

2021

VOLUME 4 | NÚMERO 1

SEMESTRAL

ISSN (ONLINE): 2184 – 3090

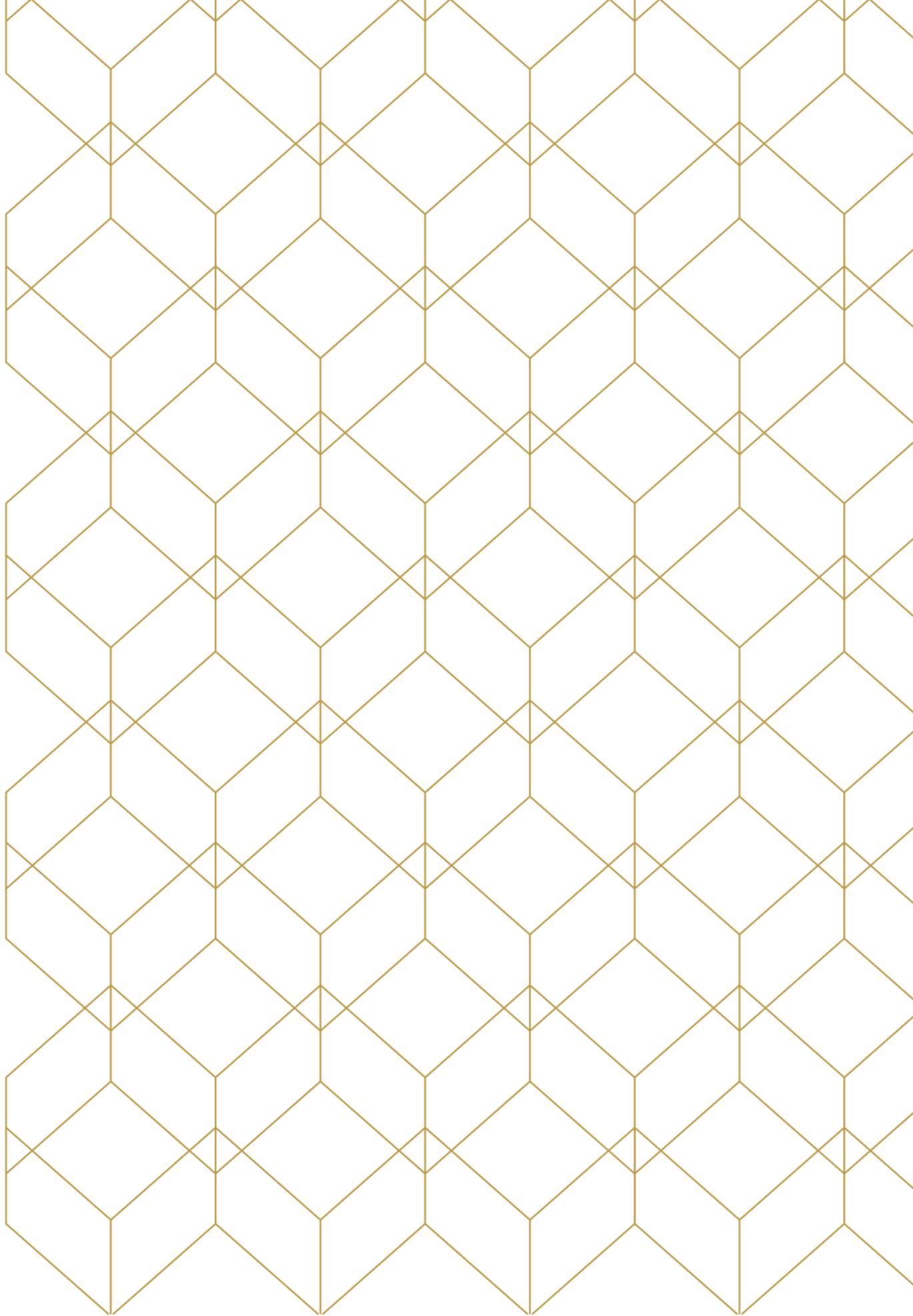
ERC: 127195

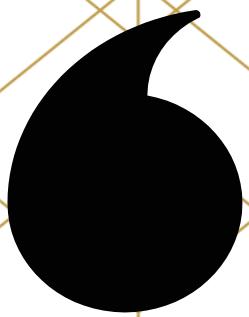
pont<sup>o</sup>editora



**HERANÇA**  
Revista de História, Patrimônio e Cultura

<https://doi.org/10.29073/heranca.v4i1.1608>





Segue o teu destino...  
Rega as tuas plantas;  
Ama as tuas rosas.  
O resto é a sombra  
De árvores alheias.

*Fernando Pessoa*





## HERANÇA - REVISTA DE HISTÓRIA, PATRIMÓNIO E CULTURA

### Ficha técnica

Sede Social e Redação:

Startup Madeira - Campus da Penteada

9020 - 105 Funchal, Madeira

E-mail: [geral@ponteditora.org](mailto:geral@ponteditora.org)

Telefone: 291 723 010

URL: [ponteditora.org](http://ponteditora.org)

URL (revista): [revistas.ponteditora.org/index.php/heranca](http://revistas.ponteditora.org/index.php/heranca)

 [facebook.com/ponteditora](https://facebook.com/ponteditora)

 [linkedin.com/in/ponteditora](https://linkedin.com/in/ponteditora)

 [twitter.com/ponteditora](https://twitter.com/ponteditora)

 [instagram.com/ponteditora](https://instagram.com/ponteditora)

Diretora/Editora-Chefe: Doutora Isabel Cruz Lousada

Periodicidade: Semestral

Propriedade: Ponte Editora, Sociedade Unipessoal, Lda.

NIPC: 514 111 054

Composição do Capital da Entidade Proprietária:

10.000€, 100% detido por Ana Miguel Ramos Leite, Doutoranda

Gestão/gerência (não remunerada): Eduardo Manuel de Almeida Leite, PhD.

ISSN (online): **2184-3090**

ERC: **127195**

# EQUIPA EDITORIAL

## EDITORIA-CHEFE

**Isabel Cruz Lousada**  - Investigadora Auxiliar de nomeação definitiva da NOVA FCSH. Licenciada, Mestre e Doutora pela Universidade Nova de Lisboa tem feito o seu percurso académico na interseção das áreas científicas nas quais se inscrevem os Estudos sobre as Mulheres. 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 Vânia Pinheiro Chaves. Na CIDH - Cátedra Infante D. Henrique coordena com Isabel Baltazar o grupo de investigação MCCLA - Mulheres, Cultura, Ciências, Letras e Artes. Sócia fundadora do MIMA - Museu Internacional das Mulheres - Associação; Conselheira da CIG – Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. Membro da Direção do Subgrupo WWIH - Women Writers in History da rede DARIAH; Vice-Presidente da AMONET - Associação Portuguesa de Mulheres Cientistas; Vogal da Secção de História da Medicina da SGL - Sociedade de Geografia de Lisboa). Membro da SPESXVIII – Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, atualmente na Presidência. Sócia da APE – Associação Portuguesa de Escritores e do P.E.N. Clube Português, Portugal.

## EDITORIA-ADJUNTA

**Ana Raquel S. Machado**  - Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Pós-graduada em Gestão Cultural pelo ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa. Professora da disciplina de “Introdução à História da Arte” na Universidade das Gerações em Arruda dos Vinhos, Portugal.

