* e a *Nouvelle vague*, onde os protagonistas eram, muitas das vezes, atores não-profissionais. Nesse sentido, o papel da estrela vê-se diminuído, embora em Hollywood prossiga a aplicação dos preceitos do *star system* e o culto às vedetas. Estas duas vertentes – a de uma imprensa mais preocupada com o bom cinema, e a de uma preocupada com as notícias do “estrelato” – demonstram duas formas de entender o cinema e da sua *relação* afetiva com ele. Nesse sentido, as revistas espelham uma cinefilia que ora é híbrida, ora intelectual, ora popular.

Os programas de cinema, que se inscrevem no âmbito de publicações periódicas especializadas, possuíam, até ao final dos anos 30, um tratamento estético e informativo que não se confinava à mera divulgação do filme (sinopse, ficha técnica, pequena crítica): nela publicavam-se fotografias dos atores, dos filmes, e curiosidades sobre os mesmos. Exemplo desse preciosismo ao nível dos programas está patente no programa *Trindade*, do Cinema Trindade, no Porto.

Verifica-se que, sob o ponto de vista gráfico, nem todos os números eram uniformizados e muitos revelavam engenhosas e apelativas



Figura 3 – Programa de sessão do Cinema Trindade, dedicado ao filme SCARLET EMPRESS / A IMPERATRIZ VERMELHA (Josef von Sternberg, 1934). Em grande destaque figura o nome e rosto da vedeta. Fonte: Programa Trindade, 1934.

composições [Fig. 3]. Além do mais, muitas destas capas eram assinadas (no caso dos programas do Trindade da década de 30, por João Alberto e João Heitor). Por sua vez, nos anos 50 assiste-se a uma progressiva uniformização dos programas de sessão: tornam-se menos personalizados e criativos, dominados pelas empresas de publicidade como a *Belarte*, obedecendo a esquema pré-determinado e com menor interesse estético.

Fotografias das vedetas

A difusão de fotografias das vedetas é, desde os primórdios do *star-system*, fundamental para a indústria publicitária sediada em Hollywood e para que um filme vendesse bem. Os fotógrafos de cena (*still photographers*) correspondiam a uma profissão específica que tratava de fotografar quer aspetos de cenas concretas dos filmes (como se fossem fotogramas), quer os seus protagonistas, habitualmente em poses *glamorosas*, para fins publicitários [Fig. 5-6]. As fotografias deste género eram distribuídas por todo o mundo, fossem em revistas, cartazes, ou sob a forma de postais e cartões-de-visita, em variadíssimos formatos. São várias as menções a empresas especializadas na reprodução destas fotografias^{vi}, e não raras vezes as revistas oferecem, dentro da sua publicação, imagens descartáveis das “estrelas”, como em nas revistas *Portugal Cine* (Lisboa, 1923) e *Colipo Cine* (Leiria, 1930-1931). Ademais, considere-se que nos anos 30 e 40 é frequente que a capa e contracapa, nos magazines, focalizem no rosto da *star* [Fig. 4-5].

A coleção de fotografias era de tal importância, que ainda hoje são numerosos álbuns de fotografias e de cromos guardados pelas cinematecas (Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, 2010: 86). Os pedidos insistentes para a publicação de fotografias das estrelas nas revistas, bem como a referência aos clubs de fãs com o principal objetivo de «decorar as paredes com fotografias de Lilian Harvey» (Pereira, 1932: 3) e de vedetas afins, tornam visíveis como a existência de fãs e a sua organização em *fan-clubs* é uma forma de cinefilia popular e de um colecionismo popular por excelência. Em alguns casos mais drásticos do culto às vedetas (recordar os suicídios na sequência da morte de Rodolfo Valentino), o objeto idolatrado é, desta feita, o humano (Nogueira, 2004: 22). Na impossibilidade de o obter, o colecionador busca tudo o que gravite em torno do objeto idolatrado – as fotografias, que funcionam como substituto da presença real –, tudo aquilo que segreda «uma parcela de intimidade da estrela» (Morin, 1980: 68-69), e tudo o que faça com que o espectador se

assemelhe ao objeto amado. Estas relações psicoafectivas de projeção e identificação, muito estudadas por Morin, evidenciam que a “estrela” corresponde a uma necessidade afetiva e mítica do homem. O *star system*, ao impulsionar a circulação destas imagens, possibilita as suas formas, os seus suportes e os «afrodisíacos» (Morin, 1980:79) dessa necessidade.

Alguns dos fotógrafos de vedetas mais importantes eram Ruth Harriet Louise (uma das poucas mulheres dedicadas à profissão de *still photograph*, e que logrou alcançar admirável sucesso) e Clarence Sinclair Bull, que trabalharam sobretudo nos anos 20 e 30 e eternizaram o rosto de atrizes como Louise Brooks, Greta Garbo [Fig. 6] ou Jean Harlow. Ainda que a maioria das imagens das “estrelas” sejam de identificação autoral difícil, pois raramente são circuladas com legendas nas revistas e postais, verifica-se que alguns estúdios, como a Warner Bros ou a MGM, utilizavam um sistema de código de letras e números para a identificação dos seus filmes, habitualmente no canto inferior das imagens (Nogueira, 2004: 167) [Fig. 6]. Estas “chaves”, devidamente investigadas nas imagens da imprensa de cinema portuguesa, poderão ser objeto de um estudo para a atribuição de autorias.

As imagens fixas (fotografias) das estrelas, objeto de adoração por uns, objetos de memória por outros, eram, nas palavras da atriz Louise Brooks, o que os espetadores mais recordam: «when I think of Garbo I do not see her moving (...) I see her staring mysteriously into the camera (...) she is a still picture» (Kobal, 1988: 122).



Figura 4 – Retrato fotográfico de Gene Tierney na capa de *Animatógrafo*. Fonte: *Animatógrafo* (2ª Série, N.º39), 1941



Figura 5 – Retrato fotográfico de Lana Turner na capa de *Animatógrafo*. Fonte: *Animatógrafo* (2ª Série, N.º56), 1941



Figura 6 – Retrato fotográfico de Greta Garbo, atribuído a Ruth Harriet Louise. 1928. Fonte: [Paddle 8 Auctions](#)

Fotografias dos filmes e pontos

As fotografias dos filmes ganham espaço quer num universo pessoal (o das revistas), quer no espaço público (nas salas de espetáculo, nas ruas). Na imprensa periódica, para além da multiplicação de fotogramas ou fotografias ser mais variada e profusa, num mesmo número, era também colecionável, passível de ser guardada e consultada variadas vezes. Como referimos, as fotografias dos filmes, fossem de cena (*stills*) ou fotogramas, possibilitavam uma antevisão da película e, muitas das vezes, eram o único substituto visual destas. Habitualmente, captam imagens memoráveis no espectador, como a cena de Marilyn Monroe em cima da ventilação do metro com o seu vestido branco a esvoaçar e a descobrir-lhe as pernas em *THE SEVEN YEAR ITCH / O PECADO MORA AO LADO* (Billy Wilder, 1955). Verificamos que, tendencialmente, as revistas de cinema de pendor “intelectual” (isto é, que elevam o cinema a arte e refletem e escrevem sobre ele, e não sobre os seus protagonistas) dos anos 50, quando são ilustradas (habitualmente parcamente), possuem quase sempre fotografias de cena/fotogramas, e não de estrelas^{vii}. Assim, a difusão de certas imagens em determinados meios é também demonstrativa da (co)existência de cinefilias distintas nessa década.

Os pontos correspondem a um dos objetos da *memorabilia* cinematográfica “involuntários” mais curiosos. Consistiam em fotogramas que paravam às mãos dos cinéfilos graças a algumas imperfeições mecânicas dos projetores que destruíaam largos metros de película, que depois eram cortados pelos projecionistas e deixados na cabine ou no lixo ao fim de cada sessão. Facilmente se compreende como estes objetos se tornam num nicho de coleção e, até mesmo, de pequeno comércio entre cinéfilos (Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, 2010: 87). Em Portugal, como demonstrado pelas exposições do acervo da Cinemateca, tal fenómeno terá sido comum nos primeiros anos do cinema. Situação semelhante é descrita no filme *JACQUOT DE NANTES* (Agnès Varda, 1991), um hino à cinefilia de cariz biográfico, a propósito da vida do cineasta Jacques Demy, e que mostra bem as circunstâncias de roubo e comércio dos pontos entre cinéfilos.

Formas de publicitar os filmes: cartonados, cartazes e telões

Os cartonados (do inglês *lobby-cards*) – que terão surgido ainda na década de 10 – destinavam-se a publicitação do filme no átrio, nas bilheteiras e *foyers* das salas de cinema. Os cartonados eram impressos num papel mais grosso do que o cartaz e constituíam,

habitualmente, um conjunto de seis a dez fotografias sobre um mesmo filme, afixados lado a lado, de forma a suscitar interesse na fita e a revelar algumas das cenas (Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, 2010: 74). Correspondiam a fotografias de cena e/ou a fotogramas dos filmes, preferencialmente destacando as “estrelas”. Nos cartonados, a imagem é o meio de comunicação privilegiado. Por sua vez, os *title card* tinham, a par da imagem de cenas dos filmes, o título da película em grande destaque (Warren, 1194: 10-13).

À semelhança dos cartonados – que se encontravam no interior dos edifícios de cinema – também os cartazes, os telões e os *standees* correspondem a uma prática eficaz de publicitar os filmes, quer no interior (cartazes, *standees*), quer no exterior (cartazes, *standees* e telões). Estes objetos de publicidade fílmica pontuavam, de forma mais ou menos elaborada, as salas de espetáculo do país.

Os cartazes são os objetos de *memorabilia* talvez mais populares e conhecidos, e desde cedo objeto de coleção. Embora inicialmente fossem de cariz tipográfico e textual, a inclusão da fotografia no cartaz foi progressivamente tomando lugar na década de 10 do século XX. Condensando através de uma forte imagética a identidade visual do filme, de forma a captar a atenção do transeunte nas ruas ou nos átrios de cinema, a venda de cartazes – muito popular – chegou, por um breve período, a ser proibida, no início dos anos 40 nos Estados Unidos (Nogueira, 2004: 155). Os materiais impressos, quando fornecidos pela indústria, eram propriedade do estúdio e deveriam ser devolvidos após o fim da exibição. Todavia, logo se percebeu a potencialidade desses itens para a venda, pois apelavam a muito público (*Ibidem*: 156).

Se a história do cartaz de cinema e da sua coleção^{viii} é relativamente glosada, encarada e valorizada, em muitos casos, enquanto peças artísticas (*vide* a prática cartazista soviética dos irmãos Stenberg e a americana de Saul Bass), o mesmo não se poderá dizer de elementos de cariz efêmero como são os “telões”. Os telões consistiam em telas pintadas^{ix}, podendo ser reutilizáveis, que faziam parte de decorações efémeras das fachadas de cinema. Conhecemos estes itens de publicidade fílmica quase exclusivamente por registos fotográficos e textuais. Por se tratarem trabalhos quase sempre não assinados e a existência estar comprometida pela efemeridade inerente a estas peças, raramente é possível a identificação de autorias. A partir dos anos 50, a tendência foi para que as grandes produtoras e distribuidoras dos filmes

forneçam já todo o material publicitário (cartazes, cartonados, postais, *etc.*) (Acciaiuoli, 2013: 150), pelo que outras iniciativas começaram a rarear^x. De facto, Hollywood dá continuidade à narrativa cinematográfica ao criar o Sistema de Identidade Visual, que unifica os elementos base de referência e identificação, tais como logótipos, tipos de letra, marca, cores, que são aplicados a determinados itens (Nogueira, 2004: 105).

A par dos telões, existiam outras iniciativas que dotavam o edifício de uma certa tridimensionalidade, seja através de *letterings* ou de *standees* (imagens recortadas, normalmente em tamanho real, alusivas aos protagonistas dos filmes) [Fig. 7-8]. O interesse na coleção deste tipo de objeto, a partir da fotografia (pois as dimensões, por norma, não permitiriam o seu armazenamento) reside na originalidade e raridade dos objetos.



Figura 7 - Publicidade ao filme SONG OF SONGS / CÂNTICO DOS CÂNTICOS (Rouben Mamoulian, 1933). Fonte: *Cinéfilo*. A. 7, N.º303 (junho 1934), p. 14



Figura 8 - Átrio do cinema Águia D'Ouro, no Porto, com *standees* e outros materiais publicitários que recriam o ambiente do filme NAGANA (Ernst L. Frank, 1933). Fonte: *Cinéfilo* (1935)

Outra *memorabilia* cinematográfica: objetos comercializáveis

Ademais de selos, postais, caixas de fósforos, entre outros objetos utilitários e comercializáveis, está documentada a existência de associação das imagens de *vedetas* a objetos perecíveis, como chocolates, caramelos, cigarros, entre outros. Terá sido prática corrente nos anos 20 e 30 do século XX um pouco por todo o mundo. A existência de vestígios desta ordem é relativamente rara, não tendo conhecimento se existirão nos acervos e espólios dos museus dedicados ao cinema em Portugal. O catálogo *Cinema português – primeiros anos* refere, contudo, essa prática. Em Espanha, estão registadas em Valladolid,

empresas como *Santo Antonio* e *Quirino San Pedro* que vendiam chocolates e cafés que distribuíam séries de cromos com fotografias e, no reverso, com textos sobre as intimidades dos artistas do cinema, alusivos à sua vida privada (Hermosa e Jiménez, 1997: 39). Também em Barcelona haveriam fábricas de chocolate, como a *Piera & Brugueras* que disponibilizavam coleções de retratos de cinema (Idem: 50).

Estas estratégias de *marketing*, que de resto ainda hoje são utilizadas, com devidos ajustes e adaptações à realidade e necessidades contemporâneas, evidenciam o papel da “estrela” em vender outras itens para lá dos filmes em que participa. O *star system* tirou proveito deste panorama para enriquecer e popularizar ainda mais a indústria do cinema.

Considerações finais

O presente artigo pretendeu colmatar uma lacuna sentida no âmbito da *memorabilia* cinematográfica e sua categorização, bem como apresentar leituras que, em retrospectiva, se podem fazer dos públicos que compravam e colecionavam estes elementos – que, como vimos, não são categorizáveis de forma uniforme.

Evidenciou-se que as indústrias cinematográficas, bem como algumas marcas e empresas locais, tiram partido do encanto que as “estrelas” de cinema exercem nos seus fãs para potenciar o consumo de determinados produtos. Nesse sentido, compreende-se que as “estrelas” e os “ases” do cinema desta época sejam consideradas autênticos «heróis de consumo» (Geadá, 1987: 119), que norteiam o que (e como) vestir, usar, comportar, comer. Se é certo que estas características são associadas, de modo geral, a uma cinefilia de feições populares e massivas, não é menos verdade que a cinefilia intelectual acusa igualmente um certo fetichismo cinematográfico: recorde-se a importância que as fotografias de cena exercem na imprensa especializada, ou como a geração da *nouvelle vague* se refere ao espólio da Cinemateca de Henri Langlois. Efetivamente, o conhecimento da memória do cinema através de objetos materiais muito terá impressionado esta geração de cineastas: como diz Jean-Luc Godard «Nuestros padres, nuestros profesores, todos de ambientes intelectuales, nos hablaban de Rembrandt, de Mozart (...) un día, de pronto, tuve la oportunidad de conocer outro museo distinto, extraordinário...» (Godard *apud* Patino, 1999: 16), referindo-se ao «dragão que vigia os nossos sonhos» (Jean Cocteau *apud* Patino, 1999: 16). Tais odes à Cinemateca demonstram bem a carga patrimonial que, nos anos 60, se sentia

relativamente aos objetos preservados nas Cinematecas, habitualmente de cariz histórico.

Algumas destas peças, que visavam comunicar e prolongar a experiência do cinema nos espectadores, converteram-se em objetos de museu e de coleção por representarem estas mitologias cinéfilas, sobretudo quando o filme em questão desaparece da atualidade (Frutos Esteban, 1999: 127). Revela-se, assim, essencial uma maior valorização de outros elementos materiais da cultura cinematográfica que não os já muito glosados cartazes e objetos históricos (câmaras e outras máquinas de cariz tecnológico). O ato de guardar e organizar fotografias, revistas, postais, programas de sessões de cinema, e outra *memorabilia* são, também, documentos que fazem parte do património do século XX, no sentido em que registam a história do cinema, dos hábitos societários associados a ele, das salas de espetáculo que pontuavam as cidades das capitais e das províncias, mas, também, de um sentimento e de uma forma de estar perante aquele que foi um maiores fenómenos culturais e populares do século passado. Poucos objetos cristalizam tantos universos imaginários como os associados ao cinema, que no século XX, ao contrário de outras artes, se abria a todo o género de classes e meios sociais.

Sublinhe-se que, relativamente ao século passado, as estratégias de *merchandising* e de promoção de filmes através de objetos comercializáveis não abrandaram. Tome-se o exemplo de produção de *t-shirts*, canecas, ímanes, bonecos e materiais de papelaria associado a sagas populares do cinema, como o já referido STAR WARS ou HARRY POTTER.

Tendo em consideração que este trabalho foi realizado a partir, sobretudo, da análise das revistas, de uma revisão bibliográfica e da reflexão e organização de elementos a partir de catálogos de exposições, é igualmente certo considerar que o estudo apresenta determinadas limitações: para uma reflexão completa e holística deste património seria indispensável a análise, a partir de determinada coleção, de alguns dos objetos a que aqui nos referimos (caixas de fósforos, cartonados) e de que só tivemos o conhecimento por intermédio bibliográfico e fotográfico. Estas limitações conferem ao trabalho um carácter generalista, que gostaríamos de ver aprofundado e aplicados ao espólio cinematográfico em Portugal.

Notas de rodapé

^I Embora extrafílmico remeta para variadas aceções, usamo-lo aqui no sentido restrito de tudo o que ultrapassa o *filme* (enquanto produto audiovisual e meio) e as máquinas de filmar e de projeção.

^{II} Ver Frutos Esteban, 2000 e Filmoteca Española, 1999.

^{III} Se é certo que existem sonhos, medos, desejos e conquistas intemporais, isto é, transversais à história da humanidade, também é verdade que, por vezes, existem tendências e pequenas cambiantes. O cinema é também reflexo de sentimentos e preocupações em particulares momentos da história.

^{IV} Uma coleção significa escolher e reunir (Baudrillard, 1993: 11) e difere de acumular. Sublinhe-se que a acumulação de todos objetos de um qualquer fã não constitui, em si, um bem patrimonial. É necessário haver critérios e fios condutores significados que não se restrinja, exclusivamente, a um «discurso de si próprio» (Ibidem: 113). Nas matérias de património, a *seleção* é essencial. Ao longo deste artigo utilizaremos “coleção” e “coleccionador”, entre aspas, quando o sentido não deverá remeter para uma Coleção museológica organizada, mas sim num sentido mais abrangente, referente à seleção e recolha de objetos.

^V As revistas de cinema aproveitaram, desde o início, inovações técnicas como a impressão em rotativa e a rotogravura, que possibilitam um maior espectro da linguagem das imagens através, por exemplo, da fotomontagem.

^{VI} Em 1924, a «Papellaria da Moda», na Rua do Ouro em Lisboa, anuncia a venda de postais e fotografias das principais estrelas e «azes» do cinema, em «mil variedades» e três formatos diferentes (4,5x0,6 cm; 9x14 cm; 18x24 cm), que variavam entre os 50 centavos, os 2,50 escudos e 6 escudos (S.A., 1924: [s.p]).

^{VII} Ver o estudado quantitativo levado a cabo por Duarte 2018: Vol. II, 48-59.

^{VIII} Existem, inclusive, monografias que “guiam” os colecionadores para os preços a pagar por cartazes autênticos (Warren, 1994).