# EDITORES ASSOCIADOS

**Chih-Chieh Yang**  - PhD em Direito, Professor Associado da Universidade de Ciência e Tecnologia do Sul de Taiwan, China.

**Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos**  - PhD em Comunicação e Cultura, Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Regente da Disciplina de Pesquisa de Mercado e Opinião Pública; Chefe do Departamento de Métodos e Áreas Conexas; Vice Líder do Laboratório de Estudos de Comunicação Comunitária (LECC CNPq/ECO UFRJ); Conselheiro Representante dos Professores Adjuntos do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) no Conselho Universitário (CONSun), Brasil.

**Daniela Flor Coelho Melo**  - PhD em Ciência Política, Professora Assistente da Universidade de Boston, Estados Unidos da América.

**Fabrizio Ricciardelli** - PhD em História Medieval, Diretor do Centro de Florença da Universidade de Kent, foi Professor de História da Universidade de Georgetown em Villa Le Balze, Itália.

**Francisco das Neves Alves**  - PhD em História, Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Brasil.

**Gabrielė Šalčiūtė Čivilienė**  - PhD em Humanidades, Professora do King's College de Londres.

**Ramona Mihailă**  - PhD em Literatura e Estudos de Género, Vice-Reitora de Relações Internacionais da Universidade Dimitrie Cantemir, Roménia.

# CONSELHO CIENTÍFICO

**Ana Maria Pires da Silva**  - PhD em Antropologia, foi Quadro Superior no Ministério da Educação; Lecionou a disciplina de Introdução ao Pensamento Contemporâneo na Universidade Lusófona; Vice-Presidente da Secção de História da Medicina da Sociedade de Geografia de Lisboa; Fundadora e Presidente do Conselho Fiscal da AC RIM - Associação de Cancro do Rim Portugal; Voluntária no Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Portugal.

**Antonella Cagnolati**  - PhD em História da Cultura Europeia (Séculos XIV-XVII), Professora do Departamento de Humanidades da Universidade de Foggia, Itália.

**Arlinda Manuela dos Santos Cabral**  - PhD em Sociologia da Educação, Conhecimento e Cultura, Professora Auxiliar da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeiED); Coordenadora da ReLeCo NE-ES - Núcleo de Estudos Africanas: Educação e Sociedade (CeiED/ULHT), Portugal.

**Chih-Chieh Yang**  - PhD em Direito, Professor Associado da Universidade de Ciência e Tecnologia do Sul de Taiwan, China.

**Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos**  - PhD em Comunicação e Cultura, Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Regente da Disciplina de Pesquisa de Mercado e Opinião Pública; Chefe do Departamento de Métodos e Áreas Conexas; Vice Líder do Laboratório de Estudos de Comunicação Comunitária (LECC CNPq/ECO UFRJ); Conselheiro Representante dos Professores Adjuntos do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) no Conselho Universitário (CONSun), Brasil.

**Daniela Flor Coelho Melo**  - PhD em Ciência Política, Professora Assistente da Universidade de Boston, Estados Unidos da América.

**Dionísio Vila Maior**  - PhD em Literatura Portuguesa, Professor Associado com Agregação na Universidade Aberta; Professor Visitante da Universidade de Pádua (Itália) e da Universidade de Marie Curie (Polónia); Júri da Associação Portuguesa de Escritores (APE), Portugal.

**Dora Maria Nunes Gago**  - PhD em Línguas e Literaturas Românticas, Professora Associada da Universidade de Macau, China.

**Fabrizio Ricciardelli** - PhD em História Medieval, Diretor do Centro de Florença da Universidade de Kent, foi Professor de História da Universidade de Georgetown em Villa Le Balze, Itália.

**Filipe Abraão Martins Couto**  - PhD em Filosofia, Professor Auxiliar Convidado da Universidade Nacional Timor-Lorosae, Timor-Leste.

**Francisco das Neves Alves**  - PhD em História, Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Brasil.

**Gabrielė Šalčiūtė Čivilienė**  - PhD em Humanidades, Professora do King's College de Londres.

**Inês Mendes Moreira Aroso**  - PhD em Ciências da Comunicação, Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) e Investigadora Integrada no LabCom (Universidade da Beira Interior), Portugal

**Isabel Cristina Ferreira Neves Baltazar**  - PhD em História e Teoria das ideias, Instituto de História Contemporânea (IHC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

**Isabel Idelzuite Lustosa da Costa**  - PhD em Ciência Política, CHAM - Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

**Joana Maria Balsa Carvalho de Pinho**  - PhD em História da Arte, Artis - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

**José Cristian Góes**  - PhD em Comunicação e Sociabilidade, Universidade Federal de Minas Gerais; Assessor de Comunicação da Advocacia-Geral da União, Brasil.

**Luísa Marinho Antunes Paolinelli**  - PhD em Literatura Comparada - Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira, Professora Auxiliar do Centro de Competências de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira, Portugal.

**Maria da Conceição Albuquerque Emiliano Onofre Castel-Branco**  - PhD em Estudo Anglo-Portugueses, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

**Maria de Fátima Nunes**  - PhD em História, Universidade de Évora - IHC - Polo da Universidade de Évora, Portugal.

**Maria Helena Teixeira Maia**  - PhD em Arquitetura, Investigadora do Centro de Estudo Arnaldo Araújo, Professora Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto, Portugal.

**Maria Idalina Ferreira Pereira Sardinha**  - PhD em Estudos da Arte, Conselho de Cultura da Universidade da Madeira, Portugal.

**Mário Vítor Bastos**  - PhD em Literatura Inglesa, Professor Auxiliar do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, Portugal.

**Patrícia Alexandra Dias Santos Pedrosa**  - PhD em Projetos Arquitetónicos, Professora Auxiliar Convidada da Universidade da Beira Interior, Portugal.

**Paula Alexandra Ochôa de Carvalho Telo**  - PhD em Ciência de Informação, Professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, CHAM – Centro de Humanidades, Portugal.

**Paulo Campos Pinto**  - PhD em Estudos da Cultura, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Portugal.

**Pedro Urbano da Gama Machuqueiro**  - PhD em Ciências Históricas, Instituto de História Contemporânea - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

**Ramona Mihăilă**  - PhD em Literatura e Estudos de Género, Vice-Reitora de Relações Internacionais da Universidade Dimitrie Cantemir, Roménia.

**Ricardo Oliveira de Freitas**  - Pós-Doutorado em Estudos Culturais e Mídia, Professor Permanente da Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil.

**Roberta Maria Bueno Bocchi**  - PhD em Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; FINEDUCA; Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo, Brasil.

**Rossana Andreia Neves dos Santos**  - PhD em Turismo, Universidade da Madeira, Portugal.

**Sandrina Francisca Teixeira**  - PhD em Comunicação, Professora Adjunta do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto e Investigadora no CEOS.PP e no CEPSE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), Portugal.

**Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira**  - PhD em História da Arte, Investigadora

Contratada do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

**Tânia Ferreira Rezende Santos**  - PhD em Estudos Linguísticos, Professora Associada da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

**Vanda Maria Gonçalves de Sousa**  - PhD em Estudos de Cultura, Professora Adjunta da Escola Superior de Comunicação Social, Portugal.

## CONSELHO EDITORIAL

**Ana Miguel Ramos Leite**  - Doutoranda em Estudos Globais, Universidade Aberta/L'École des hautes études em sciences sociales (EHESS), Portugal.

**Bruno Miranda Braga**  - Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, Brasil.

**Luís F. C. Henriques**  - Doutorando em Musicologia, Universidade de Évora; Colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical na Universidade de Évora, Portugal.

**Manuel J. Gandra**  - Licenciado em Filosofia, Professor Auxiliar Equiparado no IADE - Universidade Europeia, Portugal.

# ESTATUTO EDITORIAL

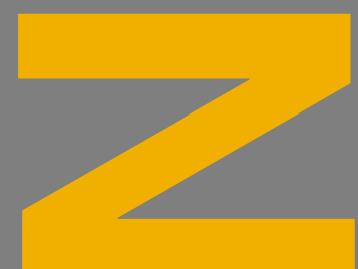
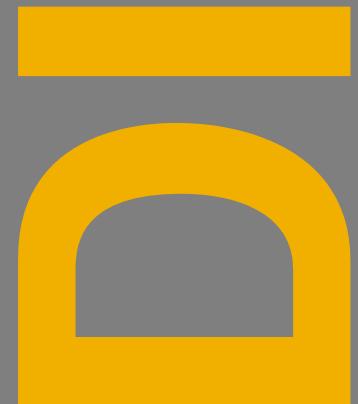
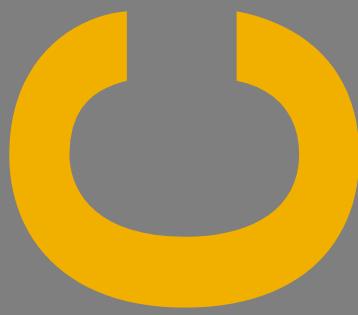
- I** – A **Herança – Revista de História, Património e Cultura**, conhecida também pelas formas abreviadas de **Herança**, é uma publicação periódica. Propriedade da Editora: Ponteditora.
- II** – A **Herança** dedica-se à pluralidade de temas que envolvem a História, o Património, material e imaterial, e a Cultura.
- III** – A linha editorial da **Herança** publica textos inéditos dedicados à investigação científica e 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 em português e 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, online, em língua portuguesa e inglesa, sendo disseminada em todo o mundo através da Internet.
- VI** – A **Herança** terá, aproximadamente, 80 a 180 páginas.
- VII** – A **Herança** é, desde a sua génesis até à atualidade, publicada na versão online.
- VIII** – A **Herança** destina-se a professores, investigadores, estudantes e profissionais, nacionais ou estrangeiros.
- IX** – 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.
- X** – A **Herança** publica artigos académicos e científicos, originais e de revisão, bem como ensaios e resenhas/recensões críticas.
- XI** – A aprovação dos manuscritos para publicação regula-se por critérios de pertinência, interesse, qualidade científica e no respeito pela pluralidade de perspetivas. A **Herança** assume-se como independente de qualquer poder político, ideológico ou económico, e orienta-se por critérios de rigor, isenção e inclusão.
- XII** – A **Herança** publica em língua portuguesa, assim como em inglês. Em cada artigo estão incluídos o título, resumo e palavras-chave em duas línguas.
- XIII** – A revista **Herança** edita números regulares e números especiais, confiados a investigadores/as credenciados/as das respetivas áreas de especialidade (orientações para revisores/as), sob a escrutínio e aprovação da Equipa Editorial. Toda a colaboração é submetida a um exigente processo de seleção e revisão baseado em arbitragem científica e dois modos, cega por pares e por pares aberta.
- XIV** – Almejando os mais elevados padrões de ética na publicação, a Equipa Editorial da **Herança** inspira o seu Código de Ética nas orientações estabelecidas pelo *Committee on Publication Ethics* (COPE, Comité

de Ética em Publicações, versão de março, 2011). Nesse código definem-se as responsabilidades de todas as partes envolvidas no ato de publicação da **Herança**.

**XV** - 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

**XVI** - A revista **Herança** disponibiliza as Normas para apresentação e publicação de artigos e uma lista anual dos/as revisores/as que colaboram na arbitragem científica dos manuscritos.

**XVII** - A Equipa Editorial da revista **Herança**, assume o compromisso de assegurar o respeito pelos princípios deontológicos e pela ética profissional dos jornalistas, assim como pela boa-fé dos leitores, nos termos nº 1 do artigo 17º da Lei de Imprensa.



Editorial  
*Editorial*

001

**A fiscalização dos Expostos em Leiria. Estudo do Regulamento de 1879**  
*The inspection of Exhibitors in Leiria. Study of the 1879 Regulation*

004

**A Arte urbana e o Turismo: uma proposta contradiscursiva sobre as práticas artísticas no espaço público urbano e os impactos do turismo**  
*Urban Art and Tourism: a contradiscursive proposal on artistic practices in urban public space and the impacts of tourism*

033

**O “(re)aportuguesamento” através da cultura popular: do séx. XIX aos nossos dias**  
*The “(re)portuguesizing” through popular culture from the 19th century to our days*

049

**Os Equipamentos Culturais sob a tutela da Câmara Municipal de Tomar: Impacto da COVID-19 no n.º de visitantes. Estudo de Caso**  
*Cultural Equipment under the tutelage of the Municipality of Tomar: Impact of COVID-19 on the number of visitors. Case study*

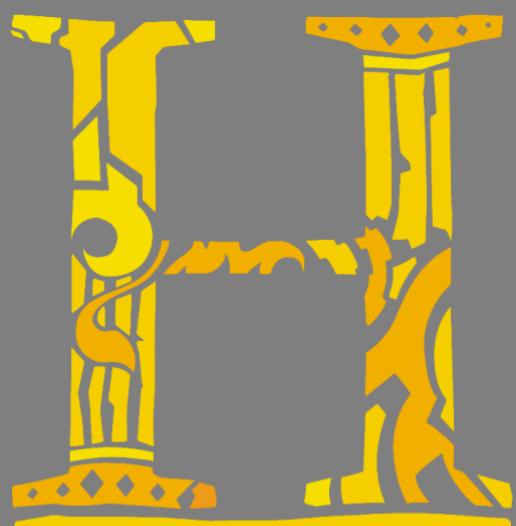
069

**Florbel Espanca na pintura de Isabel Nunes**  
*Florbel Espanca in painting by Isabel Nunes*

104

**Uma edição de ouro:  
Vida e obra de Virgínia Victorino**  
*A gold edition:  
Virginia Victorino's life and work*

108



**HERANÇA**  
Revista de História, Património e Cultura

# EDITORIAL

«Eu senti um grande grito em toda a natureza»

(Munch)<sup>1</sup>

«Se a luz estiver em teu coração,

O mundo inteiro torna-se teu lar»

(RUMI)

Tempos atribulados os que vivemos.

Impossível ficarmos alheios ao que assistimos um pouco por todo o mundo.

A escalada de violência que se regista aos mais diversos títulos é inaudita.

«O Grito» de Munch, até pela sua riqueza interpretativa, espelha a um só tempo os gritos calados por tantas e tantos na sua dor mais profunda por tudo o que observam e vivem.