^{IX} No caso das fachadas do Cinema Condes e do Éden, nos anos 30, os telões eram pintados por um artista chamado Adriano Rodrigues (Roiz). O pintor assistia a uma projeção privada do filme e a partir da memória dessas imagens produzia a sua composição, embora também pudesse inspirar-se a partir de outro material publicitário e documental sobre o filme (Cinemateca Portuguesa 2016, [1]). O S. João Cine e Águia D’Ouro, no Porto, teriam pela mesma época oficinas de pintura «instaladas na retaguarda do palco» com «pessoal especializado [que] trabalha permanentemente na execução de vistosas e variadas tabuletas que, todas as semanas, nas varandas do São João Cine e Águia D’Ouro anunciam os filmes de exibição» (S.A., 1938: 3).

^X Excetuam-se, neste contexto, por exemplo, os cartazes e programas de sessões que se faziam no âmbito dos cineclubes.

Referências bibliográficas

Acciaiuoli, Margarida. 2013. *Os cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de. 1993. Património: Riegl e hoje. *Revista da Faculdade de Letras História - II série*, vol. 10, p. 407-416

Baudrillard, Jean. 1993. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.

Cabrera Infante, Guillermo. 2001. *Cine o sardina*. Madrid: Punto de Lectura.

Cervera, Elena. 1999. *La exposición Soñar al cine*. Filmoteca Española (1999). *Soñar el cine*. [s. l.]: Ministerio de educación y cultura.

Cinemateca Portuguesa. 2016. *Roiz / Os frescos do cinema*. [Folheto da exposição “Roiz/Os frescos de cinema patentes na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em abril/maio de 2016]. Lisboa.

Clube Português de Cinematografia/Cineclube do Porto; Cooperativa Árvore (coord.). [2016] *Cinema gráfico: programas do Cineclube do Porto. 71 anos Cineclube do Porto*. Porto: Clube Português de Cinematografia; Cooperativa Árvore.

Duarte, Joana Isabel Fernandes. 2018. «*Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas*». *Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Volume I e II. Relatório de estágio do Mestrado de História da Arte, Património e Cultura Visual, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor]. Disponível em linha < <http://hdl.handle.net/10216/114328>>

Ferrando, Jorge Nieto. 2012. *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Frutos Esteban, Francisco Javier. 1999. *Fabricar sueños: arte e industria cinematográfica*. in Filmoteca Española. 1999. *Soñar el cine*. [s. l.]: Ministerio de educación y cultura.

Frutos Esteban, Francisco Javier. 2000. *Artilugios para fascinar: colección Basilio Martín Patino*. [Salamanca]: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

Geadá, Eduardo (1987). *O cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70.

Hermosa, José Luis Castrillón; Jiménez, Ignacio Martín. 1997. *El espectáculo cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Kobal, John. 1998. *The art of the great Hollywood portrait photographers*. London: Pavilion Books.

Lei n.º 107/2001. 2001. Lei de bases do património cultural Português. *Diário da República n.º 209/2001, Série I-A*. (8 de setembro de 2001)- Disponível em <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>>

Morin, Edgar. 1980. *As estrelas*. Lisboa: Livros Horizonte.

Museu da Ciência da Universidade de Lisboa. 2010. *Cinema em Portugal: os primeiros anos*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Nogueira, Soraia Nunes. 2004. *A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital*. Dissertação no âmbito do Mestrado de Artes Visuais apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais. Minas Gerais: [Edição de autor]

Patino, Basilio Martín. 1999. *Soñar el cine*. in Filmoteca Española. 1999. *Soñar el cine*. [s. l.]: Ministerio de educación y cultura.

Pereira, Alberto Armando. 1932, 5 de novembro. O Cantinho dum Cinéfilo. *Cinema*. Ano I, N.º 33, p. 3.

Ramos, Igor Alexandre Pereira. 2014. *100 anos de design no cartaz de cinema português*:

1912– 2012. Dissertação no âmbito do Mestrado em Design apresentado à Universidade de Aveiro. Aveiro: Universidade de Aveiro.

S.A. 1924, março. Papelaria da Moda. *Cine*, N.º10.

S.A. 1938, dezembro. “São João Cine - Águia D’Ouro: duas casas de espectáculos ao serviço do público”. *S. João da Águia*. N.º 104

Samara, Maria Alice; Baptista, Tiago. 2010. *Os cartazes na primeira república*. Lisboa: Tinta da China.

Trancoso, Paulo. 2018. *O cartaz de cinema em Portugal: uma exposição, uma viagem*. [s.l.]: Academia Portuguesa de Cinema.

UNESCO. 1980. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Belgrado: UNESCO. Disponível em < http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

Warren, Jon R. 1994. *Collecting Hollywood. The Movie poster price guide*. Chattanooga: American Collecting Exchanges.

Um par de cantoneiras pelo ebanista Jean-Henri Riesener

A pair of demi-lune tables by ébéniste Jean-Henri Riesener

Tiago Rodrigues¹;
¹E-mail: tiagorodrigues2@campus.ul.pt
Investigador ARTIS-IHA/CH-UL

Resumo: Com este artigo pretendemos estudar a relação que existe entre museus, instituições e o mercado de arte português. O nosso objeto de estudo será um par de cantoneiras estampilhadas pelo ebanista Jean-Henri Riesener que apareceram no mercado de arte português, no ano de 2018, na Cabral Moncada Leilões.

Estudaremos o trabalho deste ebanista francês (o favorito da rainha Maria Antonieta), o facto das suas peças terem sido dispersas com a Revolução Francesa, e a sua presença em coleções públicas portuguesas.

Terminaremos a abordar a fortuna histórica das recentes peças que chegaram ao mercado de arte nacional, com o intuito de mostrar que a relação entre museus, instituições, cujas coleções são constituídas por bens artísticos, e o mercado de arte complementam-se.

Palavras-chaves: mobiliário francês; Jean-Henri Riesener; Coleccionismo de arte; Cabral Moncada Leilões.

Abstract: *With this article we intend to study the relationship between museums, institutions and the Portuguese art market.*

Our object of study will be a pair of demi-lune tables stamped by the ébéniste Jean-Henri Riesener that appeared in the Portuguese art market in 2018 at Cabral Moncada Auctions House.

We will study the work of this French ébéniste (the favorite of Queen Marie-Antoinette), the fact that his pieces were scattered with the French Revolution, and their presence in Portuguese public collections.

We will conclude by addressing the historical fortune of the recent pieces that have reached the national art market, in order to show that the relationship between museums, institutions, whose collections are made up of artistic assets, and the art market complement each other.

Keywords: *French furniture; Jean-Henri Riesener; Art collecting; Cabral Moncada Auctions House.*

1) Jean-Henri Riesener

O ebanista Jean-Henri Riesener (1734-1806) (Fig. 1) alcançou o sucesso e o reconhecimento profissional após a entrega do *bureau du roi*¹ em maio de 1769.

A corte francesa passou a admirar esta peça e muitos nobres realizaram uma série de encomendas inspiradas no mesmo modelo. São disto exemplo duas secretárias de cilindro, uma que se pode contemplar no Museu Calouste Gulbenkian, e outra no Museu Nacional de Arte Antiga, ambas em Lisboa (Verlet e Wittman, 1955: 5 e 6).



Fig 1: Retrato do ebanista Jean-Henri Riesener (vista geral); Antoine Vestier, 1786, França, séc. XVIII (2º metade), óleo sobre tela. 120 x 101,5 x 7,5 cm; Château de Versailles, Versailles, França, (fot.: <http://collections.chateauversailles.fr/#8ac69dbc-2da2-4cda-98dc-e825ff43ad84> [25/08/2018]);

¹ Concebida e iniciada pelo ebanista Jean-François Oeben, que ocupou os últimos anos da sua vida com a realização de estudos, desenhos e maquetes para a sua concepção, à data da sua morte apenas a estrutura estava concluída. Como seu discípulo Riesener acabou por ser o responsável por a finalizar, dedicando-se à aplicação e afinação de todos os mecanismos e trabalhos de serralharia, bem como à decoração em marchetaria e aos bronzes cinzelados e dourados que a tornam numa peça exuberante.

O seu trabalho caracteriza-se pela presença de marchetados onde estão representadas flores. Serve-nos de exemplo a secretária de cilindro do Museu Calouste Gulbenkian que em toda a sua superfície apresenta uma decoração que consiste em várias composições florais. Tanto nas costas do cilindro como na cintura. À exceção das ilhargas em que é mostrado um medalhão central, preenchido por uma composição de folhas e bagas, em forma de rosácea ladeada por dependências embelezadas com diversos frutos, dos quais despontam exíguas flores ou folhas, sobretudo de parra. Toda esta ornamentação, de um realismo notável, consegue transmitir de forma perfeita as diversas texturas, ora acetinadas ora aveludadas, engelhadas ou ásperas de cada elemento floral (Coutinho, 1999: 215-217).

Outra característica do seu trabalho diz respeito ao jogo de tonalidades e de formas geométricas que realiza com diferentes qualidades de madeiras, o que mostra a sua habilidade como marceneiro. Essa capacidade está bem presente na secretária de cilindro que observamos no acervo do MNAA (Fig. 2).



Fig. 2: *Secretária de cilindro*; Jean-Henri Riesener, c.1780, França, séc. XVIII (2º metade), Carvalho, pau santo, pau rosa, ébano, "citronier", faia, bronze e marroquim negro. 119 x 145 x 84.5 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. (fot.: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=260529> [25/08/2018]);

Na zona do cilindro apresenta a superfície com uma decoração de marchetaria em espinhado. No entanto, no topo e nas costas a decoração mostra-se compartimentada em reservas, sendo a central preenchida com um esquema de losangos que se repete nas ilhargas (onde se observam medalhões circulares com um monograma inscrito). As arestas deste móvel são emolduradas por bronzes cinzelados que, no topo, formam uma balaustrada, interrompida na frente, constituída por uma composição de óvulos vazados. As arestas dianteiras do cilindro são percorridas por uma moldura de ramagem naturalista que arranca de um leque de folhas, até se elevar e entrelaçar no topo, de modo a formar o apoio dos dois candelabros de dois lumes.

Nas ilhargas do corpo inferior, os medalhões são emoldurados por perlados, fitas e folhas de loureiro. Nas arestas do corpo inferior, os bronzes desenvolvem-se a partir de mísulas com festões, desenvolvendo-se em perlados nas arestas dianteiras das pernas, enquanto nas arestas laterais apresenta uma moldura de folhagem que se prolonga pela frente do móvel. Os pés são calçados por bronzes em garra com folhagem, assentando sobre rodízios. As argolas dos puxadores têm a forma de uma coroa de louros, e o espelho é formado por um florão (Coutinho, 1994:50-56).

Como podemos ver, outra característica do labor deste ebanista é a presença de bronzes dourados. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, os acabamentos das suas peças permitiam disfarçar parafusos e pregos através do uso de detalhes em bronze. Esta ideia é justificada com a pintura realizada por Vestier (Fig.1) que nos mostra o marceneiro junto a uma das suas mesas, sobre a qual estão depositados desenhos para montagens em bronze dourado (Verlet, 1967:26).

Sabemos também que, na década de 1780, colaborou com Pierre Gouthière (1732-1816) e com François Rémond (1747-1812) em encomendas reais como a [secretária](#) e a [cômoda](#) que hoje estão no Metropolitan Museum of Art e o [contador com suporte para jóias da condessa de Provença](#), que hoje faz parte da Royal Collection.

No início da sua carreira, Riesener ainda apresentava um trabalho de natureza rococó. No entanto, num período cronológico compreendido entre 1760-1765 e 1775, o mesmo em que as secretárias de cilindro foram realizadas, as curvas predominantes começaram a dar lugar a linhas mais retas. Por exemplo, as pernas que eram predominantemente galbadas e calçadas por garras de leões, passam a terminar em linha reta, quase aprumada, e os pés transformam-se em pequenas balaustradas.

Simultaneamente, a nível dos bronzes, observa-se um abandono dos temas florais e a

representação de grinaldas de louro, rosáceas, cabeças de carneiros ou de leões, trazem uma nova gramática decorativa, inspirada na Antiguidade.

Por sua vez, o contador com suporte para jóias da condessa de Provença, que faz parte da Royal Collection reflete a imponência do trabalho deste ebanista, numa altura (c. 1787) em que já não recebia o apoio do rei, mas continuava a produzir para uma clientela abastada. Trata-se de uma peça em mogno, ricamente decorado com bronzes dourados, que apresenta uma superestrutura composta por um grupo de *putti* que seguram uma coroa que encima o brasão da condessa, flanqueado por vasos de frutas. O friso com três gavetas apresenta, tal como a peça anterior, bronzes em alto relevo onde se observa uma alegoria à astrologia com *putti*. As duas portas encontram-se ricamente decoradas com bronzes alegóricos à música que são flanqueadas por cariátides. Por cima das duas portas do armário surgem troféus, ladeado por duas figuras femininas e no seu interior são visíveis dezoito gavetas e três prateleiras (Verlet e Bullock, 1963). Os folheados de mogno simples são característicos da produção de Riesener do final da década de 1780. O mogno permite realizar uma cobertura deliberada sobre a qual são colocadas as montagens em bronze, que acabam por ser tratadas como esculturas, deixando de haver aquele trabalho de marchetaria como observamos nas produções anteriores. Passa a haver uma combinação entre o trabalho do marcheteiro e o do bronzista, neste caso, atribuída a François Rémond (1747-1812) (Verlet e Bullock, 1963). É na simplicidade do mogno que encontramos as semelhanças com as duas cantoneiras que foram leiloadas em Lisboa na Cabral Moncada Leilões no mês de maio de 2018.

1.2) Dispersão da obra de Riesener

Logo no início do século XIX, os colecionadores do Reino Unido adquiriram um número significativo de móveis que faziam parte do recheio dos palácios reais franceses. Retirados dos salões para onde foram concebidos, tornaram-se a base das grandes coleções de mobiliário francês que ainda hoje permanecem no Reino Unido. Destaca-se, como exemplo, a coleção Rotschild, a coleção de George Watson Taylor e a Royal Collection Trust.

Por sua vez, entre o final da era industrial e até à depressão agrícola da década de 1920, um grande número destas obras, predominantemente de coleções do Reino Unido, foram leiloadas por casas como a Christie's e a Sotheby's, e acabaram por ser adquiridas por alguns milionários norte-americanos. Atualmente repousam em museus dos EUA, como serve de exemplo a cómoda em carvalho folheado com ébano e laca japonesa, com montagens de bronze dourado e tampo de mármore que faz parte do acervo do Metropolitan Museum of

Art em Nova Iorque (fig. 3).



Fig. 3: *Cómoda*; Jean-Henri Riesener, 1783, França, séc. XVIII (2º metade), Carvalho folheada com ébano e laca japonesa do século XVII; interiores folheados com tulipa amaranço e azevinho, Montagens de bronze dourado; tampo de mármore; veludo (não original). 93.3 x 143.5 x 59.7 cm; Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. (fot.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194623?searchField=All&sortBy=relevance&ft=riesener&offset=0&rpp=20&pos=4> [25/08/2018]).

Este é um bom exemplo da dinâmica do património artístico, e da circulação das obras deste ebanista. No ano de 1787, juntamente com uma *secrétaire à abbatant*², esta peça foi enviada de *Versailles* para *Saint-Cloud* para redecorar os aposentos privados da rainha. No entanto, ambas as peças deixaram as coleções reais quando foram dadas como forma de pagamento ao fornecedor de suprimentos do exército, Abraham Alcan. Durante os inícios do século

² A *secrétaire à abbatant* surgiu em França nos meados do século XVIII. Apresenta a parte superior baixa de maneira a criar uma superfície para escrever, forrada a pele (Miller, 2000:83).

XIX, fizeram parte da coleção de George Watson Taylor que as manteve na sua casa de campo em Wiltshire, Erlestoke Park. Nos anos de 1820 foram vendidas, juntamente com outras peças estampilhadas por Riesener (destacam-se as peças adquiridas pelo rei George IV e que hoje fazem parte da *Royal Collection*). Depois disso, pertenceram aos duques de Hamilton, que as venderam no leilão realizado no ano de 1882, onde foram adquiridas por William Kissam Vanderbilt (1853-1933) para a sua mansão na quinta avenida em Nova Iorque. Depois da sua morte foram legadas ao museu que as exhibe na *Gallery 899*.

No entanto, ainda hoje, as coleções do Reino Unido são especialmente ricas em mobiliário francês, particularmente de proveniência real, o que faz daquele país o maior repositório de obras de Jean-Henri Riesener fora de França. Destacam-se, para além das já referidas *Royal Collection* e *Waddesdon Manor*, a coleção do *Victoria and Albert Museum* e a *Wallace Collection*.

2) Riesener nas coleções portuguesas

Por sua vez, em Portugal não encontramos um considerável número de peças estampilhadas por Riesener e as poucas que existem foram aquisições realizadas por Calouste Gulbenkian que as doou a Portugal.

Uma é a secretária de cilindro do Museu Calouste Gulbenkian, que pertenceu aos aposentos da condessa de Provença no *Château de Versailles* e que foi transferida para o *Château de Marly* e, em seguida, para o *Palais des Tuileries*, onde foi colocada ao serviço da irmã do rei Luís XVI, Madame Isabel (1764-1794). Esta peça foi adquirida ao Barão de Rothschild, a 10 de setembro de 1931, por intermédio da Mme Petrocochino, para Calouste Gulbenkian. No mesmo museu temos uma mesa secretária encomendada, com outros móveis, para os aposentos da Rainha Maria Antonieta no *Château de Marly*. Esta peça foi adquirida pelo colecionador ao governo soviético no ano de 1929 (Coutinho, 1994).

Um terceiro exemplo é a secretária de cilindro do MNAA, que terá sido encomendada por um descendente de Samuel Bernard, Conde de Coubert, e que se manteve nas mãos de particulares, em França, até à sua aquisição por Calouste Gulbenkian em 1928 na Galerie G. Petit. Nessa altura pertencia a Mme La Verteville e, no ano de 1952, foi doada ao MNAA (Coutinho, 1994).

Atribuída a Riesener há ainda uma cómoda, ricamente ornamentada com motivos de bronze cinzelados e dourados que apresenta um trabalho mosaicado ao gosto do mestre.

Por fim, temos o par de cantoneiras que surgiu em maio de 2018 no leilão da Cabral

Moncada Leilões. Trata-se de uma peça adquirida no ano de 1953 por um colecionador português e, a par disso, pode ser um dos melhores exemplos do mobiliário deste ebanista em coleções privadas nacionais.

3) O par de cantoneiras leiloadas na Cabral Moncada Leilões

3.1) Fortuna histórica

O par de cantoneiras (Fig.4), que serve de mote a este estudo, pertenceu à bailarina Pauline Duvernay (1812-1894).

Aluna de Hippolyte Barrez na Ópera de Paris, onde também trabalhou com Auguste Vestris, Jean-François Coulon e Filippo Taglioni, a sua habilidade para a dança, bem como a sua beleza, ajudaram-na a cativar o público de Paris e de Londres em óperas de Jean-Baptiste Blache e de Jean-Pierre Aumer. No entanto, no ano de 1837, no auge da sua carreira, deixou os palcos, dedicou-se a causas de caridade, e casou-se com o banqueiro e membro do Parlamento inglês, Stephens Lyne-Stephens que no ano de 1856 adquire Lynford Hall (Glass, 2003).

No ano de 1860 Pauline ficou viúva e sem filhos, e viu a fortuna do seu marido ser entregue a um dos seus filhos ilegítimos. No entanto, o resto da sua vida esteve sempre envolvida com a arte e com o património³. O seu gosto pela arte é-nos esclarecido no ano a seguir à sua morte, quando nos dias 9- 11 de maio de 1895, é realizado um leilão em Londres, pela Christie's, da sua coleção de pintura, porcelanas, objetos de arte e mobiliário. Trata-se de mais de 1000 lotes, sendo que o número 270 diz respeito às duas cantoneiras que agora se estuda (Christie's, 1895).