Entre as atrocidades físicas, psicológicas e/ou morais a que somos sujeitos, há uma esperança desmedida na superação. Acaba de ser aprovado o Plano de Recuperação e Resiliência (PRR) ainda durante a Presidência Portuguesa da União Europeia e o solstício de Verão parece querer desvanecer o pôr do sol norueguês, de Munch.

Nem todos os sectores se ressentem do mesmo modo e o futuro de muitos, em grande medida, depende do esforço e do apoio na recuperação.

Para a Cultura, o cenário vivido, tem sido devastador e é tempo de, qual Fénix, renascer das cinzas, pois a ela devemos em boa parte a superação permitida nos últimos meses, socorrendo-nos de arquivos, registos de memórias, livros, filmes, e é tanto que nos agarra à vida e nos sustenta em tempos difíceis.

A tempo de lembrar «já que nem só de pão vive o Homem» transcrevemos a magnífica síntese da escritora brasileira como mote para o recomeço desejado:

«Ouça, Virgínia, é preciso amar o inútil.

Criar pombos sem pensar em comê-los,

plantar roseiras sem pensar em colher rosas,

escrever sem pensar em publicar,

---

<sup>1</sup> Edvard Munch, pintor norueguês, em 1893, assina uma série de quatro quadros intitulada «O Grito»; a frase citada na epígrafe é retirado do seu diário, dado a conhecer na Exposição aberta ao público, no Museu Britânico, em Abril de 2019.

fazer coisas assim, sem esperar nada em troca.

A distância mais curta entre dois pontos pode ser a linha reta,  
mas é nos caminhos curvos que se encontram as melhores coisas.”  
(Lygia Fagundes Teles in *Ciranda de Pedra*)

A edição de 2021 da Herança, apostada na Cultura e em consolidar o trabalho que vem sendo feito, apresenta um primeiro número que integra textos de investigadora(o)s nacionais e estrangeiros, numa altura em que se prepara para se candidatar a novas indexações, no sentido de alcançar maior visibilidade para a qualidade dos ensaios recebidos; apraz-nos registar termos sido distinguidos com as múltiplas submissões recebidas, não obstante a turbulência presente, também refletida nos meios académicos e científicos. Empenhada(o)s em levar por diante a missão a que nos propusemos, trazemos desta feita duas recensões críticas que, sendo novidade, surgem no final da publicação, assinadas por Elizangela Steinmetz, mestre em História da Literatura e António Carlos Cortez, professor, poeta e crítico literário, analisando dois livros publicados, respetivamente *Florbel Espanca na pintura de Isabel Nunes* e *Vida e Obra de Virgínia Victorino*. Duas figuras, sem dúvida marcantes da Cultura portuguesa, em moldes singulares, e igualmente diversos, aplaudidas muitas vezes e ignoradas tantas outras, permitem um quadro *suigeneris*, ainda que complexo em termos de estética da receção, das «Mulheres de Letras» no nosso país.

A ler, diríamos.

Dos artigos publicados neste primeiro semestre notamos:

Diana Carvalho é a autora do ensaio: *A fiscalização dos Expostos em Leiria. Estudo do Regulamento de 1879*. Como o título indica, nele é efetuado um estudo a partir do estatuído no Regulamento de 1879, na região de Leiria, sobre o assunto da exposição infantil. Um assunto candente no século XIX ao qual se dá no texto o merecido relevo.

Segue-se-lhe *A Arte urbana e o Turismo: uma proposta contradiscursiva sobre as práticas artísticas no espaço público urbano e os impactos do turismo* por Diogo Goes, diretor da revista *A Pátria*, que saudamos. Nas suas palavras:

« A intervenção artística no espaço público urbano, no uso de um discurso específico sobre arte contemporânea e do exercício de práticas curatoriais, carece de uma identificação com o "lugar" - espaço habitado e vivenciado, no qual se criam hábitos - e com a sua envolvente situacional e

social, bem como, do reconhecimento de um contexto identitário, histórico e social, subjacente à especificidade do desenvolvimento urbano herdado e sobre aquele que se projeta para o futuro, da pós-intervenção.» É sobretudo esse o olhar multifacetado e inclusivo com que nos brinda, tão importante quanto premente»

José Carlos Meneses, por sua vez, oferece-nos um périplo pel'O “(re)aportuguesamento” através da cultura popular: do séc. XIX aos nossos dias, no qual se propõe proceder ao estudo da evolução da cultura popular tendo por base o conceito de António Ferro, a «Política do Espírito».

Como o autor afirma: «A cultura popular foi retirada do seu espaço e inserida em contextos urbanos e sofisticados – o museu, o lar burguês, o catálogo de exposição, relevando-se uma “aristocratização do objeto etnográfico” e culminando na sua transformação em arte nacional, servindo os regimes políticos (monarquia constitucional, 1.ª República, Estado Novo e período pós-25 de abril), alcançando, nos nossos dias, um patamar de transversalidade social».

Por último trazemos à luz um estudo de caso intitulado: *Os Equipamentos Culturais sob a tutela da Câmara Municipal de Tomar: Impacto da COVID 19 no n.º de visitantes*, que tem como objetivo perscrutar um tema bastante atual, observando as consequências da epidemia que grava, e o modo como os dados coligidos nos podem revelar o estado da arte, relativamente aos equipamentos culturais. No caso vertente, Francisco Oliveira opta por situar o seu campo de trabalho em Tomar, não descurando a reflexão sustentada nas políticas públicas nacionais.

Pelo exposto, acreditamos ter assegurado um leque diversificado, interessante e proveitoso de leitura(s), para iniciação em determinados temas e/ou atualização de outros porventura menos explorados.

Venha o Verão, e com ele o gosto pela nossa *Revista de História, Património e Cultura*, por si e para si!

Isabel Lousada

Lisboa, Junho 2021

«... não tendo alcançado nada caminhando em linha reta,  
procurou ver se alcançava caminhando por linha curva.  
Às vezes é o caminho mais curto.»

(Machado de Assis in *Contos Completos*)

# A fiscalização dos Expostos em Leiria. Estudo do Regulamento de 1879.

---

*The inspection of Exhibitors in Leiria. Study of the 1879 Regulation.*

**Diana Alexandra Simões Carvalho**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

[dianacarvalho.pt@gmail.com](mailto:dianacarvalho.pt@gmail.com)

<https://flu.academia.edu/DianaCarvalho>

Conflito de interesses: nada a declarar. Financiamento: nada a declarar.

Data de Submissão: 07/01/2020

Data de Aprovação: 19/09/2020

## Resumo

---

O presente trabalho versa sobre as formas de fiscalização da Junta Geral de Distrito face à exposição infantil, através do estudo do Regulamento de 1879.

**Palavras-chave:** Expostos; Regulamento; Século XIX; Leiria; Portugal.

## Abstract

---

The present paper is a study about the forms of supervision of the General District Council of Leiria concerning child abandonment, through the analysis of its regulations, published in the year of 1879.

**Keywords:** Child abandonment, Regulation, XIX century, Leiria, Portugal.

# Glossário

---

**Ama (de leite e seco)** - "Mulher que amamenta filho alheio" e "[Ama que cria uma criança já desmamada]".

**Casa da Roda** – "[Local onde davam entrada os enjeitados, através da roda, e onde permaneciam amas para os receber e tratar; ai também eram registados todos os sinais que os expostos traziam e eram elaborados os respetivos assentos]".

**Exposto** – "[Criança colocada na roda dos expostos e entregue a outrem, geralmente por determinado tempo]"

**Hospital dos Expostos** – "[Local onde os enjeitados permaneciam até serem entregues às amas]"

**Livretes** - "Documento entregue aos amos para controlo da criação dos expostos."

**Roda dos expostos** - "[Estrutura de madeira, de forma cilíndrica que servia para depositar anonimamente crianças, as quais ficavam a cargo de Hospícios, ou Misericórdias que possuíam Hospitais de Expostos. Este cilindro de madeira girava sobre um eixo vertical central, e encontrava-se embutido na parede ou numa janela; possuía uma, duas ou quatro aberturas e, quando se rodava permitia o acesso, por um lado, a quem se encontrava no interior da Casa da Roda e, por outro, a quem estava localizado na entrada. Internamente a roda era composta, além do eixo central por paredes verticais, (em forma de cruz, nas rodas com quatro aberturas), de modo que quem estivesse dum lado, nunca conseguia ver quem se encontrava do lado oposto. Através deste dispositivo o anonimato era garantido e a criança era recolhida, logo que a rodeira ouvia o sinal da sineta]".

**Rodeira** – "Mulher encarregada do serviço da roda nos conventos ou hospícios".

**Mães naturais** – Mães biológicas.

**Facultativo** – Médico cirurgião da Câmara.

**Indigência** – Pobreza.

## 1. Introdução

*“Além destas causas, a da malformação congénita ou a de excesso de raparigas, que se traduzia num acréscimo de despesas, como a do dote, as crianças podiam ser expostas se o pai tivesse dúvidas quanto à sua legitimidade.*

*Em Roma, diante do templo à Pietas, havia um local onde se abandonavam as crianças, a Columna Lactaria, embora se pudesse deixar em qualquer encruzilhada. Aí morriam de fome e de frio, a menos que alguma mulher impedida de dar filhos ao marido as fosse buscar ou que, como acontecia frequentemente, os “empresários” da mendicidade, os mercadores de escravos (mangones) ou os lenones que as reservavam para a prostituição as recolhessem para os fins que se adivinhavam.”* (Pimentel, 1997, p. 151).

O presente trabalho versa sobre as formas de fiscalização da Junta Geral de Distrito face à exposição infantil, através do estudo do Regulamento de 1879. O primeiro capítulo é dedicado ao enquadramento teórico do problema por via de uma síntese do desenvolvimento da administração pública dos Expostos, desde as Ordenações Manuelinas até aos instrumentos político-administrativos em vigor, simultaneamente, com o objeto de estudo: o Código Penal de 1852, o Código Administrativo de 1878 (enquadrado pelo de 1842 e de 1867) e o Código Civil de 1867. Estes instrumentos foram a base de toda a restante regulamentação existente e, por conseguinte, o seu enquadramento legal permite compreender as tramitações administrativas específicas de

cada um.

O subcapítulo 1.2. é composto por um apontamento sobre as atas do município de Leiria, estudadas e publicadas por João Cabral, no Volume II dos Anais do Município de Leira (1993). Estas debruçam-se sobre as problemáticas enfrentadas pela Câmara face à exposição infantil e, embora locais, combinam com a amálgama de argumentos gerais da nação que estiveram na origem das propostas que os governadores civis, as Juntas Gerais de Distrito e Santa Casa da Misericórdia de Lisboa apresentaram ao governo, em 1862. Tinham por intenção combater o agravamento do abandono e a insustentabilidade da situação para as instituições de acolhimento (Paulino, 2014, p.188). Esta onda de indignação e resolução deu origem à abolição das rodas em 1867 e à concretização de maior e melhor regulamentação e fiscalização do problema.

No capítulo 2, procede-se à análise do “Regulamento para o Serviço dos Expostos no Distrito de Leiria” de 1879, um dos instrumentos resultantes do novo paradigma e mentalidade. Em primeiro lugar, apresenta-se a Junta Geral do Distrito de Leiria, órgão responsável pelo Regulamento, e, seguidamente, são examinados todos os seus conteúdos, organizados por assunto e não segundo a ordem dos seus capítulos.

Posto isto, em virtude da ausência de informação no Regulamento acerca da localização exata dos hospícios públicos do distrito, e reconhecendo a curiosidade sobre o caso aparentemente omisso, o subcapítulo 2.3 é a súmula da informação relativa à localização das casas das Rodas e do hospital público do Concelho, mencionadas nas atas de vereação da Câmara Municipal de Leiria (1835-1869) - uma vez mais estudadas e publicadas por João Cabral (1993). Para terminar ficam reunidas algumas considerações sobre o trabalho no capítulo 3.

## 2. Síntese do desenvolvimento da administração dos expostos (século XVI – 1888). Enquadramento teórico

No século XVI, as Ordenações Manuelinas determinaram que a criação dos expostos seria feita pelas Câmaras Municipais, todavia, a partir do momento em que as Misericórdias passaram a assumir a administração dos hospitais em algumas cidades passou para a sua alcada esta função, o mesmo repercutindo-se noutras misericórdias do reino. O papel das Misericórdias nunca foi “oficialmente” definido, tão pouco a criação dos expostos era obra sua, mas estas acabaram por tutelar esta atividade, embora sempre dependentes do financiamento concelhio (Paulino, 2014, p.187). Mais tarde, em 1783, Diogo Inácio de Pina Manique, o magistrado português responsável pela criação da Real Casa Pia de Lisboa, em 1780, que ocupou diversos cargos judiciais entre os quais o de Intendente Geral da Polícia, empenha-se no combate ao infanticídio através da legalização do abandono sob o total anonimato parental, desde que em locais próprios para o efeito, as Rodas. A medida teve resultados positivos na mortalidade infantil, mas banalizou o ato do abandono de crianças, sobrecarregando as instituições de acolhimento que já se vinham a debater com dificuldades económicas. Mais tarde, Manuel da Silva Passos, mais conhecido por Passos Manuel, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, procurou uniformizar o serviço de expostos com o Decreto de 19 de setembro de 1836. Este decreto descentralizou a administração dos expostos, retirando as competências de que tinham sido incumbidas algumas das misericórdias do reino e delegando essas responsabilidades nas Juntas Gerais de Distrito e nas Câmaras Municipais. As Juntas ficaram oficialmente responsáveis por localizar, fazer a administração económica e fiscalizar as Rodas existentes em cada Concelho, e as Câmaras de fazer a gestão particular de cada estabelecimento de expostos

(Paulino, 2014, pp.185-189). Em Leiria, o Regulamento de 23 de Outubro de 1845 criou cinco administrações (cinco círculos), com sede em 5 Concelhos do Distrito, ficando os restantes agrupados em redor. O objetivo das sedes (ou capitais) de cada círculo era administrar os rendimentos dos expostos enquanto os Concelhos filiais lhes entregavam as coletas que tivessem sido lançadas. Também ficou definido que cada um dos 16 concelhos do Distrito dispusesse asilos para recepção dos expostos nas proximidades das Câmaras Municipais. Assim que os expostos fossem entregues nestes asilos, deveriam ser imediatamente transportados para a capital de cada círculo administrativo.