Posteriormente, pertenceram a Mrs. Louis Raphael e, a 18 de maio de 1927, foram vendidas, também pela Christie's, em Londres. Finalmente, foram adquiridas no ano de 1953, em Londres, por um colecionador português.

³ Entre 1885 e 1890 financiou a construção da Igreja Católica de Nossa Senhora e dos Mártires ingleses na cidade de Cambridge, uma igreja em estilo gótico revivalista, traçada pelos arquitetos Dunn & Hansom. No ano de 1888 foi pintada por Carolus-Duran (fig. 10), o mesmo pintor francês que em 1880 já havia pintado a rainha D. Maria Pia de Portugal.



Fig. 4: *Par de cantoneiras*; Jean-Henri Riesener, c.1780, França, séc. XVIII (2º metade), Carvalho revestido a faixeadado de mogno e raiz de mogno, bronzes dourados. 94,5 x 97 x 65,5 cm; Cabral Moncada Leilões, Lisboa. (fot.: <https://www.cml.pt/leiloes/2018/194-leilao/2-sessao/592/par-de-cantoneiras> [25/08/2018]).

3.2) Análise descritiva do par de cantoneiras

Estas cantoneiras (fig.4), realizadas em carvalho revestido e faixeadado de mogno e raiz de mogno, tal como observamos nos móveis de Riesener da década de 1780, apresentam a frente das gavetas em mogno e encontram-se adornadas por aplicações de bronze relevado, cinzelado e perlado que imitam folhas de acanto. Os tampos são em mármore francês. No centro de cada porta observamos um medalhão retangular datado do século XIX. Em bronze dourado relevado, estes apresentam o “Rei Salomão” num lado e, no outro, “Salomé”. Uma das cantoneiras é estampilhada RIESENER, o que as torna como raros trabalhos deste ebanista no mercado de arte português.

Encontramos semelhanças deste lote com um par de cantoneiras que nos inícios do século XXI, no leilão da Christie’s *Ancienne collection du Baron Hottinguer*, que se realizou nos dias 2 e 3 de dezembro de 2003 em Paris. Tais peças tinham um valor estimado entre os 100.000 EUR e os 150.000 EUR e foram arrematadas pelo preço de martelo de 558.250

EUR.⁴

4) Considerações finais

Com este estudo conseguimos perceber como a obra de Jean-Henri Riesener, que é paradigma da introdução do classicismo na arte decorativa francesa, é pouco valorizada no contexto do mercado de arte português, onde prevalece o gosto pelo mobiliário nacional do reinado D. João V, D. José e D. Maria I.

Estamos perante o trabalho de um dos mais importantes ebanistas da 2ª metade do século XVIII francês – é ele que realiza a transição entre o *rocaille* do seu mestre Oeben e as linhas austeras que vigoram no estilo Império dos inícios de 1800.

Embora a sua obra tenha sido apreciada pelos grandes colecionadores do séc. XIX e inícios do XX como os Rothschild, os Vanderbilt e Calouste Gulbenkian e por isso alvo do colecionismo, e depois copiada pelos ebanistas da segunda metade do século XIX, grande parte das obras de Riesener estão hoje em coleções museológicas, e apenas uma pequena minoria encontra-se na mão de colecionadores privados, fazendo com que seja a qualidade e a raridade a valorizarem a sua obra no panorama do mercado de arte internacional.

No entanto, o mesmo não acontece no panorama nacional. Por encontrar-se representado em instituições de prestígio como o Museu Calouste Gulbenkian e o Museu Nacional de Arte Antiga, que funcionam como agentes no circuito comercial, interferindo e valorizando o valor de mercado, incentivando indiretamente a procura de mobiliário com as mesmas características do que as apresentadas nas suas salas, a obras de Riesener poderia ser alvo de despique quando foram apresentadas em praça pela Cabral Moncada Leilões. No entanto, não foi o que aconteceu e o lote foi arrematado pelo valor base de 50.000 EUR. Com isto podemos considerar que a relação entre museus, instituições, cujas coleções são constituídas por bens artísticos, e o mercado de arte nem sempre se complementam.

⁴<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paire-dencoignures-depoque-louis-xvi-estampille-de-4211509-details.aspx>
[21/08/2018]

Referências bibliográficas

- AA. VV – *Museus, Palácios e Mercados de Arte, Museums, Palaces and Art Market*. Scribe: Lisboa, 2014.
- AA. VV. – *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância*, catálogo de exposição. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999
- AA. VV. – *Chefs d'oeuvres du musée gulbenkian de lisbone: meubles et objets royaux du xviii siècle français*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000
- AA. VV – *Le mobilier du Musée du Louvre*. Dijon: Editions Faton, 1993
- BOLL, Dirk – *Art for sale, a candid view of the art market*, Hatje Cantz [s.d.].
- BURCKHARDT, Monica – *Mobilier Louis XVI*. Paris: Charles Massin, [s.d.].
- _____ – *Mobilier régence Louis XV*. Paris : Charles Massin, [s.d.].
- CABRAL MONCADA LEILÕES – *Antiguidades e Obras de Arte moderna e contemporânea*, 28 e 29 de Maio de 2018.
- COUTINHO, Maria, Isabel – *O mobiliário francês do século XVIII*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999.
- _____ - "Mobiliário", in *Calouste Sarkis Gulbenkian. Uma doação ao Museu Nacional de Arte Antiga. No 25º aniversário do Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- FERNANDES, Alexandra, AFONSO, Luís Urbano – *Os leilões e o mercado da arte em Portugal, Estrutura, História e tendências*. Scribe: Lisboa, 2012.
- FORRAY-CARLIER, Anne – *Le mobilier du château de Chantilly*, Edition Faton, 2010.
- LINLEY, Charles, CATOR, Charles, CHISLETT, Helen – *The Enduring Beauty of Spectacular Furniture*. London : Thames & Hudson, 2009.
- PAYNE, Christopher – *19th Century European Furniture*, Antique Collectors' Club, 1985.
- ROBERTS, Jennifer – *Glass: The strange history of the Lyne Stephens Fortune*. USA: Templeton Press, 2003.
- SALVETRE, François de – *Les ébénistes du XVIII siècle : Leurs oeuvres et leurs marques*. New ed. Paris and Brussels, 1927.
- VERLET, Pierre – *Le mobilier royal français du XVIIIe siècle. IV – Meubles de la Couronne conservés en Europe et aux États-Unis*. Paris : Editions Picard, 1990.
- _____ – *Les ébénistes du XVIII siècle français*. Paris : Hachette, 1963.
- _____ – *Les meubles français du XVIII siècle*, 2º edição. Paris : Presses Universitaire de France, 1982.

_____, BULLOCK, Michael – *French royal furniture: an historical survey followed by a study of forty pieces preserved in Great Britain and the United States*. London: Barrin and Rockliff, 1963.

_____, WITTMAN, René – *Le mobilier royal français: meubles de la couronne conservés en France Avec une étude sur le gardemeuble de la Couronne*. Paris: Edition Plon, 1955.

Património Mundial: Solução ou Problema?

World Heritage: Solution or Problem?

Evelyne Béatrice Phibel¹;

¹E-mail: evelyne_phibel@hotmail.com

Faculdade de Letras da

Universidade do Porto

Resumo: O presente artigo integra a investigação realizada no âmbito da tese de mestrado, *Memória no Olhar: A reabilitação do Centro Histórico de Vila Nova de Gaia* e propõe uma reflexão sobre a intenção manifestada por parte da autarquia, de elevar as caves de vinho do porto a Património da Humanidade. A pertinência dos motivos que levaram a olhar os armazéns de vinho do porto, do ponto de vista de um potencial valor excepcional foi fundamentado por nós, a partir da análise de quatro *case studies* (Centro Histórico do Porto, o Alto Douro Vinhateiro, o Centro Histórico de Guimarães e o Centro Histórico de Braga), que de uma forma muito particular e atendendo às características morfológicas de cada um, exemplificam por um lado, as experiências realizadas no sentido da atribuição de qualidade aos centros históricos e por outro lado cria a ligação entre a produção vitivinícola no Douro e o Armazenamento de vinho no Centro Histórico de Vila Nova de Gaia.

Palavras-chave: Património Mundial, Centro Histórico, vinho do porto, armazéns, Gaia.

Abstract: *This article is part of the research carried out within the framework of the master's thesis, Memória no Olhar: A Reabilitação do Centro Histórico de Vila Nova de Gaia and proposes a reflection on the intention expressed by the city council, to include the port wine cellars in the World Heritage list. The relevance of Why the warehouses of port wine has a potential exceptional value was reasoned by us, through the analysis of four case studies (the historical centre of Porto, The Douro wine region, the historical centre of Guimarães and Braga's historical centre), that in a very particular way and given the morphological characteristics of each one, on the one hand exemplify the experiments carried out in the direction of the allocation of quality historical centres and on the other hand creates the link between the Douro wine production and wine store in the historic centre of Vila Nova de Gaia.*

Keywords: *World heritage, Historical Centre, Port Wine, Cellars, Gaia.*

Introdução:

A integração de lugares, monumentos e aglomerados urbanos na lista do Património Mundial da UNESCO propicia a criação de diversas medidas protecionistas, mas será que o valor singular excepcional está a tornar-se obsoleto? É sobre esta premissa, que abordamos a potencial candidatura das caves de vinho do Porto a Património da Humanidade. Pretendemos desta forma refletir sobre os motivos que intentam na validação desta candidatura e neste sentido, apresentamos o caso de proximidade do centro histórico do porto, quer do ponto de vista da sua candidatura, quer pelo plano de gestão aplicado na intervenção urbana. Nesta abordagem aos conteúdos programáticos para o reconhecimento dos valores singulares do património, não poderíamos deixar de referir a relação do centro histórico de Vila Nova de Gaia com o comércio de vinho do Porto, o qual tem expressão na sua ligação com o Douro Vinhateiro.

Reforçando a ideia de que o plano de gestão de um conjunto urbano deve ser sempre projetado em harmonia com a identidade dos locais e a sua vocação para a contemporaneidade apresentamos o exemplo de sucesso que foi a reabilitação urbana do centro histórico de Guimarães, a qual contribuiu para a classificação da UNESCO. No entanto, afigura-se importante compreender os lugares com história, as suas singularidades, evolução e necessidade de preservação, trabalho que deve partir das entidades reguladoras do património a nível regional espectando em primeira instância a salvaguarda da identidade local, numa perspetiva a longo prazo. Deste ponto de vista exploramos o plano de gestão da cidade de Braga, que identifica e caracteriza as diferentes tipologias patrimoniais e apresenta as medidas adequadas para a proteção de cada uma dessas tipologias.

1. A candidatura das caves de vinho do Porto e do Centro Histórico de Vila Nova de Gaia a Património Mundial da Humanidade.

A candidatura das caves de vinho do Porto em Vila Nova de Gaia não é um assunto recente. Segundo o Jornal de Notícias, desde de 2003, se falava sobre a assinatura de um protocolo entre a Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia e a Fundação Rei Afonso Henriques terem, para o estudo conjunto de uma possível candidatura das caves a

Património Mundial da UNESCO. Esta notícia data de novembro de 2015, e afirma que Vila Nova de Gaia enquanto antigo Entreposto de Vinho do Porto reúne condições semelhantes, à cidade do Porto e ao Alto Douro Vinhateiro, classificados em 1996 e 2001 e também pelo facto de esta instituição apresentar competências técnicas para o efeito, materializadas já nas candidaturas do Alto Douro Vinhateiro e do centro histórico do Porto a Património Mundial da UNESCO. Esta candidatura foi vista com reservas pela AEVP (Associação de Empresas de Vinho do Porto) e de forma entusiasta pelos proprietários das caves de vinho do porto, de acordo com o que foi apurado à época.

A história que estará por detrás da candidatura das caves a Património Mundial, será semelhante a muita outra história contada para o mesmo fim. Entendemos que as arquiteturas associadas ao armazenamento e comércio de vinho do Porto nesta região, configuram formas de construir e atividades ligadas a processos de saber-fazer, que de alguma forma apresentam valor excecional universal, requisitos que a UNESCO não dispensa na análise de uma candidatura com fim à atribuição de uma classificação deste nível. Em 2006, o Governo através da Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima mostrou-se recetivo à candidatura das Caves de Vinho do Porto. Quase uma década depois, a Candidatura das Caves volta a ser noticiada, desta vez pelo Jornal de Notícias que a 24 de janeiro de 2015 deu a conhecer a opinião do ex-vice-presidente da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Firmino Pereira, passamos a citar;

"Não é uma ideia original, porque nos mandatos de Luís Filipe Menezes há muito trabalho feito, havia um dossiê sobre o assunto e até foi feito um livro sobre o espólio da real Companhia Velha, do professor de história Fernando Sousa". recordou Firmino Pereira, atual líder da oposição da Câmara de Gaia e ex-vice-presidente da Câmara de Gaia."

(JN, 2015)

O atual presidente da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Eduardo Vítor Rodrigues, manifestou no final do ano de 2015 a pretensão de dar continuidade à candidatura das caves anexando-lhe todo o território que define o centro histórico, a qual deverá ser apresentada à UNESCO até inícios de 2017. A equipa responsável pela elaboração da candidatura à data das declarações prestadas pelo presidente da Câmara

Municipal de Vila Nova de Gaia, tinha concluído o estudo de ordenamento do território do centro histórico da cidade, faltando proceder à caracterização concetual e histórica. Em janeiro do mesmo ano Rui Moreira, presidente da Câmara Municipal do Porto mostrou-se disponível para ajudar Vila Nova de Gaia no processo de candidatura das Caves de Vinho do Porto, o que para nós, a ser verdade expressa novas perspetivas, no que respeita ao reconhecimento da área metropolitana do Porto. Em novembro do ano passado a Diretora da AEVP, Isabel Marrana, disse ao Público que temia as restrições causadas pela candidatura das Caves de Vinho do Porto a Património Mundial da UNESCO, considerando para tal as atividades ainda realizadas pelas empresas de vinho do porto, por oposição a uma possível musealização dos espaços, provocada pela inscrição das caves na lista de património da UNESCO.

A ideia de que a candidatura das caves a Património Mundial provocará restrições às atividades industriais desenvolvidas pelas empresas de vinho do Porto nestes espaços, não foi partilhada por Manuel de Novaes Cabral, presidente do IVDP (Instituto dos Vinhos do Douro e Porto), que afirmou que a classificação das caves de vinho do Porto, *"fecha um ciclo virtuoso que vai renovar o valor turístico, cultural e económico da região, das cidades, do Vinho do Porto e do seu património"*. Segundo a notícia do JN a Secretária de Estado Isabel Botelho Leal, durante a sua passagem pelo Porto, afirmou que o Governo vai apoiar a candidatura das Caves do Vinho do Porto, considerando que esta será benéfica para a região e para o país. Entendemos que a candidatura das Caves de Vinho do Porto a Património da Humanidade certamente será motivada pela vontade de salvaguardar este património de valor singular. A caracterização do antigo Entreposto de Vinho do Porto, constituído maioritariamente por armazéns e alguns espaços visitáveis, dos quais se destacam os centros de visita, lojas e o espaço multimédia do Porto Cruz.

1.1 Alguns exemplos nacionais a considerar.

1.1.1 O Centro Histórico do Porto, a Ponte Luiz I e o Mosteiro da Serra do Pilar.

O centro histórico do Porto foi classificado como Património Mundial da Humanidade em 1996. Esta candidatura contou com a colaboração do CRUARB (Comissariado para

a Renovação Urbana da Área da Ribeira-Barredo), e resultou no livro *Porto Património Mundial* publicado em 1993, no qual é descrito o processo de candidatura. A UNESCO classificou o centro histórico do Porto ao qual anexou a Ponte Luiz I, o Mosteiro da Serra do Pilar em Vila Nova de Gaia, considerando que este se enquadrava no critério IV, determinando assim que o local – O Centro Histórico, apresentava valor universal excecional, pela qualidade do tecido urbano e pelos seus edifícios históricos evidenciando também uma evolução que conta com mais de mil anos de relações com outras culturas.

A par do *Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto: Património Mundial* apresentado em 2008 esta cidade conta como uma longa história de intervenções preconizada principalmente por três organismos. O primeiro a manifestar-se foi o CRUARB criado em 1974, que teve a seu cargo a reabilitação da zona Ribeira-Barredo até à sua extinção em 2003. Em 1991 é criada a FDZHP (Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto) alargada às freguesias de Miragaia e Vitória, em conjunto com o CRUARB. Neste sentido a FDZHP atuou sobre quatro princípios fundamentais:

1. *A reabilitação física do parque edificado,*
2. *A qualificação profissional e promoção do emprego,*
3. *A atenção aos problemas de índole educativa e de animação sociocultural,*
4. *A preocupação em promover a participação das instituições e associações locais.*

Por último surge em 2004 a Porto Vivo, SRU (Sociedade de Reabilitação Urbana) gerida por capitais públicos, sendo que 60 % é financiado pelo IHRU (Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana e 40% pela Câmara Municipal do Porto. O MasterPlan criado em 2005 abrange a Área Crítica de Recuperação e Reconversão Urbanística do Porto, a qual integra as freguesias de Bonfim, Cedofeita, Massarelos, Miragaia, Santo Ildefonso, S. Nicolau, Sé e Vitória. No MasterPlan foram definidas algumas linhas orientadoras;

- A Zona de Intervenção Prioritária que abrange parte da ACCRU.
- A Revitalização Urbana da Baixa Portuense.
- A intervenção na cidade através da re-habitação da baixa.
- O Desenvolvimento e promoção do negócio.
- A Revitalização do comércio.
- A Dinamização do Turismo, Cultura e Lazer.
- A Qualificação do domínio público.
- O Estabelecimento de Ações Estratégicas.

Três anos após a criação do MasterPlan e comunicação das Estratégias de Operação na Baixa do Porto, foi publicado o *Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto: Património Mundial*. Na nossa exposição colocaremos em destaque apenas cinco tópicos da estrutura concebida para este Plano. Devido ao teor do nosso estudo deliberamos que seria mais coerente abordar esta questão de uma forma mais objetiva, pelo que incidiremos sobre o *Metodologia de Desenvolvimento do Plano*, a *Justificação da Inscrição na lista de Património Mundial*, os *Valores, Mecanismos de Proteção* e a *Caraterização do Património de Valor Singular*.

Neste sentido, na *Metodologia de Desenvolvimento do Plano* foi considerado o alargamento do conceito património, do monumento ao *sítio habitado e vivo* como alerta para a descentralização dos aglomerados antigos, o que no caso português chega às consciências numa fase em que os centros históricos encontram-se degradados social e fisicamente. Foi prevista a elaboração de estratégias que dignificassem este centro histórico, enquanto denominador da área metropolitana do Porto. O Plano mostra-se inovador pelo fato de abranger uma área como o Porto, com três classificações, duas Nacionais cujas categorias se inserem na de Monumento Nacional e Imóvel de Interesse Público e outra, Mundial, atribuída pela UNESCO. Com classificação de PMH, as intervenções em edifícios e conjuntos ficaram condicionadas, sendo quase inevitável a recusa de projetos de transformação ou inserção de novos programas. A *Justificação da Inscrição na lista de Património Mundial*, à qual já fizemos referência, é fundamentada

pela proposta de inscrição que definiu o centro histórico do Porto como *uma obra-prima do génio criativo do Homem. Trata-se de um trabalho coletivo que não resulta de uma obra pontual, mas sim de sucessivas contribuições* (Câmara Municipal do Porto, 1998 Cit. por Porto Vivo, SRU, 2008: 23 e 25)

Em relação aos *valores*, sabemos que o IV critério serviu como argumento para justificar a classificação da candidatura, por conseguinte o valor universal excepcional define que, “*A autenticidade do tecido urbano do Porto, testemunhando mais de mil anos de ocupação com intervenções sucessivas que foram deixando a sua marca. Os edifícios eclesiásticos são outros tantos testemunhos da sua História*”. (Câmara Municipal do Porto, 1998, Cit. Por Porto Vivo, SRU, 2008: 48)

Este Plano também disponibiliza informação acerca dos meios de salvaguarda e proteção do património que se encontram em vigor. Neste tópico foram destacados alguns quadros legislativos e normativos, nomeadamente; a Convenção do Património Mundial, sobre a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, a Lei Bases de Política e do Regime de Proteção e Valorização do Património Cultural, o Regulamento do Plano Diretor Municipal do Porto, o Código Regulamentar do Município do Porto, o Regulamento do Plano Diretor Municipal da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia de 1993, e o MasterPlan de 2005 e 2006. Por último, da seleção que fizemos foi realizada para este plano a caracterização do património de valor singular e espaços museológicos, identificado na Planta 13 elaborada pela Porto Vivo, SRU. Mais informamos, que para um melhor conhecimento sobre o *Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto: Património Mundial*, o Manual poderá ser consultado acedendo ao <URLwww.portovivosru.pt/PT/centro-histórico/plano-de-gestão>.