Em 1852, o primeiro Código Penal (reformado múltiplas vezes e em vigor até 1886), criminalizara o abandono de menores de sete anos em locais não destinados ao seu acolhimento:

**“Título IV- Dos crimes contra as Pessoas**

**Capítulo 2 – Dos crimes contra o Estado Civil das Pessoas**

**Secção 4 - Exposição e abandono dos infantes**

**Art. 345.º**

*Aquele, que expuser e abandonar, ou fizer expor, e abandonar algum menor de sete anos em qualquer lugar, que não seja o estabelecimento público destinado à recepção dos expostos, será condenado a prisão de um mês a três anos, e multa correspondente.*

**Art. 346.º**

*Aquele, que, achando exposto em qualquer lugar ermo um recém-*

*nascido, ou que, encontrando em lugar ermo um menor de sete anos, abandonado, o não apresentar a autoridade administrativa mais próxima, será condenado a prisão de um mês a três anos.*

**Art. 347.º**

*Aquele, que, tendo a seu cargo a criação, ou educação de um menor de sete anos, o entregar a estabelecimento público, ou a outra pessoa, sem consentimento daquela que lho confiou, ou da autoridade competente, será condenado a prisão de um mês a um ano, e multa correspondente.*

**Art. 348.º**

*Os pais legítimos, que, tendo meios de sustentar os filhos os expuserem fraudulentamente no estabelecimento público destinado à recepção dos expostos, serão condenados na muleta de um mês a um ano.” (pp. 93 e 94)*

No Título Décimo Séptimo, da Parte Quarta, da obra “Estatística do Distrito Administrativo de Leiria” (1855), de Dom António da Costa de Souza Macedo, há referência à discussão generalizada, quer em Portugal quer na Europa, sobre a abolição das Rodas. O autor discorda da abolição, pois previa que com a sua abolição aumentasse o número de crianças abandonadas e os níveis de mortalidade. Contudo, defende uma mudança de paradigma, uma vez que o seu estudo revelou que uma quantidade considerável de crianças abandonadas eram filhos legítimos. Defende então que a forma de controlar o fenómeno crescente do abandono seria restringir a entrada nas Rodas de crianças legítimas ou

ilegítimas com parentes que as possam sustentar, empenhar mais esforços na fiscalização e penalizar todos os casos irregulares com “castigo administrativo” (p.176). Uma proposta de solução que viria a ser posta em prática posteriormente.

Em 1862, os governadores civis, as Juntas Gerais de Distrito e a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa apresentaram dados comprovativos do agravamento do abandono e da insustentabilidade da situação para as instituições de acolhimento. Deste modo, foi nomeada uma comissão para estudar soluções, tendo proposto três medidas para alterar o paradigma vigente: “substituição das rodas por hospícios de admissão controlada; declaração de gravidez de mulheres não recatadas; e, atribuição de subsídios de lactação, por pobreza comprovada, responsabilizando-se os pais pela criação dos filhos” (Paulino, 2014, p.188).

No ano de 1867 dá-se uma metamorfose de relevo no tocante à assistência e proteção infantil:

1) é aprovado o primeiro Código Civil. Elaborado por António Luís de Seabra e Sousa e aprovado pela carta de lei de 1 de julho de 1867. Entrou em vigor em março de 1868 e só foi revogado pelo Decreto-Lei Nº 47 344, de 25 de novembro de 1966 (que o substituiu pelo novo Código Civil de 1967). O Código manifesta uma nova mentalidade relativa à infância desvalida, contemplando os direitos e obrigações dos organismos de tutela dos expostos, reconhecendo a importância da família e o direito à vida de cada indivíduo, bem como a sua capacidade legal, salientando a sua importância social e reservando o seu direito à herança e disposição dos seus bens, independentemente da sua classe. Vale a pena citar na íntegra as suas disposições:

**Acerca da tutela de crianças abandonadas**

**[Parte I – Da capacidade civil; Título IX – Da incapacidade por menoridade e do seu suprimento; Capítulo III - Da tutela dos filhos legítimos e ilegítimos; Secção XIX - Da tutela dos menores abandonados].**

**Art. 284.º**

Os expostos e os menores abandonados cujos pais não foram conhecidos, em quanto não chegarem há idade de sete anos, estarão debaixo da tutela e administração das respectivas câmaras municipais, ou das pessoas, que se houverem encarregado voluntaria ou gratuitamente, da sua criação.

**Art. 285.º**

Logo que os expostos, ou abandonados, perfaçam sete anos de idade, serão postos à disposição do conselho de beneficência popular, ou de qualquer outra magistratura, a quem a lei administrativa incumbir desse mister.

**Art. 286.º**

O conselho de beneficência popular, ou a magistratura que o substituir, dará aos expostos, ou abandonados, o rumo de vida, que lhes for mais vantajoso, fazendo-os entrar em algum estabelecimento, ou entregando-os por contrato a pessoas que queiram encarregar-se da sua educação e ensino.

**Art. 287.º**

As pessoas que tomarem a seu cargo expostos, ou abandonados, ficam sendo seus tutores salva a superintendência do conselho, ou da magistratura que o substituir, que pode fazer rescindir o contrato, e dar novo rumo ao menor, em caso de abuso, ou de falta de cumprimento das obrigações estipuladas.

**Art. 288.º**

O conselho de beneficência popular, ou a magistratura que o substituir não pode impor ao exposto, ou abandonado, nem estipular em nome dele obrigações que vão além dos quinze anos de sua idade.

**Art. 289º**

Chegando o exposto ou abandonado a esta idade, poderá ser emancipado pelo sobredito conselho, ou pela magistratura que o substituir, se mostrar, que tem a capacidade necessária para reger-se.

**Art. 290.º**

O exposto ou abandonado terá a propriedade e usufruto de tudo o que adquirir por qualquer título, durante a sua menoridade.

**Art. 291º**

Logo que o exposto ou abandonado, chegue aos dezoito anos de idade, ficará de direito emancipado, e se lhe dará baixo no livro competente.

**Art. 292.º**

Se o exposto, ou abandonado, falecer intestado e sem

descendentes, herdará seus bens o estabelecimento de beneficência popular.

**Art. 293º**

Em tudo o mais que disser respeito aos direitos do exposto, ou abandonado, observar-se-á, no que for aplicável, o disposto relativamente a outros menores.”  
(pp.52-56)

**Acerca da tutela de filhos de pais sem recursos**

**[Secção XX - Da tutela de filhos de pessoas miseráveis].**

**Art. 294º**

Os filhos menores de pessoas miseráveis que por morte, avançada idade, ou moléstia de seus pais, ou por qualquer outro motivo justificado, não poderem ser alimentados e socorridos por eles, ou por seus parentes, serão entregues ao cuidado e proteção da respectiva municipalidade, que os fará criar, alimentar e educar à custa das rendas do concelho, até a idade em que possam ganhar sua vida.

**Art. 295º**

Se os pais melhorarem de condição e adquirirem meios suficientes pagarão as despesas feitas pelo município e se pedirem seus filhos, ser-lhes-ão entregues.

**Art. 296º**

A municipalidade é considerada como legitima tutora dos mencionados menores, enquanto estiverem a seu cargo, em tudo o

que disser respeito à sua criação e educação sem quebra dos direitos paternos, que em tudo o mais subsistem na forma da lei geral.” (p. 54)

**Acerca do registo**

**[Livro III – Dos direitos que se adquirem por mero facto de outrem, e dos que se adquirem por simples disposição da lei; Título II – Das sucessões; Capítulo IV – Da Prova documental; Secção III - Da prova de nascimentos, casamentos e óbitos; Subsecção 1 - Do registo civil; Divisão 2 - Do registo de nascimentos].**

**Art. 2461º**

A declaração da existência dos expostos e dos recém-nascidos abandonados será feita, quando aos primeiros, pelo administrador do estabelecimento onde a exposição se tiver feito; e, quanto aos segundos, pelas pessoas que os acharem, as quais serão obrigadas a representá-los ao oficial do registo civil, com os vestidos e quaisquer outros sinais com que forem encontrados.

**Art. 2462º**

É competente para tomar a declaração do nascimento o oficial do registo civil do lugar onde a criança houver nascido, ou onde for exposta ou achada, os seus pais forem domiciliados, quando estes forem conhecidos.

**Art. 2463º**

O registo do nascimento deve ser

assinado, além do oficial público, pelo declarante e por duas testemunhas. Quando o declarante não souber assinar assinará a seu rogo mais uma testemunha.

#### Art. 2464.<sup>º</sup>

Nos assentos de nascimento, além das declarações mencionadas no art. 2448.<sup>º</sup>, deverão especificar-se:

1º A hora, diz, mês, ano, e lugar de nascimento;

2º O sexo do recém-nascido;

3º O nome que lhe foi ou há-de ser posto;

4º Os nomes, apelidos, profissão, naturalidade e domicílio dos pais, mães e avós, quando os nomes do ditos pais, mães e avós houverem de ser declarados, e os das testemunhas,

5º Se o recém-nascido é filho legítimo ou ilegítimo

§1º No caso do nascimento de gémeos, lavrar-se-ão assentos separados para cada um deles, seguindo-se a ordem da numeração, conforme a prioridade do nascimento dos mesmos gémeos.

§2º Se o recém-nascido tiver ou tiver tido um ou mais irmãos do mesmo nome, declarar-se-há a sua ordem na filiação.

#### Art. 2465.<sup>º</sup>

Nos assentos de nascimentos dos expostos far-se-á menção:

1º Do dia, hora e lugar em que for encontrado o exposto;

2º Da sua idade aparente;

3º De qualquer sinal, ou defeito de conformação que o distinga;

4º Qualquer declaração que o acompanhe;

5º Dos vestidos, ou roupas, em que estiver, ou tiver estado envolto;

6º Finalmente de qualquer outro indício que se encontre. (pp. 371 e 372)

2) é decretada a extinção das Rodas a 21 de Novembro;

3) é também aprovado o novo Código Administrativo ou Lei da Administração Civil (como ficou conhecido), de João Baptista da Silva Ferrão de Carvalho Martens e António Maria de Fontes Pereira de Mello. Este Código exprime uma nova mentalidade e forma de expressão relativa aos “Expostos”, utilizando os termos “Desvalidos” ou “Abandonados” em vez de “Expostos”, o que demonstrou uma maior humanização e menor objectificação do problema, e orienta a narrativa para as “instituições de beneficência” em lugar dos “Expostos”, alterando subliminarmente a tónica da responsabilidade, onde as crianças expostas são consequência de um problema e não a sua origem. Em comparação com o Código anterior (de 1842)<sup>2</sup>, resume a tramitação financeira e administrativa dos órgãos responsáveis pela administração dos expostos, todavia mantendo o enquadramento das suas competências:

#### Juntas de Paróquia

**Art. 29º, §2º** – “administrar os estabelecimentos de beneficência e actuar enquanto agente da beneficência em conformidade com a lei”. (p.9)

**Art. 34º** - “em cada paróquia haverá uma comissão de beneficência”, que tinha por função estabelecer creches, distribuir socorros domiciliários a pessoas necessitadas e socorrer as mães indigentes na criação dos

seus filhos. (p. 11)

### **Câmaras Municipais**

**Art. 84º, §10º** – *criar, suprimir e reformar instituições municipais de beneficência.* (p. 23)

**Art. 158º, 7º** - o orçamento municipal previa a despesa com “*instrução pública, hospícios de crianças abandonadas*” e com “*outros estabelecimentos de beneficência a cargo do município*”. (p.33)

### **Administradores do Concelho**

**Art.196º** - Competia-lhe “*superintender em todos os estabelecimentos de piedade e beneficência do concelho*”, promovendo o seu melhoramento, vigiando a sua administração e fiscalizando as suas despesas, e dando conta ao governador do distrito das irregularidades e abusos que encontrar (Art.194º, 16§); analisar e aprovar as contas das irmandades, confrarias, hospitais, misericórdias, e qualquer outro estabelecimento de piedade e beneficência; (p. 39)

### **Juntas Gerais de Distrito**

**Art.251º** - competia designar as localidades onde se construiriam hospitais destinados ao acolhimento de menores desvalidos e abandonados (ou enquanto vigorassem, as rodas), assegurar as quotas de contribuição para a sustentação destes edifícios por parte dos municípios. (p. 49)

Art. 267º, 4º - “*As despesas com “os estabelecimentos distritais,*

*agrícolas, penais ou de beneficência*” eram de carácter obrigatório da Junta Geral de Distrito. (p.51)

Em março de 1868, aquando da Revolta da Janeirinha, revertem-se duas posições no desenvolvimento político relativo à administração dos expostos:

- 1) É revogado o decreto de 21 de novembro, referente à extinção das Rodas.
- 2) O novo Código Administrativo (ou Lei da Administração Civil) é dado sem efeito, entrando novamente em vigor o Código Administrativo de 1842.

Contudo, estas duas alterações não tiveram um impacto crítico na nova mentalidade que envolvia a administração dos expostos. Apesar do governo central discordar, muitos distritos e concelhos já tinham sido diligentes a extinguir as rodas logo nessa década, como aconteceu com Leiria (CUBEIRO, 2011, p.11). No tocante às disposições relativas aos Expostos não há alterações significativas no Código Administrativo subsequente de 1870, continuando-se a empregar o termo “Expostos” e resumindo os trâmites administrativos (em comparação com o de 1842). O Código Administrativo de 1878, elaborado por [António Rodrigues Sampaio](#) e promulgado a 8 de Maio, feito com base na sua reforma proposta em 1872, descentralizou algumas questões de justiça e fiscalidade para o poder local. No tocante aos expostos repôs os termos “Desvalidos” e “Abandonados” e reorientou a narrativa para as “Instituições de beneficência”, conforme aconteceu com o de 1867. No sentido de promover o estudo dos seus conteúdos segue uma listagem das referências presentes neste Código Administrativo relativas aos Expostos:

- a) Juntas Gerais – Art.53º - 4º, 5º e 6º; Art.60º - 1º e 6º do §1º.
- b) Câmaras Municipais – Art.103º - 4º e 5º; Art.127º - 8º.

- c) Juntas de Paróquia – Art.160º - 3º; Art.165º - 1º, 2º, 3º e 4º;
- d) Governador Civil - Art.183º - 14º; Art.186º.
- e) Administrador do Concelho – Art. 203º - 2º e 4º.
- f) Conselhos de Distrito – Art. 243º - 2º, 6º e 9º.