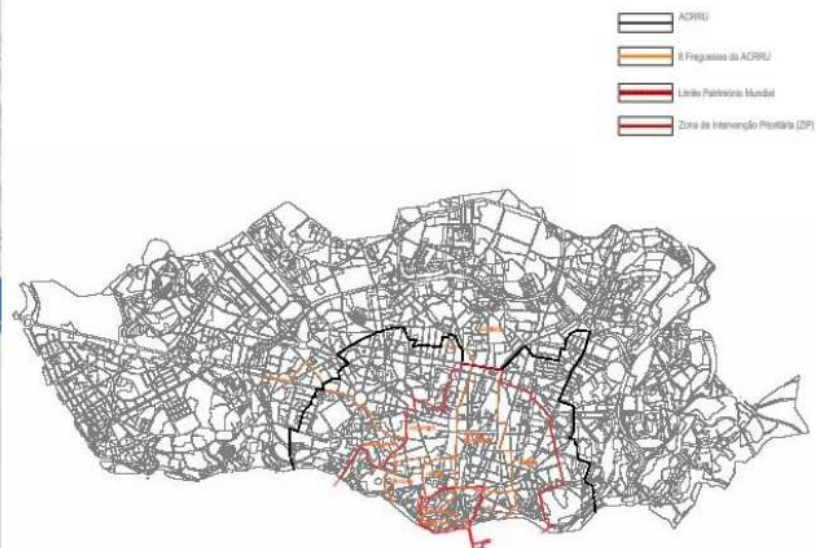
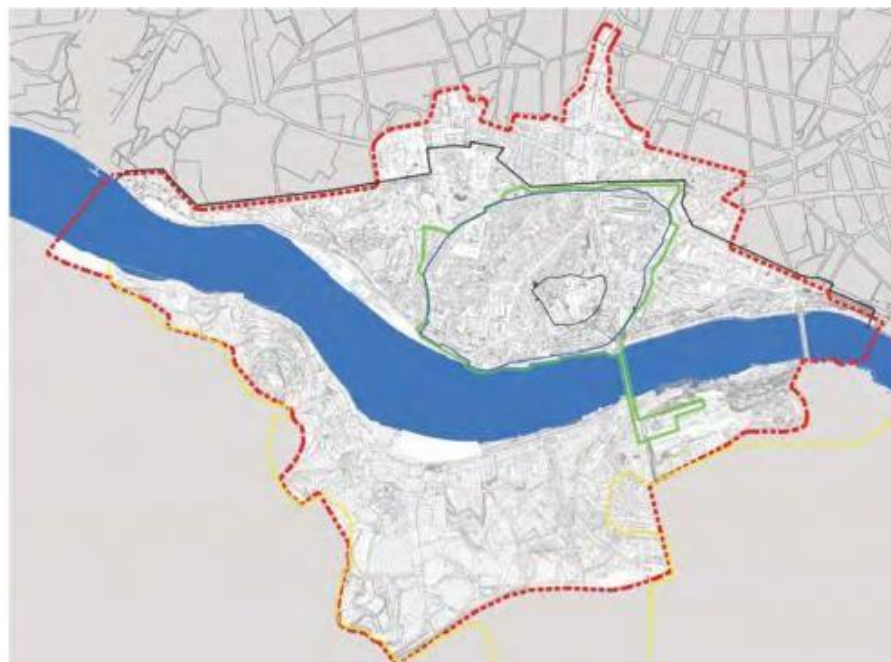


Figura 2 Área Classificada e Respetiva Área de Proteção. Fonte: Porto Vivo in Plano de **Fig. 3** ACCRU, 6 freguesias da ACRRU, Limite Património Mundial e ZIP⁵
Gestão: Centro Histórico do Porto, Património Mundial.

⁵ Porto Vivo, SRU – MasterPlan: Revitalização Urbana e Social da Baixa do Porto. Porto: [s.n], 2008. 30 p. [Consult. a 7 de julho de 2016]. Disponível em: < URL: www.portovivosru.pt/pdfs/masterplan-sintese_executiva.pdf. P. 7



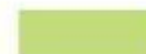
Património Classificado - Monumento Nacional / Classified Heritage - National Monument



Património Classificado - Imóvel de Interesse Público / Classified Heritage - Monument of Public Interest



Património em Via de Classificação / Heritage to be Classified



Muralha Primitiva / Primitive Wall



Muralha Fernandina / Ferdinand Wall



Limite da Área Incluída na Lista UNESCO / Limit of the Area Included in UNESCO List



Figura 4 Planta 13: Edifícios de Valor Patrimonial ou Museológico, Fonte: Porto Vivo, SRU (2008)

1.1.2 A Paisagem do Alto Douro Vinhateiro – De Identidade Regional a Património Mundial da Humanidade.

O Alto Douro Vinhateiro constitui uma paisagem única, marcada pelas qualidades geoclimáticas para o cultivo da vinha, onde se destaca o trabalho na formação da paisagem. A cultura da vinha, aliada à longa história do vinho do Porto são uma marca identitária deste lugar, comunicando com todo o património imaterial de carácter religioso e profano, se é que podemos distingui-lo desta forma. Na elaboração da candidatura do Alto Douro Vinhateiro foi determinante o estabelecimento de uma equipa multidisciplinar responsável pela caracterização paisagística, à qual foi incluída a delimitação da *mancha representativa de toda a Região Demarcada do Douro*, designada Alto Douro Vinhateiro a qual é constituída por 24. 600h.ae limitada pelas encostas do rio Douro e seus afluentes, designadamente o rio Varosa, Corgo, Távora, Torto e Pinhão.

Considerou-se inviável a apresentação de toda a Região Demarcada do Douro que integra 250.000ha, devido aos constrangimentos associados à implementação de um plano de gestão e salvaguarda para toda esta área, acabando assim por concluir-se, que a restante área da RDD deveria ser designada de «zona tampão». A referência a um lugar de valor excecional deve ser marcada também pela apresentação de um plano de salvaguarda coerente e direcionado para a preservação do bem que se pretendia ver inscrito na lista do património mundial. Em relação a este tema o Alto Douro Vinhateiro assumiu um plano de gestão, que já vinha sendo praticado, o qual se centra na regulamentação, licenciamento e controlo da plantação e exploração das vinhas. A Estratégia adotada define-se em 5 princípios.

1. *Elaboração de um Plano Intermunicipal de Ordenamento do Alto Douro Vinhateiro (PIOT) (...) cujas orientações serão transpostas para o PDM (...). O PIOT será acompanhado de um Plano de Gestão da Paisagem e um Programa de Ação Territorial (...).*

2. *Criação de um Gabinete Intermunicipal do Alto Douro Vinhateiro (...) atuará em estreita inter-relação com uma Associação Promotora do Alto Douro a Património Mundial a criar.*
3. *(...) Esta Associação deverá assegurar uma plataforma de relacionamento público-privado de todas as entidades interessadas e envolvidas na propriedade de bens, na preservação, salvaguarda, valorização e promoção do Alto Douro (...).*

A candidatura do Alto Douro Vinhateiro seguiu com a intenção de valorizar o património que lhe está associado, reforçar as relações entre públicos e privados, aumentar a autoestima dos vitivinicultores e dinamizar o turismo na região. Em suma, esta candidatura materializa os objetivos enunciados pela UNESCO, quando existe a intenção de candidatar um bem a património mundial. Os critérios (III, IV e V) determinaram a inscrição do Alto Douro Vinhateiro em 2001 na lista de Património Mundial da UNESCO segundo as seguintes definições:

- *Caráter único da relação do homem com a natureza numa situação de escassez e adversidade dos elementos naturais – a água, o solo e as encostas íngremes;*
- *Caráter sábio desta relação resultado de um conhecimento profundo das culturas mediterrâneas e da sua adaptação à escassez e adversidade dos elementos naturais onde a vinha é a cultura por excelência em associação com a oliveira e a amendoeira;*
- *Exemplo significativo de uma paisagem ilustrativa de diversos períodos da história humana. Testemunha modos de organização da vinha de diferentes épocas históricas que evoluíram em função do surgimento de novas tecnologias, mas mantendo uma forte identidade e refletindo saberes, técnicas, costumes, rituais e crenças tradicionais das populações locais e, por último;*
- *A diversidade e riqueza da sua arquitetura vernacular.*

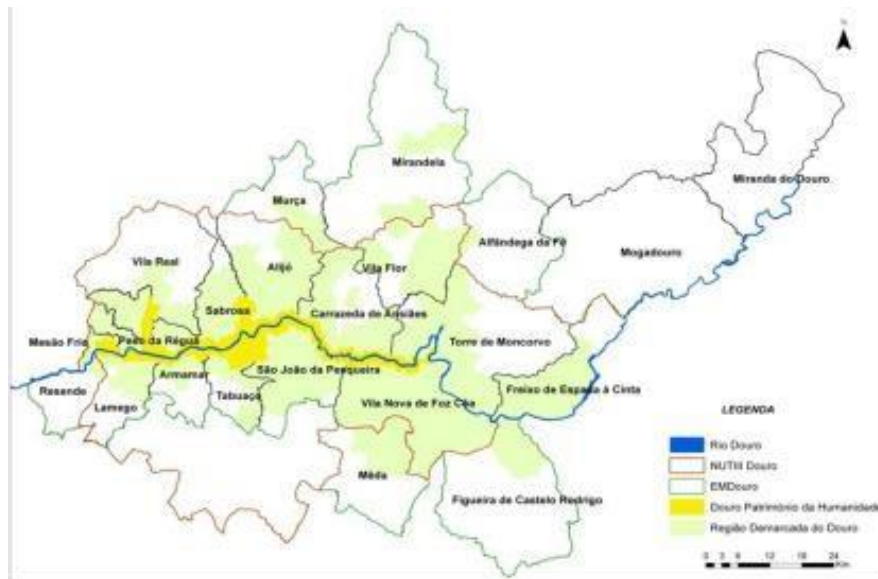


Figura 5 Área de Intervenção⁶

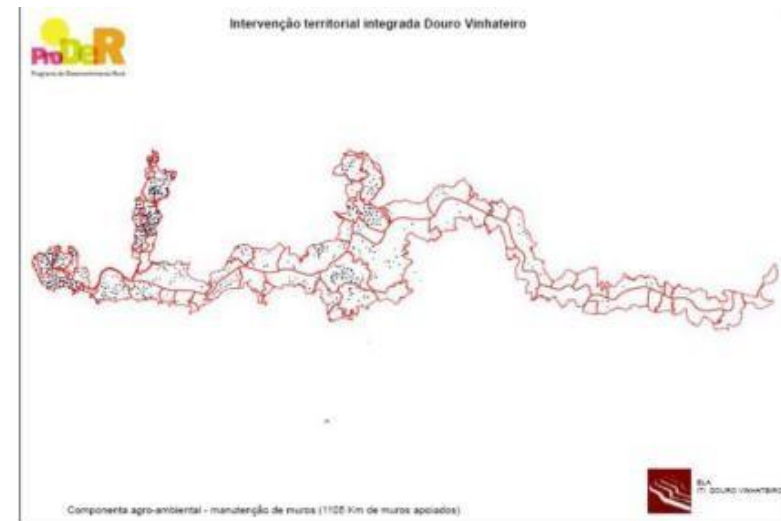


Figura 6 Intervenção Territorial Integrada Douro Vinhateiro⁷

⁶Área de Intervenção IN RAMOS, Célia (COORD.) – Estrutura da Missão do Douro: Relatório da Atividade Desenvolvida e dos Resultados Alcançados. Peso da Régua: [s.n], 2013. [Consult. 25 de julho de 2016]. Disponível em: <URL: http://212.55.137.35:8087/gmc/RA_EMD_2006_2013.pdf> P.22

⁷ Ibidem. P.37

Em relação às regiões vitícolas propostas ou inscritas na lista do património mundial da UNESCO, o Alto Douro Vinhateiro com 36.000 h. a de encosta representa 18% da viticultura europeia de encosta. E a necessidade de delimitar o Douro Vinhateiro começou logo com a Demarcação Pombalina (1757 – 1761), pioneira pelo facto de se regular por legislação. Afirma-se mais tarde através da classificação realizada por Álvaro Moreira da Fonseca (1932-1980). A classificação do Alto Douro Vinhateiro faz parte de um olhar sobre o território, que distingue formas de construção tangíveis e intangíveis, baseadas em saberes ancestrais cujo domínio se reparte entre a natureza e o homem.

A *Portovenere - Cinque Terre* (Itália), inscrita na lista de património mundial em 1997, foi classificada com base nos critérios II, IV e V. Na avaliação da candidatura o Comité considerou que *Portovenere – Cinque Terre* reunia as condições para ser classificado como um local cultural de valor excecional, por representar a relação entre as pessoas e a natureza na produção qualitativa de uma paisagem ilustrativa das formas tradicionais milenares na contínua relação com lugar e a comunidade. Dez anos mais tarde foi a vez de Bordéus em França ser inscrito na lista de património mundial. *Le Port de la Lune* é uma cidade portuária e histórica que reúne um conjunto urbano e arquitetónico classificado pela UNESCO, como de valor excecional. A história deste aglomerado remonta ao Iluminismo integra 347 edifícios classificados referentes à lei de 31 de dezembro de 1913. É também reconhecido pelos valores de antiguidade, que se materializaram ao longo de mais de 2.000 anos, tendo também uma forte atividade comercial que se tornou relevante a partir do século XII, através das trocas comerciais com a Grã-Bretanha. A inscrição deste bem na lista de património corresponde os critérios II e IV. O critério II define o local enquanto testemunho excecional para a troca de valores humanos, remetendo para as diferentes fases de evolução da cidade, principalmente das transformações ocorridas no século XVIII. O critério IV define que a cidade histórica apresenta um conjunto arquitetónico e urbano que remete para uma época específica da história. Bordéus destaca-se também pelo plano de gestão que adotou desde 1988, o qual foi revisto em 1998 e 2002, denomina-se *Plan de sauvegarde et de mise en valeur* (PSMV), e deverá ser assumido pelos governos nacionais, locais e regionais.

Consideramos que a estrutura urbana de Bordéus nomeadamente no que diz respeito à zona de cultura da vinha, arquiteturas de armazenamento, arquiteturas ligadas ao comércio do vinho e porto de exportação é de alguma forma semelhante ao que encontramos no Douro Vinhateiro e em Vila Nova de Gaia. No Alto Douro Vinhateiro reconhecemos um lugar cujas características morfológicas, sociais e económicas estão relacionadas com formas de trabalhar a terra, assentamentos humanos e um património edificado singular pela forma como conjuga o vernacular com o erudito.

1.1.3 A reabilitação do centro histórico de Guimarães – o modelo de intervenção.

A cidade de Guimarães foi classificada como Património Cultural da Humanidade em 2001, no mesmo ano que o Alto Douro Vinhateiro. A justificação para a inscrição deste centro histórico na lista da UNESCO baseou-se na identificação de três critérios, os critérios II, III e IV – o primeiro considera que Guimarães apresenta valor universal pelas técnicas construtivas de origem medieval, o segundo associa Guimarães a fundação da nacionalidade, no século XII e o terceiro no estado de conservação da cidade e das tipologias arquitetónicas que traçam a evolução desde a idade média situando-a principalmente no século XV ao século XIX. A primeira iniciativa rumo à reabilitação do centro histórico de Guimarães foi desenvolvida pelo arquiteto Fernando Távora (1923-2005) entre 1979 e 1982 através de um Plano Geral de Urbanização. Este Plano de carácter territorial que pretendia colocar em evidência as *linhas de desenvolvimento social*, e a partir deste Távora estabeleceu os princípios orientadores, análise morfológica das estruturas urbanas, tendo por base a sua história e o estado atual, os valores sociais-económicos, valores patrimoniais, necessidade de criar equipamentos de carácter industrial e recreativos, numa dinâmica visível entre os problemas de ordem geral e o de ordem particular, para resolver este último Távora desenvolveu alguns Planos de Pormenor. O PGU de Guimarães foi inovador por privilegiar a cidade, adaptando-se às suas características morfológicas, estudando a sua evolução urbana e prevendo nesta análise a viabilidade das propostas de intervenção para o futuro, nomeadamente no que se refere ao crescimento populacional a 20 anos, período determinado para concretizar as propostas de desenvolvimento urbano.

Em 1981 o arquiteto Nuno Portas propôs criação de um *Gabinete Municipal do Centro Histórico*, o qual viria a ser dirigido pela arquiteta Alexandra Gesta e assessorado pelo arquiteto Fernando Távora. Durante o período de atividade deste Gabinete foram realizadas algumas intervenções, ou seja, o restauro e adaptação da Casa da Rua Nova, foi iniciado o projeto da Praça do Município concluído pelo GTL, sendo que a área de intervenção integrava os aglomerados urbanos histórico localizados *intramuros*, zonas de expansão referentes ao processo de industrialização e alguns conjuntos urbanos dos anos 30 e 40 do século XX. No sentido de tornar as intervenções no edificado modelo atuação sobre o património, entre 1983 e 1984, cerca de um ano antes da criação do GTL de Guimarães foi criado um protocolo com o IPPC, com objetivo de conceber informações conjuntas, equilibrando desta forma as responsabilidades de gestão do património. Após a criação do GTL de Guimarães em 1985, foram consolidadas as políticas de intervenção. Este GTL recusava intervenções que se fundamentassem sistematicamente em expropriações, intervenções intrusivas sobre o domínio público, preferindo as intervenções que se baseassem no restauro filológico, que evitassem a renovação excessiva e acima de tudo recusava o fachadismo. A metodologia da intervenção regia-se pelos seguintes critérios:

- Atuação lote a lote, respeitando assim as características do edificado.
- Condicionamento face ao aumento do volume do edificado.
- Aprendizagem *in loco* em espaços públicos e edifícios particulares, de proprietários e inquilinos com dificuldades económicas.
- Devido a um possível aumento das rendas privilegiaram-se atuações mínimas e minimizando-se também o recurso às entidades estatais de financiamento.

O P.E definido pelo GTL de Guimarães baseou-se na conservação cidade antiga, através do restauro da sua estrutura minimizando os riscos de perda de autenticidade do lugar, que por vezes resultava na recusa de projetos que não seguiam esta ideologia de intervenção, a qual seria reforçada mais tarde com a atribuição do *Premio Europa Nostra* em 1993, ao projeto de restauro e adaptação da sede do GTL de Fernando Távora, o *Prémio Nacional de Arquitetura* atribuído à equipa do GTL, o *Prémio da Real*

Fundação de Toledo. De fato Guimarães poderá ser considerada um modelo pela experiência que ensaiou na criação e correção de metodologias, antecipando aquilo que hoje designamos por Manual de Boas Práticas. O sucesso da intervenção em Guimarães resulta de uma vontade política e da partilha desta vontade com a população, a qual foi salvaguardada de um processo de gentrificação, as entidades gestoras do património, das iniciativas que visaram o contacto e apoio aos particulares e sobretudo na regulamentação e licenciamento de obras.



Figura 7 Planta de Delimitação da ARU – Centro Histórico de Guimarães⁸

⁸ Planta de Delimitação da ARU, IN Edital N° 640/2015. *DR. II Série*. 137 (15-07-16) 19165-19169. [Consult. a 7 de julho de 2016] disponível em: <https://dre.pt/application/file/69819251>

Em 2012, Guimarães foi capital Europeia da Cultura o que levou a uma dinamização da cidade durante esse ano. Foram realizadas várias iniciativas culturais, intervencionados vários espaços públicos e construídos equipamentos culturais. Segundo Ana Matos (MATOS, 2014:33) pode considerar-se que a estratégia de intervenção adotada pelo GTL de Guimarães antecipou os princípios da Carta Internacional de Salvaguarda das Cidades Históricas (1987), baseando-se, portanto, na Carta Internacional sobre a Proteção e a Gestão do Património Arqueológico, na Convenção de Malta e nas premissas de Gustavo Giovannoni, no que diz respeito à participação da arquiteta Alexandra Gesta e do arquiteto Nuno Portas.

A análise da estrutura urbana de Guimarães foi feita partindo da localização e origem do povoado vimaranense passando depois a colocar em evidência a evolução urbana da cidade. Para além das questões relacionadas com a reabilitação realizada em Guimarães interessa perceber como os intervenientes olharam para o edificado, selecionaram, identificaram, classificaram cronológica e tipologicamente caracterizaram as formas arquitetónicas que definem a paisagem urbana deste centro histórico. Desta análise retiramos os ensinamentos, possíveis de aplicar em outros centros históricos. A estratégia implementada no centro histórico de Guimarães ensaiou uma visão realista sobre um território sustentando-se na recuperação da identidade e memória coletiva dos habitantes. Em suma o plano adotou uma abordagem de conservação que envolve intervenções mínimas, fazendo ajustes cirúrgicos de pequenas partes do edificado, através de:

1. Recuperação de materiais e técnicas tradicionais.
2. Uso de tecnologias de construção mais económicas, sustentáveis e compatíveis com as estruturas antigas.
3. Trabalho realizado por técnicos qualificados e educados para a aplicação e transmissão de conhecimentos.
4. Continuidade na aplicação dos princípios deste plano através da prática da manutenção.
5. Renúncia ao Parque Temático.

1.1.4 O centro histórico de Braga – A exceção.

Braga é uma cidade como tantas outras, marcada por várias fases de ocupação e apresenta sem sombra de dúvida, valores patrimoniais distintos e suscetíveis de serem considerados individualmente ou em conjunto como motivação, para a apresentação de uma candidatura a Património Mundial da Humanidade. Contudo referimo-nos a esta cidade e principalmente ao seu centro histórico, não para defender uma possível candidatura mas pelo curioso fato de que entre os 35 imóveis classificados, dos quais 8 são Monumentos Nacionais, 22 são Imóveis de Interesse Público, 4 são Monumentos de Interesse Público e 1 considerado de Interesse Municipal se tenha apresentado em 2013 a candidatura do Santuário do Bom Jesus a Património Mundial da UNESCO, o qual se encontra implantado fora dos limites do centro histórico. Também não nos compete desconsiderar as motivações desta candidatura, pretendemos acima de tudo procurar referências aos planos de gestão das cidades históricas, que possamos considerar na análise do nosso objeto de estudo.

No que diz respeito às políticas de intervenção no património o Município Bracarense estabeleceu em 2015, na revisão do antigo Plano Diretor Municipal (PDM) de 1998, as linhas orientadoras para a elaboração de medidas de intervenção no território ao nível concelhio, e em particular no seu centro histórico. O PDM de Braga define as regras para ocupação, uso e transformação do solo em todo o território do Concelho, cujos objetivos assentam na implementação de medidas estratégicas, que confirmam maior qualidade de vida à cidade, nomeadamente através de intervenções que visem a requalificação de todo o território inclusive dos núcleos urbanos das periferias. Foram também apresentados os princípios de qualificação da cidade para quem a visita, que no geral tem em foco o aproveitamento das potencialidades do turismo. Não foi descurada a possibilidade de investir na cidade, aproveitando neste sentido o fluxo Empresarial e Industrial, colocando-a também naquilo que foi definido por *centralidade ibérica*. Esta *centralidade* afirma-se através da consolidação dos princípios referidos anteriormente, conferindo à cidade elementos de modernidade – mobilidade e emprego e reforçando o papel da história e da cultura nas vivências quotidianas. No artigo 17º do PDM é apresentada a definição de Património Arqueológico, o qual vem referenciado na Carta do

Património Arquitetónico e Arqueológico. Pretende-se com isto assegurar que, âmbito de uma intervenção, na qual sejam detetados vestígios arqueológicos, se faça cumprir a legislação específica interrompendo imediatamente os trabalhos e comunicando à Câmara Municipal a ocorrência.

Para além da definição de Património Arqueológico foi realizada a caracterização do património (Artigo 28º) que integra a Carta acima mencionada. No levantamento realizado foram identificadas duas categorias patrimoniais – o património classificado e em vias de classificação e o património arquitetónico e arqueológico inventariado, estabelecendo assim, que qualquer intervenção nesta área deverá ser pensada tendo em consideração a valorização, proteção, conservação e recuperação dos valores culturais, arquitetónicos, arqueológicos e urbanísticos. Naquilo que concerne à capacidade de edificação, esta deverá reger-se pela legislação geral, normas em vigor e parecer do organismo competente, excetuando os casos em que se trate de património arquitetónico e arqueológico inventariado. As normas específicas aplicadas ao património inventariado são também consideradas nas Unidades Operativas de Planeamento e Gestão (UOPG), figura 1, a UOPG 14 – referente ao centro histórico e a UOPG 22 – Área Sul da Cidade ou zona de galos. As UOPG’S previstas referem-se a áreas de intervenção sujeitas à elaboração de Planos de Urbanização, Planos de Pormenor e Unidades de Execução, correspondentes à totalidade da área de intervenção ou de execução, a longo prazo. A delimitação destas UOPG’S também não é definitiva ajustando-se em função das condicionantes da propriedade e rede viária. A reabilitação urbana efetuada nas áreas sujeitas a Regulamento Municipal de Salvaguarda e Revitalização do Centro histórico da Cidade é constituída por ruas, praças, edifícios e outras construções, e arranjos urbanísticos marcados pelo passado histórico, *definindo um conjunto orgânico e heterogêneo a que o tempo deu coerência e equilíbrio.*

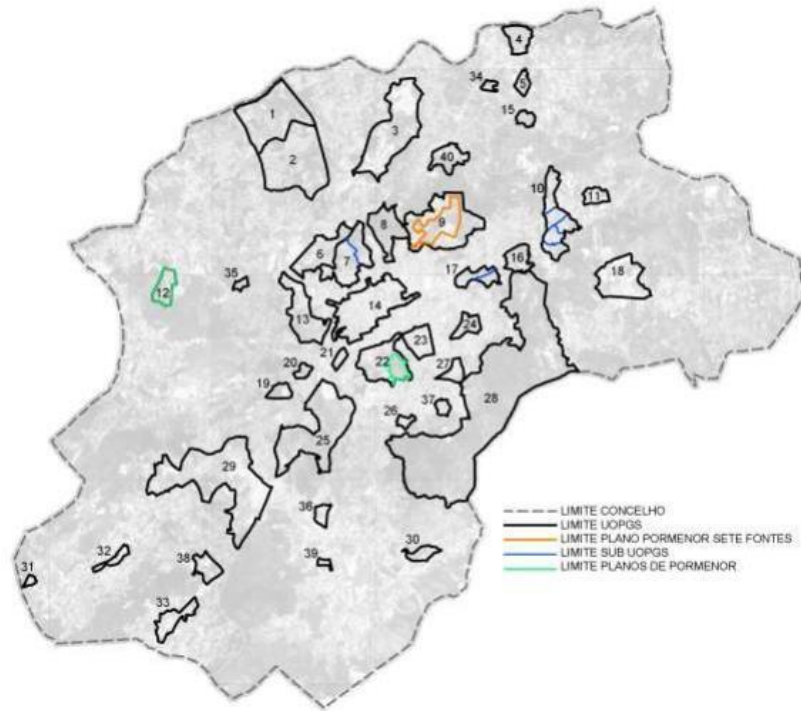


Figura8 Planta com a delimitação das UOPG'S de Braga⁹

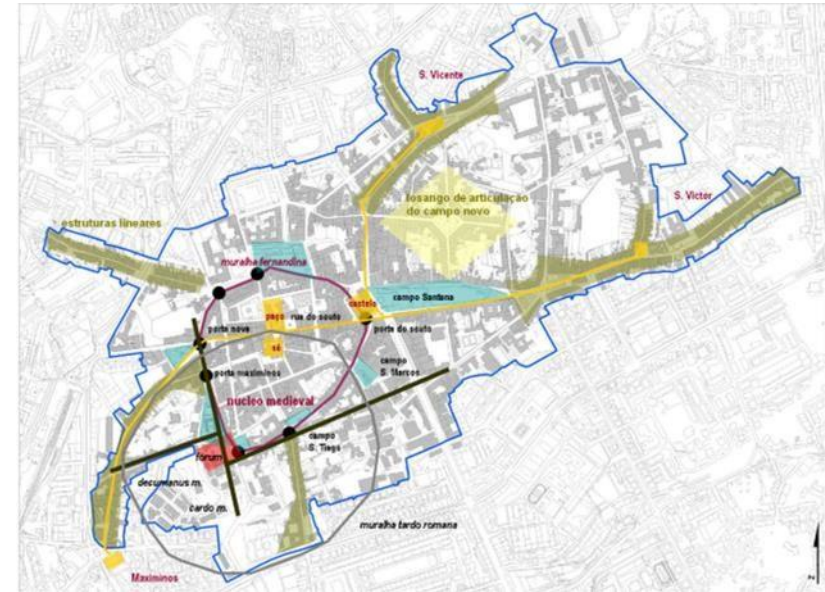


Figura 9 Limite da ARU – Centro Histórico¹⁰

⁹ Divisão de Planeamento, Revitalização e Regeneração Urbana - *Plano Diretor Municipal: Revisão*. P.93

¹⁰ Imagem retirada do diapositivo 5 da projeção visual, *Tertúlia “Da Estratégia à Ação: A Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga, Programa Estratégico de Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga. Acessível na Internet <URL:http://www.vidaimobiliaria.com/media/publicacoes/viver-a-reabilitacao_braga2014/24n_Quaternaire_daniel-miranda.pdf>*

Como podemos observar na figura 2, a delimitação da Área de Reabilitação Urbana (ARU) contemplou as dicotomias da morfologia urbana do centro histórico da cidade de Braga, ou seja, logo à partida foram identificados os núcleos urbanos antigos, nomeadamente o tardo-romano, o medieval e o da época moderna (renascentista e barroco), assim como os elementos que as delimitam (muralhas) e os eixos viários, classificados como, de crescimento tentacular e de estruturação regular, linear, irregular e serpenteante. Os resultados do levantamento funcional foram determinantes para a identificação do estado de conservação e ocupação do edificado e das tipologias formais e funcionais que caracterizam o núcleo medieval, **figura 3**.

A envolvente do centro histórico de Braga, **figura 4**, é definida pela união de freguesias de Maximinos, Sé e Cividade, S. José de S. Lázaro e S. João do Souto, S. Vicente, S. Vítor e Real. Consideramos a metodologia do Plano Estratégico adotado para o centro histórico de Braga semelhante aos exemplos já referenciados, ainda que com condições específicas para o caso do Alto Douro Vinhateiro, cujas características urbanas são bastante particulares. Deste modo, o Plano Estratégico apresenta os resultados de uma leitura que partiu do geral para o particular, identificando os conjuntos urbanos, estruturas edificadas, imóveis de escala e / ou de valor singular, espaços públicos coletivos, redes e percursos. Com este Plano Estratégico o Município de Braga pretende revitalizar a vida económica e social do centro histórico, focando-se em setores baseados no conhecimento e criatividade.

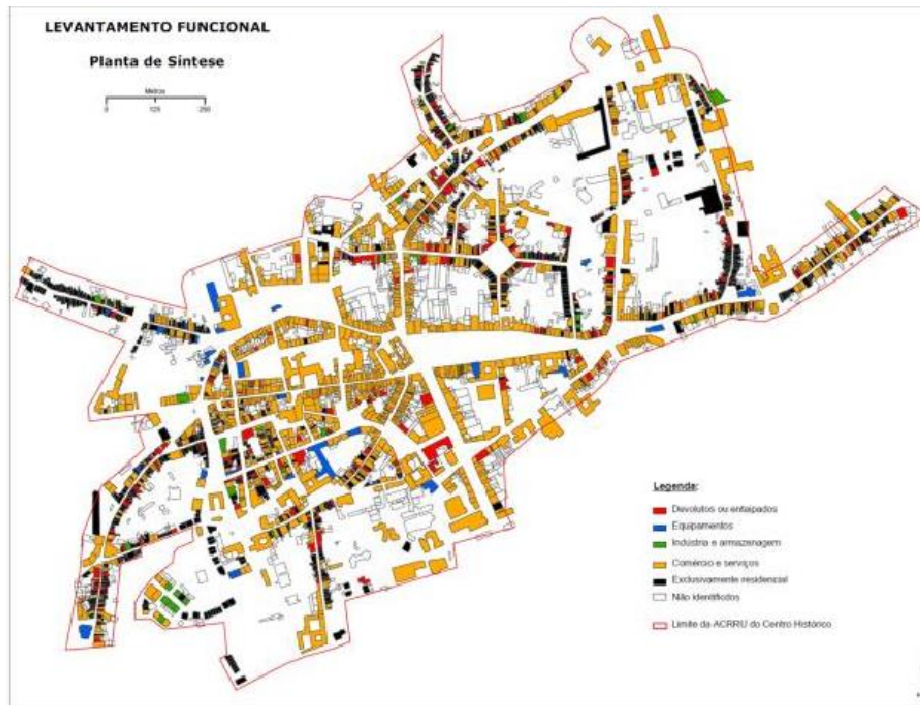


Figura 10 Levantamento Funcional¹¹**Figura 11** Enquadramento do Centro Histórico da Cidade¹²

¹¹ Imagem retirada do diapositivo 6 da projeção visual, *Tertúlia “Da Estratégia à Ação: A Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga, Programa Estratégico de Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga. Acessível na Internet <URL:<http://www.vidaimobiliaria.com/media/publicacoes/viver-a-reabilitacao-braga2014/24n-Quaternaire-daniel-miranda.pdf>>*

¹² Imagem retirada do diapositivo 9 da projeção visual, *Tertúlia “Da Estratégia à Ação: A Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga, Programa Estratégico de Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga. Acessível na Internet <URL:<http://www.vidaimobiliaria.com/media/publicacoes/viver-a-reabilitacao-braga2014/24n-Quaternaire-daniel-miranda.pdf>>*

Para o que designou de *Núcleos Distintivos e Dinâmicos*, o P. E considerou uma série de ações, que têm por objetivo dinamizar as atividades no centro histórico, em particular as relacionadas com empresas, comércio, jovens e o turismo. As *Unidades Motrizes de Reabilitação* dedicadas essencialmente à reabilitação de estruturas físicas, mas também de atividades profissionais e artísticas, com especial incidência sobre cultura. Já nas *Áreas Prioritárias de Reabilitação Residencial e Social*, foi considerada a colocação de edificado devoluto no mercado de arrendamento, a recuperação de edifícios para a habitação, promoção de medidas de apoio ao arrendamento, e não menos importante, foi pensada a elaboração de um guia de termos de referência de boas práticas de intervenção em construções existentes. No seguimento da definição de *Instrumentos de Políticas*, o P.E estabeleceu também as *Componentes Fundamentais de Estruturação*, as *Redes de Vertebração Urbana*, as *Áreas de Interface Estratégico* e o *Sistema de Acessibilidade e Mobilidade*. Em suma o Modelo de Gestão adotado define os princípios básicos de atuação na ARU – Centro Histórico, de acordo com as suas componentes físicas, preparando-se nesta fase para o reconhecimento patológico das mesmas e estabelecendo as premissas que serão adotadas na Operação de Reabilitação Urbana (ORU), a qual se rege por legislação específica.

Ao apresentarmos Braga como referência não pretendemos de algum modo criar uma ideia de que os centros históricos, que não apresentaram até ao momento uma candidatura a Património Mundial da Humanidade, o devam fazer, o que entendemos é que a matriz para a valorização de um exemplar ou conjunto de valor excecional universal deve estar patente num bom plano de gestão, que como temos vindo a constatar surge mediante as características do lugar e as necessidades vigentes.

Conclusão

Entendemos a intenção de candidatar as Caves de Vinho do Porto a Património da Humanidade como uma forma de valorizar as estruturas que definem a morfologia do centro Histórico de Vila Nova de Gaia e atribuir-lhes significado. No entanto, ao analisarmos o *case studie* do centro histórico do Porto, percebemos que os valores singulares excepcionais presentes num aglomerado urbano estão sobretudo dependentes da existência de elementos que o justifiquem, assim como de uma política de gestão que respeite as suas singularidades. Dado a relação da cidade com o comércio de vinho do

porto, analisamos a candidatura da paisagem do Alto Douro Vinhateiro, no sentido de encontrar uma ligação estreita entre a zona de cultura da vinha, as arquiteturas de armazenamento, as arquiteturas ligadas ao comércio do vinho e porto de exportação, os quais se repartem entre o Douro Vinhateiro e Vila Nova de Gaia.

Consideramos que a reabilitação do Centro Histórico de Guimarães é ainda uma referência no que concerne à teorização e aplicação de boas práticas de intervenção no património, o que não seria possível sem a cooperação entre as entidades reguladoras e a população. Em suma, os *case studies* abordados têm em comum a procura de uma centralidade que se definiu como prioritária, na elaboração destas políticas de intervenção. Independente da morfologia urbana, das tipologias patrimoniais ou da sua evolução, não podemos descurar o facto de todos eles, enquanto núcleos históricos, se regerem por legislação específica e pela necessidade de se adaptarem às necessidades atuais, o que muitas vezes potencia o conflito com a sua identidade.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Fernando Bianchi de – O Alto Douro Vinhateiro: Uma Paisagem Evolutiva e Viva. DOURO - Estudos e Documentos [Em Linha]. VII: 13 (2002) 143-152. [Consult. 5 de abril de 2016]. Disponível na Internet: <URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9585.pdf>>. P. 145 e 146

AGUIAR, José - *A experiência de reabilitação urbana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares*. Guimarães: Dossier de Candidatura de Guimarães a Património Mundial, 2000 [Consult. a 23 de julho de 2016] disponível em: <URL: www.cm-guimaraes.pt/uploads/writer_file/document/837/470419.pdf>. P.2 a 7

Câmara Municipal do Porto, 1998 Cit. por Porto Vivo, SRU [Coord.] – Plano de Gestão: Centro Histórico do Porto, Património Mundial. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2008. 257 p. ISBN 978 989 96862 7 4. [Consult. 8 de julho de 2016]. Disponível em: <URL: www.portovivosru.pt/pt/centro-historico/plano-de-gestao>P.23 e 25

CARVALHO, Maria João Esperança de – *O Centro Histórico na Dinamização das Cidades: O Centro Histórico do Porto*. Porto: [s.e], 2011. 138 p. Dissertação de Mestrado em Riscos, Cidades e Ordenamento do Território apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [Consult. 19 de julho de 2016]. Disponível em: < URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57334?locale=p>> P.75 e 81

Confraria do Bom Jesus do Monte – Património Mundial: Candidatura a Património da Humanidade por parte da UNESCO. [Em Linha]. Braga: Bom Jesus, atual. 2016. [Consult. 27 de julho de 2016]. Disponível na Internet: <URL: <http://bomjesus.pt/patrimonio-mundial/>> Divisão de Planeamento, Revitalização e Regeneração Urbana - *Plano Diretor Municipal: Revisão*. P.13, 18, 19 e 63

FARIA – Pedro Miguel Martins – *Reabilitação do Centro Histórico de Guimarães: Uma Visão Estratégica*. Porto: [s.e], 2014. 153 p. Dissertação de Mestrado apresentada a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. [Consult. 21 de maio de 2016] disponível em: <URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/74866>>. P.p 17, 18 e 22.

FERREIRA, Teresa - *Heritage and Theme Park? Some Reflections From Portuguese Experiences*. Paris: ICOMOS, 2011. 5 p. [Consultado a 25 de setembro de 2015]. Disponível em: URL:openarchive.icomos.org/1145/1/III-2-Article3_Ferreira.pdf P.588

Jornal de Notícias (2015) – “Caves de Vinho do Porto candidatam-se a Património da Humanidade”, 18 de novembro. Consultado em 4 de Agosto de 2016, disponível em: <http://www.jn.pt/local/noticias/porto/vila-nova-de-gaia/interior/caves-de-vinho-do-porto-candidatamse-a-patrimonio-da-humanidade-4893287.html>

Jornal de Notícias (2015) – “Caves do Vinho do Porto a Património? "Não é original", 24 de janeiro. Consultado em 4 de agosto de 2016, disponível em: <https://www.noticiasominuto.com/pais/338510/caves-do-vinho-do-porto-a-patrimonio-nao-e-original>

MATOS, Ana Rita Loureiro de - *Cidade Património Cultural da Humanidade, Guimarães: Da Construção à Reabilitação do Centro Histórico*. P.33

MOREIRA, Pedro Nuno dos Santos - *O efeito das intervenções urbanas no centro histórico do Porto: Pertinência e Impertinência das mesmas*. Porto: [s.n], 2013. 109 p. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras. [Consult. 23 de julho de 2016]. Disponível em: <URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/71554/2/72569.pdf>> P.45

Porto Vivo, SRU – MasterPlan: Revitalização Urbana e Social da Baixa do Porto. Porto: [s.e], 2008. 30 p. [Consult. a 7 de julho de 2016]. Disponível em: <URL: www.portovivosru.pt/pdfs/masterplan-sintese_executiva.pdf>. P.6, 8,9, 10, 13, 16, 19

Porto Vivo, SRU [Coord.] – Plano de Gestão: Centro Histórico do Porto, Património Mundial. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2008. 257 p. ISBN 978 989 96862 7 4. [Consult. 8 de julho de 2016]. Disponível em: <URL: www.portovivosru.pt/pt/centro-historico/plano-de-gestao>. P.p.47, 48

Público (2015) – “Empresas do Vinho do Porto temem restrições com candidaturas das caves à UNESCO”, 25 de novembro. Consultado em 4 de agosto de 2016, disponível em:

<https://www.publico.pt/local/noticia/empresas-do-vinho-do-porto-temem-restricoes-com-candidaturas-das-caves-a-unesco-1715525>

Quartenaire Portugal - *Tertúlia “Da Estratégia à Ação: A Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga, Programa Estratégico de Reabilitação Urbana do Centro Histórico de Braga.* [projecção visual]. [2014]. 29 Diapositivos: p&b. Diagnóstico. Acessível na Internet <URL: http://www.vidaimobiliaria.com/media/publicacoes/viver-areabilitacao_braga2014/24n_Quartenaire_daniel-miranda.pdf>

UNESCO – Unites Nations Educational Scientific and Cultural Organisation: Portovenere, Cinque Terre, and the Islands (Palmaria, Tino and Tinetto) [Em Linha]. S.l: UNESCO, actual. 2016. [Consult. 30 de julho de 2016]. Disponível na Internet: <http://whc.unesco.org/en/list/826>

UNESCO – Unites Nations Educational Scientific and Cultural Organisation: Bordeaux, Port de La Lune [Em Linha]. S.l: UNESCO, actual. 2016. [Consult. 21 de julho de 2016]. Disponível na Internet: <http://whc.unesco.org/fr/list/1256/>

UNESCO – Unites Nations Educational Scientific and Cultural Organisation: Portovenere, Cinque Terre, and the Islands (Palmaria, Tino and Tinetto) [Em Linha]. S.l: UNESCO, actual. 2016. [Consult. 30 de julho de 2016]. Disponível na Internet: <http://whc.unesco.org/en/list/826>

UNESCO – Unites Nations Educational Scientific and Cultural Organization: Historic Center of Guianas [MeLina]. S.ª: UNESCO, actual. 2016. [Consult. 30 de julho de 2016]. Disponível na <http://whc.unesco.org/en/list/1031/>

VELOSO, Nuno Filipe da Silva – *Arquitetura do Vinho: A adega e a Paisagem vitivícola do Alto Douro Vinhateiro.* Braga: [s.n], 2013. 99 p. Tese de Mestrado apresentada à Escola de Arquitetura da Universidade do Minho para obtenção do grau de Mestre em Cultura Arquitetónica. [Consult. a 25 de jul. de 2016]. Disponível na Internet: <URL: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27320>>. P.23

VILELA, Jorge Manuel Branco – Valorização patrimonial e urbana de Braga através da criação de circuitos turísticos. Projeto de Mestrado em Património e Turismo Cultural apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Braga, 2015. [Consult. 27 de julho de 2016]. Disponível na Internet: <URL: repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/40747> P.104

“Casas de sonhos” dos emigrantes portugueses e o desenvolvimento do turismo cultural

"Dream houses" of Portuguese emigrants and the development of cultural tourism

Rossana Santos¹;
¹E-mail:
rossana.santos@staff.uma.pt
Universidade da Madeira

Resumo: Este artigo pretende demonstrar, através da análise de um conjunto de estudos de caso selecionados e um estudo empírico realizado com 5157 inquiridos, que os emigrantes portugueses da década de 60 têm uma identidade cultural que é refletida na (auto)construção de “casas de sonhos” no seu local de origem (ou áreas rurais). Estas residências, fundadas em biografias, são frequentemente designadas na literatura de “casas de sonho” dos emigrantes portugueses pelo seu significado simbólico relacionado com o desejo de pertença ao local de origem e afirmação da melhoria da condição económico-social. Muitas destas “casas de sonho”, constituem um importante património cultural que pode vir a ser ativado, preservado e explorado para o desenvolvimento do turismo cultural nas áreas rurais em Portugal.

Palavras-chave: Emigrantes Portugueses; Património Cultural; Turismo Cultural.

Abstract: This article aims to demonstrate, through the analysis of a set of selected case studies and an empirical study with 5157 respondents, that the Portuguese emigres of the 60s have a cultural identity that is reflected in the (self) construction of "dream houses" "In their place of origin (or rural areas). These residences, based on biographies, are often referred to in the literature as "dream houses" of Portuguese emigrants for their symbolic meaning related to the desire to belong to the place of origin and affirmation of the improvement of the socio-economic condition. Many of these "dream homes" constitute an important cultural heritage that can be activated, preserved and exploited for the development of cultural tourism in rural areas in Portugal.

Keywords: Portuguese emigrants; Cultural heritage; Cultural Tourism.

1. A identidade cultural dos emigrantes portugueses da década de 60

O debate em torno da identidade tem aumentado a sua intensidade a partir do aparecimento do fenómeno da globalização (Suárez, 2005). No mundo moderno, os lugares estão sujeitos a várias influências devendo-se, por isso, questionar o papel desses lugares na formação da identidade (ver, por exemplo, Hall, 2005; Sandell, 2006; Williams e Patten, 2006). Neste âmbito, as residências são lugares onde os indivíduos interagem, relacionam-se com as identidades individuais (Hui, 2008), e o processo de residir em vários lugares ao mesmo tempo consiste numa expressão moderna da necessidade de ter uma identidade autêntica enraizada em algum lugar (Williams e Kaltenborn, 1999, citado por McIntyre, 2006). De acordo com Carvalheiro (2007), um procedimento fundamental para se estudar as identidades é separar conceptualmente os aspectos que se pretendem analisar distinguindo entre identidade pessoal e identidade social. A primeira será parte de um processo, uma narrativa biográfica através da qual o sujeito vai organizando as suas acções entre uma diversidade de opções possíveis e de influências institucionalizadas, enquanto a segunda refere-se à filiação em categorias colectivas envolvendo sentimentos de pertença e reconhecimento por parte dos sujeitos (Giddens, 2001, citado por Carvalheiro, 2007; Oliveira, 2003).

Neste sentido, as identidades sociais ou colectivas são sempre um fenómeno social e cultural em simultâneo por implicarem a identificação dos indivíduos com grupos e a sua inserção em categorias, e por trabalharem com significados partilhados, através dos quais os indivíduos atribuem sentido às categorias e aos seus membros, qualificando-os e situando-os em mapas cognitivos e em escalas simbólicas (Carvalheiro, 2007). No processo de construção da identidade, Cornell e Hartmann (1998) referem existirem três situações: o limite que separa os membros do grupo dos que não são membros (critérios como a cor da pele, raça, lugar de origem, prática cultural ou qualquer outro critério ou ainda um conjunto de critérios ao mesmo tempo, desde que criem o limite entre o “nós” e o “eles”); a posição percebida pelo grupo dentro da sociedade (reconhecer a existência de um limite entre o “nós” e o “eles”, e a especificação do grupo num sistema de estratificação); o significado ligado à identidade (significados simples tais como “nós ou eles são bons ou maus” ou “nós ou eles são superiores ou inferiores”, bem como significados mais complexos produzindo orgulho ou exaltação ou desânimo ou vergonha).

Neste contexto, Ranaboldo e Schejtman (2008:9) argumentam que “o conceito de identidade cultural considera um sentido de pertença a um grupo social com o qual se partilham traços culturais, como costumes, valores e crenças. A identidade não é um conceito fixo, mas recria-se individual e colectivamente, e alimenta-se de forma contínua da influência do exterior. Embora o conceito de identidade transcenda as fronteiras (como no caso dos emigrantes), a origem deste conceito encontra-se com frequência vinculado a um território”. Existe um consenso entre os sociólogos sobre alguns elementos que se têm em conta para definir uma identidade nacional, tais como um território ou pátria; lembranças históricas e mitos colectivos (que sustentam a história da etnia de origem); uma cultura de massas pública e comum para todos; direitos e deveres legais iguais para todos os membros; uma economia unificada que permite a mobilidade territorial dos membros (Smith, 1991; 1994, citado por Vásquez e Ríos 2007). No entanto, a representação do passado pelas comunidades portuguesas ajuda a reverem-se como elementos pertencentes à comunidade em questão e a valorizarem mais o local em detrimento do nacional (ver Amante, 2006; Christou, 2006).

De acordo com Christou (2006), as experiências dos emigrantes e da diáspora fornecem um contexto dinâmico para o estudo da identidade dos indivíduos pelo facto de muitas vezes serem forçados a integrar ou assimilar uma cultura dominante nacional, correndo o risco da sua identidade tornar-se híbrida (ver, por exemplo, Smith, 2003). Assim, considerando que a partir dos anos sessenta a emigração continental portuguesa dirige-se sobretudo para a França e a Alemanha, enquanto a Venezuela e a África do Sul, bem como os E.U.A. e Canadá foram as preferências emigratórias das Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores (ver Arroiteia, 2001), pretendemos de seguida apresentar e discutir alguns estudos de caso sobre as comunidades portuguesas instaladas nestes países, com o intuito de demonstrar uma relação entre estas e a sua identidade cultural.

Considerando que a partir dos anos sessenta a emigração portuguesa dirige-se sobretudo para a França e a Alemanha, bem como para a Venezuela, África do Sul, E.U.A. e Canadá (ver Arroiteia, 2001), pretende-se de seguida analisar alguns estudos de caso sobre a identidade das comunidades portuguesas instaladas nestes países e sugerir a existência de uma identidade cultural. Neste âmbito, os estudos publicados sobre a comunidade de portugueses em França (ver por exemplo Carvalheiro, 2007; Rocha-Trindade, 1986; 1992) evidenciam que o projeto de ida e volta foi substituído por um projeto de integração, com a singularidade de o

emigrante procurar afirmar a sua especificidade cultural de origem, designadamente através do reforço das relações com os familiares e amigos residentes em Portugal e do desenvolvimento do associativismo local.

De acordo com Carvalheiro (2007:189-190) “um grande número de jovens passou pelas associações portuguesas na infância e adolescência ou foram inseridos em redes familiares densas, herdeiras de uma sociabilidade transferida do mundo camponês e consolidada com a emigração”. “A modalidade de inserção dos jovens de origem portuguesa pode, assim, ser considerada “um processo de aculturação original” que lhes permite integrar-se na sociedade francesa sem renunciar à herança portuguesa. Deste modo, mantêm laços suficientemente fortes com Portugal, ao mesmo tempo que tiram partido da invisibilidade para escapar ao estatuto simbólico atribuído aos emigrantes” (Muñoz, 1999, citado por Carvalheiro, 2007:155).

Já o estudo de Klimt (2009) distingue dois perfis de emigrantes portugueses das décadas de 1960 e 1970. De um lado, os que orientaram a sua vida para um novo local de residência nos Estados Unidos, adquirindo habitações, a cidadania americana e projetando o seu futuro nas comunidades portuguesas/americanas. Por outro lado, os emigrantes que chegaram à Alemanha no mesmo período, mas que apesar de aí terem vivido quase quatro décadas continuam a orientar a sua vida, identidade e futuro em Portugal, não adquirindo a cidadania alemã nem investindo numa residência na Alemanha, e preparando ativamente um eventual regresso à origem. A autora refere que esta configuração das comunidades e das identidades é diferente e explica-se pelos seguintes fatores:

O facto de “ser europeu” permite que os portugueses na Alemanha tenham uma vida que inclua ambos os espaços, em Portugal e na Alemanha; os recursos financeiros conseguidos foram canalizados para Portugal, quase sempre para a compra de terreno ou construção de uma residência; o contexto da emigração ocorreu apenas num contexto laboral sem intenção de fixação permanente; a duração das férias na Alemanha é superior à América; os portugueses na Alemanha tendem a estabelecer-se em bairros com rendas baixas e onde existe grande concentração de trabalhadores estrangeiros de outras nacionalidades, enquanto nos Estados Unidos deparam-se com comunidades bem estabelecidas e multigeracionais que

mitigaram a necessidade de interagir com a língua inglesa e com um ambiente culturalmente muito diferente.

No entanto, Beswick (2007) refere que embora inicialmente os padrões da emigração Europeia tenham sido diferentes daqueles verificados nas Américas, foram atenuados pelos efeitos da globalização, ou seja, a maior proximidade e acessibilidade à terra de origem, oferecida pelos avanços tecnológicos (como os meios de transporte), estão a transformar a relação que o emigrante tem com o país de acolhimento e com o seu próprio sentido de identidade. Assim sendo, os emigrantes portugueses nos Estados Unidos podem visitar Portugal e manter o contacto com as suas origens e com a sua “outra” identidade. Os resultados do estudo de Beswick (2007) revelam ainda que a preferência linguística e a língua materna não são necessariamente contíguas, uma vez que a perceção dos emigrantes da sua integração num determinado grupo étnico não é totalmente dependente do emprego da língua portuguesa em todas as situações e algumas vezes a sua relação surge por razões simbólicas.

Em 1999 Webb analisou a tensão que os residentes portugueses, da segunda geração, em Port Elizabeth (África do Sul) sentem entre a manutenção da sua cultura e a assimilação da cultura da sociedade de acolhimento. Para este efeito, considerou três variáveis: o significado de ser português, a influência das instituições e as práticas que assistem ou retardam a assimilação e a manutenção da cultura. Os resultados revelaram que, embora a maioria tenha dificuldade em articular os valores culturais, falta de apoio institucional, mantenha poucos contactos com os seus familiares em Portugal e utilize pouco a língua portuguesa e os média associados ao país natal, o desejo de expressão cultural permanece. Isto, em parte, acontece pelo facto dos pais não se terem empenhado na transmissão cultural, porque tinham ido para África do Sul com a intenção de aí se fixarem e tornarem-se Sul-africanos (Webb, 1999).

Por outro lado, Beswick (2007) refere que é o local de nascimento que influencia o grau de aculturação e assimilação na sociedade de acolhimento, uma vez que os emigrantes mantêm a forte associação com a sua língua nativa, cultura e identidade étnica dentro da diáspora e declaram as suas intenções de eventualmente viver e trabalhar num país onde se fala a língua portuguesa. No entanto, o estudo de Campos e Siqueira (2006), sobre as famílias emigrantes portuguesas instaladas no estado de São Paulo, evidencia que os emigrantes portugueses que foram para o Brasil nas décadas de 40 e 50 tentaram manter viva a relação com a sua terra de

origem e cultivaram-na nos seus descendentes, que também se orgulham da sua origem portuguesa, e tentam atualmente obter passaportes portugueses para visitar ou viver em Portugal.

Sobre a comunidade de portugueses na Venezuela Gomes (2001:3) argumenta que “o movimento associativo tem grande expressão no seio da comunidade portuguesa na Venezuela. Existe em quase todas as grandes cidades venezuelanas um Centro português. O maior de todos é o Centro Português de Caracas” (...). “Estes centros funcionam também como pólos de ligação e criação de *lobbies*, em especial os de cariz económico e sendo locais por excelência de ótimo convívio e frequentemente visitados pela “fina flor” da política venezuelana, a Comunidade (com significativo peso económico) transforma-se num verdadeiro grupo de pressão na hora de definir políticas que mexem com os seus interesses. O ensino da língua portuguesa tem sido uma das principais reivindicações dos portugueses na Venezuela”.

Um outro estudo revela que os portugueses construíram um próspero território étnico, em Montréal e Toronto (Canadá), evidente num número apreciável de instituições sociais, culturais e religiosas e numa série de negócios, que fornecem o grupo de produtos e serviços étnicos na sua própria língua, cuja maioria localiza-se nos núcleos das comunidades portuguesas e nos bairros adjacentes (Teixeira, 1996). Segundo o autor do mesmo estudo todas essas instituições e negócios disponíveis para os portugueses explicam parcialmente os elevados níveis de concentração residencial do grupo em ambas as cidades. Para além disso, refere que a mudança recente para os subúrbios (áreas “rurais”) não é um passo radical no processo de assimilação, mas sim uma fase da sua integração gradual, porque mantêm contactos frequentes com o núcleo das suas comunidades em Toronto e Montréal.

A partir do início da década de 1980 a emigração assume novos contornos e assiste-se à passagem do emprego para o setor dos serviços, bem como à procura de trabalhadores sazonais e de custo baixo, sobretudo para trabalhar nos setores turístico, agrícola e da construção, etc. (King, 1997). Neste novo e atual contexto emigratório, os estudos de Nunes (2003; 2008) sobre a comunidade portuguesa de emigrantes no Canadá acrescentam ainda que, esta comunidade está sub-representada dentro do sistema político, económico, social e cultural daquele país e deficientemente dotada das suas instituições, particularmente quando

comparada com outros grandes grupos de imigrantes. Revelam igualmente que a língua e as suas atividades culturais e económicas são bastante ignoradas pela maioria dos negócios, estabelecimentos de educação e pelos media.

2. As “casas de sonhos” no local de origem enquanto potencial património cultural

Os estudos de caso apresentados permitem sugerir a existência de uma identidade nas comunidades portuguesas, de que resulta a partilha de uma cultura comum e, nesse sentido, uma identidade cultural. De acordo com Fonte e Ranaboldo (2007:10), “a identidade cultural pode expressar-se em muitos símbolos materiais ou imateriais: na língua, na música, na literatura e na arte; nos sítios arqueológicos, na arquitectura e na paisagem; nas tradições e no folclore; na biodiversidade vegetal ou animal (variedades locais de plantas e raças animais), nos produtos alimentares típicos e nos produtos artesanais”. A incerteza sobre o que é que constitui património ocorre numa época em que o património tem assumido grande importância devido à sua relação com a identidade num mundo em constante mudança (Hall, 1998). O património é um produto socialmente construído, resultante de “uma operação dinâmica, enraizada no presente, a partir do qual se reconstrói, selecciona e interpreta o passado” (Mantecón, 2005:66, citado por Silva, 2009:39). Trata-se assim de uma operação que envolve disputas e conflitos em torno da selecção dos referentes que devem ser positivamente valorados, preservados e inscritos na memória de uma comunidade (Silva, 2009).

Este processo de activação patrimonial designa o modo através do qual se escolhem determinados referentes culturais ou naturais, se expõem e sacralizam, adquirindo um carácter simbólico, decorrente da sua capacidade para representar uma identidade (Silva, 2007; 2008). Assim sendo, o elemento determinante que define o conceito de património é a sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade. O património objectiva e revigora a identidade, e a identidade glorifica e canoniza o património (Peixoto, 2006). As activações patrimoniais foram principalmente realizadas pelo poder político, embora também possam ser realizadas pela sociedade civil, uma vez que sem força social capaz de activá-lo não existe património (Prats, 2004, citado por Silva, 2008). De acordo com Brito (2006), património e identidade supõem um sujeito, ou seja, o sujeito que nomeia, enuncia, classifica, institui um

património, e aquele ao qual é atribuída ou reivindicada uma identidade. Explícita ou implicitamente, quando se fala de património e, forçosamente, de identidade, está-se a falar destes sujeitos (Brito, 2006).

Kashimoto et al. (2002) argumentam que o conceito de cultura, termo vago e ambíguo, é um conjunto de actividades e crenças que uma comunidade adopta para enfrentar os problemas impostos pelo meio ambiente. Esta noção é complementada pela definição que refere a cultura como o conjunto de soluções originais que um grupo de seres humanos inventa, a fim de se adaptar a seu meio ambiente natural e social (Kashimoto et al., 2002). Argumentam também que Mário de Andrade deixou clara a ideia de que a discussão sobre cultura popular e cultura erudita é estéril e inoportuna, uma vez que a preocupação deve centrar-se sobre a ampliação do acesso da população a todas as formas de manifestação cultural. Por outro lado, o património cultural é um conceito que nasce em França nos inícios da década de 80 (Calvo, 1995, citado por Pereiro, 2006) e que redefine os conceitos de folclore, cultura popular e cultura tradicional.

Do ponto de vista jurídico, o património cultural passa a adoptar uma visão mais antropológica nas últimas legislações, bem como deixa de ser unicamente “histórico-artístico” para converter-se em “cultural” (ver Pereiro, 2006). Em Portugal, o artigo 2.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro menciona que “integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objecto de especial protecção e valorização”. “O interesse cultural relevante dos bens que integram o património cultural reflectirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade”. Neste âmbito, o mesmo artigo refere também que a cultura tradicional popular ocupa uma posição de relevo na política do Estado e das Regiões Autónomas sobre a protecção e valorização do património cultural. Assim, a expressão património reporta-se actualmente a um leque de referentes extremamente alargado que abrange bens de ordem excepcional e ordinária, erudita e popular, material e imaterial, natural e cultural (Silva, 2008).

Segundo alguns estudos (AAVV, 1995; Alves, 2004; Chevallier, 2000, citado por Silva, 2009:40) “a emergência da noção de património ‘rural’ adquire, neste ponto, um valor a lapidar. Reporta-se a um conjunto variado de referentes empíricos, incluindo a arquitectura

popular, o património histórico edificado, os vestígios arqueológicos, as paisagens, as festas, feiras e romarias, as práticas alimentares, o artesanato, o folclore e a medicina tradicional”. De acordo com Hall (1998), em geral a residência não é considerada património, a menos que seja um elemento da identidade dessa cultura ou comunidade. Neste âmbito, Leite (1990) destaca que embora ao olhar exterior continuem a ser lugar de ausência, as residências (auto)construídas pelos emigrantes portugueses acabarão por ser reconhecidas como lugar de memória e como lugar de futuro. A construção da residência afirma o desejo do enraizamento familiar dos emigrantes portugueses, contrariado pela dispersão própria da emigração, e a terra onde a construíram é a mesma onde pretendem morrer, o que contraria a ideia de ruptura com a identidade do local de origem e reforça o desejo de pertença (Villanova et al., 1994).

No entanto, segundo Howard (2003) nem tudo o que fornece identidade pode ser considerado como património. Relativamente a esta questão, Silva (2007) refere que o património não é só o legado que é herdado, mas o legado que, através de uma selecção consciente, um grupo significativo da população deseja legar ao futuro. Nas palavras do investigador isto significa que existe uma escolha cultural subjacente à vontade de legar o património cultural a gerações futuras, bem como existe uma noção de posse por parte de um determinado grupo relativamente ao legado que é colectivamente herdado. Assim sendo, aquilo que é ou não é património depende do que, para um determinado colectivo humano e num determinado lapso de tempo, se considera socialmente digno de ser legado a gerações futuras.

É pertinente interrogar se este fenómeno das “casas de sonho” dos emigrantes portugueses reproduz um outro mais antigo, o das “casas dos brasileiros”, uma vez que as suas extravagâncias alimentaram a crítica erudita da época (século XIX e início do século XX): “Noutros meios que o ‘brasileiro’ de regresso passou naturalmente a frequentar, onde as fortunas antigas se identificam com a cultura da alta burguesia da época, onde o gosto dominante é ditado pelos padrões europeus de Londres e de Paris, a sua figura de novo-rico, de ‘parvenu’, agravada por uma imagem tropicalizante e pela falta de educação formal e académica, tornam-no saliente, deselegante e até ridículo – e tanto mais quanto maior despeito a sua boa fortuna despertar” (Rocha-Trindade, 1986:147; citado por Leite, 1990:101-102). Contudo, segundo Villanova et al. (1994) e Leite (1990), esse fenómeno só é comparável ao das casas de emigrantes da década de 60 pelo facto de terem construído casas que desagradaram aos contemporâneos.

Sendo mais raras, aquelas eram casas senhoriais, construções que acumulavam elementos das residências aristocráticas e correspondiam a diferenças ao nível das camadas sociais, dos países de imigração, da língua de comunicação, da relação e da frequência das trocas com a comunidade de origem (local e nacional), das actividades exercidas no país de imigração e das aspirações e do estatuto social a que se propunham ascender na sociedade portuguesa (Villanova et al., 1994; Leite, 1990). “Separadas da “falta de qualidade social” dos seus proprietários, é hoje possível olhá-las como objectos de fruição cultural e estética, salientando as qualidades que detêm como património que são e ignorando as caricaturas que antes representaram” (Villanova et al., 1994:184; Leite, 1990). “Despidas das razões sociais que comprometeram o seu entendimento, as casas dos “torna-viagem” atingiram o estatuto de maioria que lhes permite, hoje, enfileirar na categoria dos patrimónios cuja salvaguarda se reclama” (Villanova et al., 1994:184).

Segundo Villanova et al. (1994:15), as novas residências (...) “oferecem, desde meados dos anos 60, o novo repertório do *habitat* vernacular: conforto interior, variedade de materiais e cores vivas. De concepção bastante uniforme, elas exibem as suas fantasias ao nível das fachadas: combinações de diferentes modelos de azulejos, pinturas de cores violentas, escadas em volutas, varandas ao longo de toda a fachada, telhados em mansarda, paredes que definem chaminés monumentais, telhados que se desmultiplicam”. Neste sentido, existe um conjunto de factores que, na opinião dos próprios emigrantes, parecem explicar algumas alterações introduzidas no gosto, tais como a inserção das populações de origem “rural” numa sociedade urbana e de consumo, o aumento do ritmo a que se processam as mudanças com consequências ao nível das formas de comunicação e divulgação da informação, nomeadamente das referências arquitectónicas, a proliferação de novos materiais de construção, bem como a nova mobilidade social e geográfica dos emigrantes, e consequente absorção de informação ao longo dos trajectos (Castro, 1998).

No entanto, a casa do emigrante continua a conservar a organização “rural” das casas da região, com horta, pomar e latadas nos lados e traseiras da casa, com dimensão associada à extrema divisão da parcela no Noroeste de Portugal. Alguns não têm horta, junto à casa, por falta de terreno, mas têm na aldeia, outras terras de cultivo (Villanova et al., 1994). É frequente ver mulheres imigradas na região parisiense alugarem terrenos para cultivo quando

vivem em apartamentos, e a explicação dada nunca é uma preocupação de economia doméstica, mas a vontade de uma ocupação, difícil de abandonar, e ligada ao prazer e hábito de contacto com a terra (Villanova et al., 1994). Relativamente à casa de origem, existe uma elevação significativa do nível de exigências e de necessidades sociais, pelo facto de a maioria ter optado por uma construção de raiz, evitando a reabilitação da casa de origem, existência de numerosos equipamentos domésticos e adopção de novas formas de conforto, tais como:

O aparecimento das instalações sanitárias, do aquecimento central, e a especialização e individualização das várias divisões da casa; a atribuição de quartos independentes aos diversos membros da família; espaços de recepção, que apresentam quase sempre uma sala de estar, uma sala de jantar (raramente contígua) e duas cozinhas. Uma, integrada na casa, geralmente com todos os electrodomésticos possíveis e encastrados num mobiliário, muitas vezes luxuoso, e raramente utilizada, e outra, em anexo ou no piso térreo, com um forno a lenha e equipamento simples, onde a família e os amigos se reúnem, preservando a outra cozinha como um espaço por excelência de “representação”, através do qual se reivindica e afirma um estatuto social” (Dubost, 1984, citado por Castro, 1998:148; Leite, 1990). A pouca funcionalidade da sala de jantar deve-se às suas reduzidas dimensões face ao mobiliário existente (louceiro de grandes dimensões, mesa rectangular para oito pessoas e cadeiras de espaldar alto), tornando difícil a circulação em torno da mesa de jantar (Castro, 1998).

O estudo de Villanova et al. (1994) identifica a existência de uma tipologia mais abrangente, que se distingue das casas dos outros trabalhadores com mobilidade residencial em Portugal por uma maior tendência à justaposição de referências locais e importadas do estrangeiro. Contudo, também destacam que a influência do estrangeiro nunca é total e mesmo nos casos em que o projecto é importado (geralmente muito poucos) recebem sempre interferências formais ou funcionais locais. A influência local no que respeita às formas restringe-se ao vocabulário iconográfico moderno, uma vez que o emigrante não pretende construir uma casa que formalmente lhe recorde a casinha “rural” (Villanova et al., 1994). O estudo de Vieira e Veríssimo (1989) sobre as construções das casas dos emigrantes da região da ria de Aveiro refere também que a maior parte situa-se à beira das estradas ou nas periferias dos aglomerados, por um lado, pela recusa de um passado próximo de pobreza e, por outro, para escapar ao controlo que a comunidade aldeã certamente exerceria sobre os seus actos. Os locais elevados, considerados locais de poder, e o centro das povoações, onde a igreja matriz e as casas solarengas estruturam o espaço, são também lugares de prestígio procurados pelos

emigrantes para construir as suas residências (Vieira e Veríssimo, 1989). De acordo com o mesmo estudo, outra situação observada, embora com menor frequência, é a construção da casa nova sobre o traçado da velha casa.

Por outro lado, segundo Castro (1998), o estatuto do habitante na sua casa, o tipo de habitação onde reside e as competências que põe em prática constituem alguns factores fundamentais para se compreender determinadas formas de manifestação estética. Assim sendo, o estatuto do indivíduo no alojamento é uma condição fundamental para avaliar a sua competência estética relativa ao *habitat* (Segaud, 1988, citado por Castro, 1998), uma vez que quando o sujeito é proprietário da sua casa as suas escolhas ou preferências referem-se mais ao belo e ao gosto. Para além disso, uma característica importante a reter na orientação dos investimentos imobiliários realizados pelos emigrantes reside no facto de serem canalizados, prioritariamente, para um tipo de *habitat* particular, que é a moradia. “A casa individual aparece como o domínio de manifestação de uma autonomia sonhada que proporciona grande liberdade, ao mesmo tempo que protagoniza a recusa da uniformização do meio” (Castro, 1998:124-125). De acordo com a mesma autora, a análise centrada nas moradias não reduz o campo de análise, uma vez que a casa individual aparece como o domínio privilegiado, onde a significação é mais manifesta e o indivíduo exerce de forma construtiva e simbólica a sua relação com as coisas.

Destacam-se também as competências específicas na construção e na reabilitação das “casas de sonhos” dos emigrantes portugueses, pelo fazer pelas suas próprias mãos que se transforma num momento estético por excelência. Embora grande parte dos emigrantes tenha um passado e/ou presente profissional ligado à construção civil, refira-se ainda existir um outro nível de aquisição de conhecimentos e competências que não passa necessariamente por aquele ligado ao desempenho de uma dada actividade profissional, designado por *savoir-faire* (Castro, 1998). Assim sendo, a especificidade da estética do emigrante não está em saber dizer, mas no saber fazer. A grande maioria das casas foi (auto)construída pelos habitantes, recorrendo-se apenas, em algumas situações, a uma ajuda mais especializada (p. ex., electricistas) para a concretização de tarefas que, de outra maneira, não poderiam ser realizadas pelos próprios. Os únicos casos em que isto não acontece explicam-se pela ausência de um *savoir-faire* ligado à construção ou à indisponibilidade para estar em Portugal durante o período de construção (Castro, 1998).

As “casas de sonho” dos emigrantes portugueses surgem com características diferentes comparativamente à casa de origem, que são fruto da melhoria da sua condição económico-social e das suas especificidades, que se repercutem nas transformações do seu próprio gosto. A grande dimensão do *habitat*, face às necessidades dos emigrantes portugueses, e a organização do seu espaço interior, pela menor conformidade com a casa construída (número e dimensão das divisões) são outras características da apropriação realizada no país de origem (Castro, 1998). Segundo Castro (1998) embora a diversidade de intervenções nas casas construídas pelos emigrantes portugueses tenha impossibilitado a elaboração de tipologias e a identificação de estilos de *habitat*, permite compreender que os diferentes elementos estéticos correspondem a códigos alimentadores de estratégias de distinção, fundados em biografias e, por isso, diferenciados entre si. Os investimentos económicos e as competências estéticas foram preferencialmente canalizados para os espaços públicos e semipúblicos do *habitat*, destacando-se o alçado principal e o muro exterior pela grande diversidade de elementos decorativos e de materiais escolhidos segundo a sua funcionalidade, economia e qualidade ornamentativa (Castro, 1998).

Ao contrário do cenário em Portugal, nos restantes países de imigração dificilmente se encontram elementos no exterior das casas que permitam afirmar que se trata de proprietários portugueses (Castro, 1998). Isto porque, o desenvolvimento de competências estéticas e de estratégias de distinção nas residências dos emigrantes em Portugal resultaram, sobretudo, do fraco peso das normas que, durante alguns anos, regulamentaram a construção e se reflectiu no seu exterior. Até à publicação da nova Lei n.º 31/2009, de 3 de Julho, (que revogou o D.L. n.º 73/73, de 28 de Fevereiro), o emigrante não desprezou o poder do desenhador pelo facto de se movimentar com grande “à-vontade” nos diferentes departamentos das câmaras, conhecendo os limites das suas exigências ou da medida da sua permissividade, bem como tem necessidade de confiar no técnico, não só pela sua competência profissional mas também na habilidade e eficácia que este deve inspirar para que o emigrante tenha garantias que mesmo na sua ausência os problemas surgidos com a sua casa terão solução (Leite, 1989).

3. Metodologia do estudo

Ao reconhecer nas secções 1 e 2 a possibilidade de uma identidade cultural entre os emigrantes portugueses da década de 60, em abril de 2008 deu-se início a um estudo, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, onde se procurou, entre outros objetivos, analisar o potencial do património cultural dos emigrantes portugueses para a para o desenvolvimento do turismo em Portugal (Santos, 2013). O processo de recolha dos dados iniciou-se no dia 01 de julho de 2011 e terminou em 31 de outubro do mesmo ano, totalizando no final 5157 questionários preenchidos válidos. A população dos emigrantes portugueses não é conhecida e os dados foram obtidos através da aplicação de um inquérito por questionário aos emigrantes.

Uma das suas formas de administração do inquérito foi através de correio, tendo sido remetidos 4000 questionários para as residências dos emigrantes portugueses nos vários países de emigração. Foram devolvidos 54 e obteve-se uma taxa de resposta de 9,32%. Para a obtenção das respetivas moradas das residências dos emigrantes no estrangeiro seguiu-se a metodologia já testada num estudo exploratório, tendo-se assumido como população, a base de dados cedida, de forma muito cooperante, por um jornal regional. Na medida em que se tratava de um estudo exploratório, assumiu-se que um número muito significativo de emigrantes comprava o jornal da terra e, por consequência, considerou que esta população é representativa dos portugueses, do respetivo concelho, residentes no estrangeiro. No intuito de seguir a mesma metodologia, a identificação dos concelhos com maior número de residências de origem de emigrantes portugueses permitiu, por sua vez, identificar também as publicações regionais associadas a cada um desses concelhos.

Durante o mesmo período de 01 de julho a 31 de outubro, a administração do questionário fez-se igualmente pela internet e pela rede social do *facebook*, permitindo reunir, no final, mais 4800 questionários preenchidos válidos. Até 31 de julho, a administração do questionário foi feita na imprensa digital e em portais eletrónicos dirigidos às comunidades portuguesas no estrangeiro, bem como pelo envio de emails para as associações de emigrantes e entidades oficiais diretamente ligadas à emigração. Para além de se ter dado continuidade à administração do questionário na internet, durante o mês de agosto procedeu-se também à sua

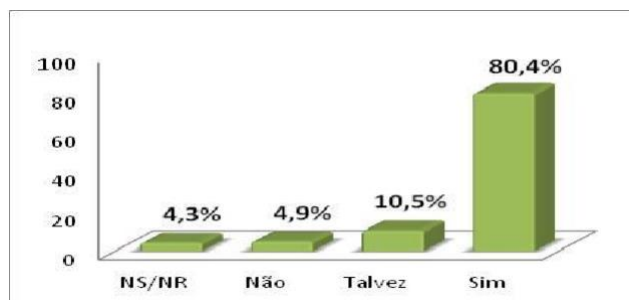
divulgação na rede social do *facebook*, através dos próprios administradores das páginas oficiais de cantores de música portuguesa.

Nos dois últimos meses, a estratégia de administração do questionário estendeu-se ainda à criação e manutenção da própria página do estudo no *facebook* (em www.facebook.com/emigrantesportugueses). Durante este período, com o objetivo de informar os emigrantes portugueses sobre as formas de participação no estudo, a página foi divulgada, várias vezes ao dia, na rádio e televisão portuguesa, através dos canais da Rádio Internacional e África, bem como pelo canal da RTP Internacional. Para além disso, a divulgação também foi feita em todos os jornais digitais, que colaboraram na administração do questionário aos emigrantes portugueses; e através de emails enviados para a Direção-Geral dos Assuntos Consulares e das Comunidades Portuguesas, Consulados/ Embaixadas, Associações e Casas do Benfica e do Porto no estrangeiro. Referimos ainda, a divulgação pela própria investigadora no *facebook*, administradora da página do estudo, em diversos grupos de emigrantes portugueses e em perfis relacionados com o tema Portugal (entre outros).

4. Análise e discussão dos resultados

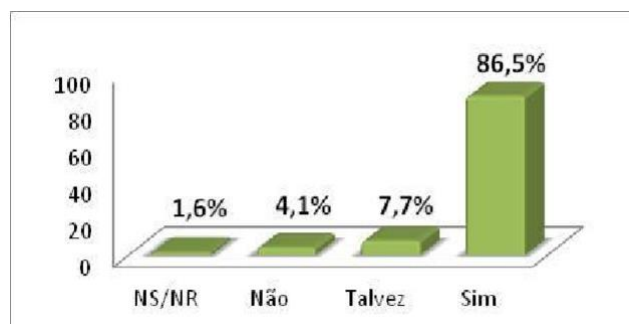
Nesta secção, é pretendido demonstrar que os emigrantes portugueses têm uma identidade cultural que manifestaram na (auto)construção de casas de raiz, no local de origem, constituindo-se assim como potencial património cultural, que poderá vir a ser explorado turisticamente. Os resultados do estudo permitiram observar que, entre os inquiridos que frequentam (ou já frequentaram) uma associação de emigrantes portugueses, no país de emigração, a generalidade considera a sua participação nessas associações uma forma de manterem a cultura portuguesa (80,4%) (gráfico 1). Os dados obtidos com a correlação de *Pearson* acrescentam que a sua participação nessas associações, influencia positivamente que também a considerem como uma forma de manterem a sua cultura portuguesa ($r=0,602$). Esta constatação é reforçada através do gráfico 2, onde se verifica que a generalidade dos emigrantes portugueses afirma que a sua cultura é portuguesa (86,5%).

Gráfico 1 A participação em associações de emigrantes portugueses como forma de manter a cultura portuguesa



Fonte: Elaboração Própria

Gráfico 2 A cultura dos emigrantes portugueses é portuguesa



Fonte: Elaboração Própria

Os dados obtidos com o teste de correlação de *Pearson* também não evidenciam que um conjunto de fatores (identificados na tabela 1) influencia a cultura portuguesa dos emigrantes. Para analisar os motivos apresentados pela pequena percentagem de emigrantes que considera ter uma cultura diferente da portuguesa (4,1%) e dos que estão indecisos relativamente a esta questão (7,7%), foi necessário cruzar a pergunta 15 do questionário (“A sua cultura é portuguesa?”) com a pergunta 16 (“Identifique o/s fatores que contribuíram para que tenha uma cultura diferente da portuguesa”). Assim, verificou-se que os que afirmam ter uma cultura diferente da portuguesa justificaram-se mais vezes com os seguintes fatores, sobretudo relacionados com o pouco contacto com a cultura portuguesa: “a) os meus pais não me terem transmitido a cultura portuguesa”, “l) ter pouco contacto com a cultura portuguesa” e “m) identificar-me mais com a cultura do país de emigração”.

Tabela 1 Fatores que contribuem para que os emigrantes tenham uma cultura diferente da portuguesa

Fatores que contribuem para uma cultura diferente da portuguesa	Nº	%
a) Os meus pais não me terem transmitido a cultura portuguesa.	11	0,2
b) Ter emigrado com intenção de não regressar mais a Portugal.	16	0,3
c) Ter mais amizades no país de emigração.	63	1,1
d) Os meus familiares levarem-me a afastar da cultura portuguesa.	5	0,1
e) A minha situação profissional ser satisfatória/boa no país de emigração.	81	1,4
f) Ter construído uma residência no país de emigração.	49	0,9
g) Ter estabilidade económica no país de emigração.	86	1,5
h) Ter uma posição social satisfatória/boa no país de emigração.	81	1,4
i) Viver numa área “rural” no país de emigração.	10	0,2
j) Ir poucas vezes a Portugal.	17	0,3
l) Ter pouco contacto com a cultura portuguesa.	24	0,4
m) Identificar-me mais com a cultura do país de emigração.	46	0,8
n) Utilizar pouco a língua portuguesa.	20	0,4
o) Os naturais do país de emigração também compreendem a língua portuguesa.	12	0,2
p) Ter adquirido a cidadania do país de emigração.	27	0,5
q) Ter pouco contacto com os familiares e/ou amigos de Portugal.	15	0,3
r) A comunidade portuguesa não ter apoio das instituições no país de emigração.	21	0,4
s) Os portugueses não terem importância na política/sociedade/cultura no país de emigração.	22	0,4
t) Ouvir/ver poucas vezes a rádio/TV de Portugal.	22	0,4
u) Estar casado/a ou viver em união de facto com um/a natural do país de acolhimento.	22	0,4
v) Outra.	11	0,2
Nenhum dos fatores mencionados.	16	0,3
Não se aplica	5023	88,1
Total	5700	100,0

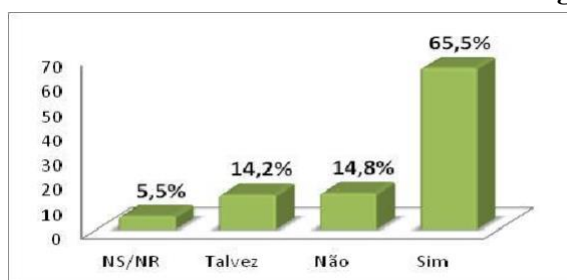
Fonte: Elaboração Própria

Relativamente aos emigrantes que se manifestaram indecisos (1,6%) justificaram-se mais vezes com os seguintes fatores, principalmente relacionados com a sua adaptação ao país de acolhimento: “o) os naturais do país de emigração também compreendem a língua portuguesa, i) viver numa área “rural” no país de emigração e q) ter pouco contacto com os familiares e/ou amigos de Portugal. Finalmente, os que não sabem ou não responderam à pergunta justificaram-se mais vezes com a opção “v) nenhum”, “p) ter adquirido a cidadania do país de emigração” e “g) ter estabilidade económica no país de emigração”. Os fatores mais mencionados pelo total do conjunto daquelas três categorias de respostas estão, sobretudo, relacionados com a sua adaptação ao país de acolhimento, nomeadamente a estabilidade económica no país de emigração (1,5%), seguindo-se a situação profissional satisfatória/boa no país de emigração (1,4%) e ter uma posição social satisfatória/boa no país de emigração (1,4%).

Ao reconhecer a existência de uma identidade cultural entre os emigrantes portugueses,

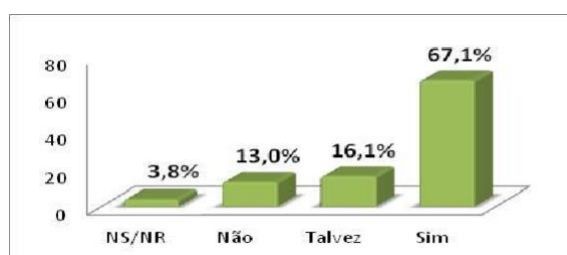
constatámos igualmente que, entre os que referem ter residência construída de raiz em Portugal, a generalidade (65,5%) afirma que essa é a sua verdadeira casa e apenas 14,2% revelam-se indecisos (gráfico 3). A maioria (67,1%) afirma também que essa residência representa a sua cultura portuguesa, enquanto apenas 13% negam essa afirmação (gráfico 4). Os dados obtidos com a correlação de *Pearson* também evidenciam que o facto de os emigrantes considerarem a residência construída de raiz em Portugal como a sua verdadeira casa influencia positivamente que assumam essa residência como uma representação da sua cultura portuguesa ($r=0,308$) (tabela 2). Por outro lado, ao considerarem a sua cultura como portuguesa também influencia positivamente que considerem aquela residência uma representação da sua cultura portuguesa ($r=0,220$) (tabela 3).

Gráfico 3 Classificação da residência construída de raiz em Portugal



Fonte: Elaboração Própria

Gráfico 4 Representação da cultura portuguesa na residência construída de raiz em Portugal



Fonte: Elaboração Própria

Tabela 2 A residência construída de raiz representa a cultura portuguesa vs A residência construída de raiz no concelho de origem é a verdadeira casa

		P11
P12	Pearson Correlation	0,308**
	Sig. (2-tailed)	0,000
	N	994

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Fonte: *Elaboração Própria*

Tabela 3 A cultura é portuguesa vs A residência construída de raiz no concelho de origem representa a cultura portuguesa

		P12
P15	Pearson Correlation	,220**
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	994

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Fonte: *Elaboração Própria*

Finalmente, quando questionados sobre a possibilidade daquela residência poder vir a ser classificada como património cultural, à exceção de uma percentagem significativa que não sabe ou não respondeu a esta questão (62,5%), verificamos que 12,5% respondem afirmativamente e quase 19% referem que essa situação é uma probabilidade (gráfico 5). A análise das tabelas 4 e 5 permite concluir ainda que todos os emigrantes que afirmam que a sua residência pode vir a ser considerada como património cultural são os mesmos que também afirmam que aquela residência é a sua verdadeira casa e representa a sua cultura portuguesa (12,5% respetivamente).

Gráfico 5 Possibilidade da residência construída no concelho de origem poder ser património cultural



Fonte: *Elaboração Própria*

Tabela 4 A residência construída de raiz no concelho de origem é a verdadeira casa vs A residência construída de raiz no concelho de origem pode ser património cultural

P11	P17				Total
	Sim	Talvez	Não	NS/NR	
Sim	12,5%	6,3%	6,3%	31,3%	56,3%
Talvez	-	-	-	6,3%	6,3%
Não	-	-	-	6,3%	6,3%
NS/NR	-	12,5%	-	18,8%	31,3%
Total	12,5%	18,8%	6,3%	62,5%	100,0%

Fonte: Elaboração Própria

Tabela 5 A residência construída de raiz no concelho de origem representa a cultura portuguesa vs A residência construída de raiz no concelho de origem pode ser património cultural

P12	P17				Total
	Sim	Talvez	Não	NS/NR	
Sim	12,5%	-	-	31,3%	43,8%
Talvez	-	18,8%	-	-	18,8%
Não	-	-	-	12,5%	12,5%
NS/NR	-	-	6,3%	18,8%	25,0%
Total	12,5%	18,8%	6,3%	62,5%	100,0%

Fonte: Elaboração Própria

5. Conclusão

Ao longo deste artigo foi pretendido demonstrar que os emigrantes portugueses, da década de 60, têm uma identidade cultural que manifestam simbolicamente pela (auto) construção de residências de raiz nos seus locais de origem (ou áreas rurais em Portugal). Os resultados obtidos num estudo revelam que a maioria considera a sua cultura portuguesa e a sua participação em associações portuguesas, nos países de emigração, uma forma de a manterem. Apesar da generalidade desconhecer se a residência tem potencial para vir a ser património cultural, os emigrantes que confirmam essa possibilidade são também os mesmos que a consideram a sua verdadeira casa e uma representação da sua cultura portuguesa.

Assim sendo, é argumentado neste artigo que muitas das “casas de sonho” dos emigrantes portugueses da década de 60 têm potencial valor patrimonial cultural. O significado simbólico da construção dessas casas relaciona-se com o seu desejo do enraizamento familiar, contrariando a ideia de ruptura com a identidade do local de origem e reforçando o desejo de pertença. Para além disso, afirmam a melhoria da sua condição económico-social no local de origem. Os diferentes elementos estéticos correspondem a códigos alimentadores de

estratégias de distinção, fundados em biografias, e podem aumentar significativamente a atratividade dos locais onde se encontram para o desenvolvimento do turismo.

Referências bibliográficas

Amante, M. (2006). Fronteira e Identidade Local: Estratégias para a Produção de Localismos na Zona Raiana. In E. Peralta & M. Anico (Ed.), *Património e Identidades- Ficções Contemporâneas* (pp. 85-92). Lisboa: Celta Editora.

Arroteia, J. (2001). As comunidades portuguesas no mundo. *Janus*, 136-137.

Beswick, J. (2007). The Portuguese Diaspora in Jersey. In, B. Preisler, A. Fabricius, H. Haberland, S. Kjaerbeck & K. Risager (Ed.) *The Consequences of Mobility*. (pp. 93-105). Denmark: Roskilde University

Brito, J. (2006) Patrimónios e Identidades: A Difícil Construção do Presente, in E. Peralta & M. Anico (Ed.), *Património e Identidades- Ficções Contemporâneas*, (pp. 43-54). Lisboa: Celta Editora.

Campos, S. & Siqueira, M. (2006). Brazilian and Immigrant Families in Sao Paulo City: Education and Work. *Journal of Comparative Family Studies*, Vol. 37 (4), 539-561.

Capucho, J. & Francisco, J. (2010). “Cultura, competitividade territorial e desenvolvimento sustentável: Algumas considerações sobre o caso do Vale do Coa”. In IV Congresso de Estudos Rurais- Turismo, Património e Desenvolvimento Rural, 4-6 de fevereiro, Universidade de Aveiro, pp. 232-248.

Carvalho, J. (2007). *Fronteiras de etnicidade - filhos de emigrantes como audiências mediáticas*. (Tese de doutoramento, Universidade da Beira Interior).

Castro, A. (1998). *O gosto na arquitetura popular - casas de emigrantes de dupla residência França- Portugal*. (Tese de Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa de Lisboa).

Christou, A. (2006). Crossing boundaries-ethnicizing employment-gendering labor: gender, ethnicity and social networks in return migration. *Social & Cultural Geography*, Vol. 7 (1),

February, 87-102.

Cornell, S. & Hartmann, D. (1998). *Ethnicity and Race- Making Identities in a Changing World*, USA: Copyright.

Fonte, M. & Ranaboldo, C. (2007). Desarrollo Rural, Territorios e Identidades Culturales. Perspetivas desde America Latina y la Union Europea. *Revista Opera*, Vol. 7 (007), 9-31.

Gomes, N. (2001). Os portugueses nas Américas: Venezuela, Canadá e EUA. *Janus 2001* Conferido em http://www.janusonline.pt/2001/2001_3_2_5.html

Hall, M. (1998). *Integrated Heritage Management- Principles and Practice*, London: The Stationary Office.

Hall, M. (2005). *Tourism- Rethinking the Social Science of Mobility*, England: Prentice Hall.

Howard, H. (2003). *Heritage, identity and management*, London: Continuum.

Hui, A. (2008). Many Homes for Tourism: Re-Considering Spatializations of Home and Away in Tourism Mobilities, *Tourist Studies*, (8), 291-311.

Kashimoto, E., Marinho, M. & Russeff, I. (2002). Cultura, identidade e desenvolvimento local: conceitos e perspetivas para regiões em desenvolvimento, *Revista Interações – Revista Internacional de Desenvolvimento Local*, Vol. 3 (4), 35-42.

Lei n.º 31/2009, de 3 de Julho. Aprova o regime jurídico que estabelece a qualificação profissional exigível aos técnicos responsáveis pela elaboração e subscrição de projetos, pela fiscalização de obra e pela direção de obra, que não esteja sujeita a legislação especial, e os deveres que lhes são aplicáveis.

Lei n.º 107/2001 de 8 de Setembro. Estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural.

Leite, C. (1989). Casas de emigrantes: gosto de alguns, desgosto de muitos. *Sociedade e Território*, (8), Porto, 67-72.

Leite, C. (1990). *Ironias de sempre: casas de emigrantes e discursos sobre o gosto*, Relatório de síntese para provas de APPC, Braga: Universidade do Minho.

King, R. (1997). Restructuring and Socio-Spatial Mobility in Europe: The Role of International Migrants. In H. Blotevogel & A. Fielding (Ed.), *People, Jobs and Mobility in the New Europe* (pp. 91-120). England: Wiley.

Klimt, A. (2009). Divergent Trajectories: Identity and Community among Portuguese in Germany and the United States. *Portuguese Studies Review*, 211-240.

McIntyre, N., Williams, D. & McHugh, K. (2006). Multiple Dweeling: Prospect and Retrospect. In N. McIntyre, D. Williams & K. McHugh (Ed.) *Multiple Dwelling and Tourism- Negotiating Place, Home and Identity*, (pp. 313-322). UK: CAB International.

Nunes, F. (2003). Marginalisation, Social Reproduction and Academic Underachievement: The Case of the Portuguese Community in Canada. In G. Abreu, T. Cline & H. Lambert's (Ed.) *The Education of Portuguese Children in Britain: Insights from Research and Practice in England and Overseas*, (pp. 121-158). London: University of Lucton.

Nunes, F. (2008). [Striking a balance in Canada's diversity dialogue - the case of Portuguese-Canadian community](#). *Canadian Diversity*, 6 (2), 121-125.

Oliveira, R. (2003). Identidade étnica, identificação e manipulação. *Sociedade e Cultura*, Vol. 6 (2), 117-131.

Peixoto, P. (2006). O Património Mata a Identidade, Peralta, E. e Anico, M. (eds), *Património e Identidades- Ficções Contemporâneas*, Celta Editora, Lisboa, pp. 65-74.

Pereiro, X. (2006). Património Cultural: O Casamento entre Património e Cultura, *Revista dos Sócios do Museu do Povo Galego*, (2), 23-41.

Ranaboldo, C. & Schejtman, A. (2008). *El Valor del Patrimonio Cultural: Territorios rurales, experiencias y proyecciones latinoamericanas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural.

Rocha-Trindade, M. (1986). Do rural ao urbano: o associativismo como estratégia de sobrevivência. *Análise Social*, Vol. XXII (91) (2º), 313-330.

Rocha-Trindade, M. (1992). *Fenómeno da Emigração em Portugal*, Lisboa: Secretaria de Estado da Ciência e Tecnologia.

Sandell, K. (2006) Access under Stress: the Right of Public Access Tradition in Sweden. In N. McIntyre, D. Williams & K. McHugh (Ed.) *Multiple Dwelling and Tourism- Negotiating Place, Home and Identity*, (pp. 278-294). UK: CAB International, UK.

Santos, R. (2013). *O regresso dos emigrantes portugueses e o desenvolvimento do turismo em Portugal* (Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro). Conferido em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/10353/1/tese.pdf>

Silberberg, T. (1995). Cultural tourism and business opportunities for museums and heritage sites. *Tourism Management*, Vol. 16 (5), 361-365.

Silva, L. (2007). A Procura do Turismo em Espaço Rural, *Etnográfica*, Vol. 11 (1), 141-163.

Silva, L. (2008) Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal. *Arquivos da Memória*, 4 (Nova Série), 6-25.

Silva, L. (2009). *Casas no Campo- Etnografia do Turismo Rural em Portugal*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Smith, M. (2003). *Issues in cultural tourism studies*, London: Routledge.

Suárez, G. (2005). Identidades Coletivas y Discursos sobre el Sujeto Indígena, *Revista de*

Antropologia Iberoamericana, (41), Maio-Junho, 1-24.

Teixeira, C. (1996). The suburbanization of Portuguese communities in Toronto and Montreal: from isolation to residential integration? In V. Aperrière, T. Lindstrom & S. Palmer (Ed.), *Immigration and Ethnicity in Canada- Canadian Issues/ Thèmes Canadiens*, Vol. XVIII, (pp. 181-201). Montréal: Association for Canadian Studies.

Vásquez, Y. & Ríos, O. (2007). Algunos Aportes a la Comprensión Psicológica de la Identidad Étnica y Nacional: Revisión Bibliográfica, *Investigación y Desarrollo*, Vol. 15 (1), 78-123.

Vieira, C. & Veríssimo, R. (1989). Formalismo e Valores Simbólicos nas Casas dos Emigrantes da Ria de Aveiro, *Sociedade e Território* (8), 48-54.

Villanova, R., Leite, C. & Raposo, I. (1994). *Casas de sonhos*, Paris: Éditions Créaphis.

Webb, N. (1999). Home across the Atlantic? Views on the maintenance of the Portuguese culture in Port Elizabeth, South Africa. *Society in Transition*, 30 (1), 43-53.

Williams, D. & Patten, S. (2006). Home and away? Creating identities and sustaining places in a multi-centred world. In N. McIntyre, D. Williams & K. McHugh (Ed), *Multiple Dwelling and Tourism: Negotiating Place, Home and Identit*, (pp. 32–50). Cambridge: CABI.