Neste ponto da narrativa o “Regulamento para o Serviço dos Expostos no Distrito de Leira”, de 1879, fica devidamente contextualizado, quer pela sequência de eventos que originaram uma nova forma de administração dos Expostos e uma mentalidade diferente face ao problema, quer pela influência obrigatória que o Código Administrativo de 1878, o Código Civil de 1867 e o Código Penal de 1852, tiveram nas políticas locais. Porém, há uma última referência a fazer. Apesar da crescente preocupação com a exposição infantil, derivada não só de preocupações sanitárias, mas também do desenvolvimento da noção de infância, e com as possíveis soluções administrativas e fiscais, só a 5 de Janeiro de 1888 surge aprovado e decretado um instrumento público específico relativo aos Expostos - “Regulamento para o Serviço dos Expostos e Menores desvalidos ou Abandonados”(1888), onde ficou definido que as crianças a cargo dos municípios seriam criados pelas amas até aos 7 anos de idade sendo posteriormente entregues a instituições orfanológicas, e onde se condicionaram os critérios de acolhimento da criança e se regulamentou a atribuição de subsídios de lactação às amas e mães naturais.

## 2.1. Os Expostos em Leiria no século XIX, através das atas de vereação do município estudadas por João Cabral.

No volume II da obra “Anais do Município de Leiria”, de João Cabral (1993), encontram-se algumas atas de vereação da Câmara Municipal de Leiria, anteriores a 1879, que ilustram brevemente a realidade dos Expostos no

Concelho. Apesar de serem um mero reflexo de um vasto panorama nacional, são o vislumbre local dos dados comprovativos que os governadores civis, as Juntas Gerais de Distrito e Santa Casa da Misericórdia de Lisboa terão apresentado em 1862, acerca do agravamento do abandono e da insustentabilidade da situação para as instituições de acolhimento (Paulino, 2014, p.188) e que deram origem à concretização de maior e melhor regulamentação e fiscalização.

**1816** A acta de 10 de Janeiro declara a necessidade de se adquirirem duas cabras leiteiras para amamentação dos expostos dada a “grande falta que há de amas”.

**1819** Na acta de 15 de Maio fica registada a proposta do Juiz de Fora acerca do lançamento de um imposto sobre os moradores do Concelho para a criação dos expostos, por faltar orçamento que bastasse.

**1821** Mais tarde, a 10 de Fevereiro ciente das suas próprias dificuldades económicas, a Câmara procede a uma derrama na forma de Lei, apesar de reconhecer a sua violência sobre o povo. Recebe ainda um empréstimo de 600 mil réis do Cofre das Sisas, aprovado pelas Cortes, para socorrer a necessidade de pagar às amas dos expostos.

**De 1838 a 1869** As actas de vereação de 4 de Agosto de 1838, 11 de Janeiro de 1839, 6 de Fevereiro de 1852, 7 de Setembro e 10 de Novembro de 1864 e 21 de Julho de 1869, manifestam a urgência de se constituírem mais casas com rodas e com melhores

condições de higiene para acolher os expostos.  
(Cabral, 1993, pp.30-31).

Apesar de não haver referências ao elevado índice de mortalidade nestas Actas este é um

tópico sobejamente manifestado noutros estudos relativos à mortalidade e relativos à assistência infantil no século XIX (David, 1991; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa [SCML], 1998; Manoel e Colen, 1999; Cubeiro, 2011; Paulino, 2014; Lopes, 2002, 2013, 2016).

### 3. Análise do “Regulamento para o Serviço dos Expostos no Distrito de Leiria” de 1879

#### 3.1. Contexto administrativo da Junta Geral e Comissão Distrital

A Junta Geral do Distrito de Leiria foi criada pelo Decreto de 19 de setembro de 1836 e funcionava no edifício do Governo Civil, estando o seu expediente a cargo da secretaria desse mesmo governo. Segundo as disposições do Código Administrativo de 1878, no Título IV, Capítulo 1, do Art.39º, as Juntas Gerais de Distrito eram órgãos administrativos deliberativos e consultivos, compostos por procuradores eleitos diretamente pelos Concelhos que exerciam as suas funções no edifício do Governo Civil em estreita ligação com a figura do Governador. O Presidente da Junta Geral do Distrito de Leiria em 1879 era Joaquim de Salles Simões Carreira e o Secretário Domingos Botelho de Queirós<sup>3</sup>. A Junta Geral correspondia-se com todas as autoridades e repartições públicas do Distrito, promovendo e administrando os interesses do território, tutelando a administração municipal e paroquial e auxiliando a execução de serviços do interesse do Estado. Relativamente às suas competências perante a infância desvalida, o §4º do Artigo 53º do Código Administrativo de 1878 diz o seguinte:

*“Regular e dirigir a administração dos expostos e crianças desvalidas e abandonadas”.* (p.13)

Em função desta atribuição a Junta Geral de

Distrito encetava os seus esforços na produção de instrumentos normativos delegando a sua vigência na Comissão Executiva ou Comissão Distrital - órgão composto por três vogais (Título V, Art. 80º) que funcionava em permanência. Competia-lhe (Art. 90º) executar ou mandar executar todos as deliberações e os acordos tomados pela Junta Geral (§1), representar o distrito (§2), propor o orçamento distrital (§3), assumir o papel da governação da Junta Geral no caso da sua ausência, exercendo o papel das suas atribuições (§4).

#### 3.2. Conteúdos, critérios e mecanismos de fiscalização dos Expostos.

Conforme se lê na primeira página do Regulamento de 1879, em conformidade com o disposto no nº1 do Art.90º do Código Administrativo, o “Regulamento para o Serviço dos Expostos do Distrito de Leiria” foi aprovado pela Junta Geral do Distrito de Leiria a 5 de Novembro de 1878 e posto em vigor pela Comissão Executiva a 1 de Fevereiro de 1879. Os seus signatários são António Carlos da Costa Guerra, Vicente Pedro Dias e Gregório Antunes dos Santos. Este Regulamento lançou as linhas orientadoras para uma nova forma de assistência à infância em Leiria com base numa forte estratégia fiscalizadora. Normalizou os modelos administrativos e de gestão, a burocracia utilizada desde o registo até à emancipação do exposto (através de minutas anexas ao Regulamento), reenquadrou os

requisitos do acolhimento e assistência à infância desvalida - com menos de 7 anos e em situação de ilegitimidade<sup>4</sup>- limitando assim a sua disponibilidade aos verdadeiramente desfavorecidos, e alargou a atribuição de subsídios de lactação às amas e mães naturais. A par da criminalização do abandono pelo Código Penal de 1852, em vigor até 1886 (com as devidas reformas), o Regulamento também penalizava o ato da exposição inapropriada ou fraudulenta e o infanticídio, com multas pesadas aplicadas aos progenitores ou amas. É nítida a influência do Código Civil de 1867 na sua composição, havendo semelhanças muito fortes entre artigos.

#### **a) Os Hospícios - funcionamento, fiscalização e suas disposições gerais.**

Existiam no Distrito três círculos para acolher temporariamente as crianças expostas:

*1º círculo: Leiria, Pombal, Porto de Mós e Batalha;*

*2º círculo: Caldas da Rainha, Alcobaça, Óbidos e Peniche;*

*3º círculo: Figueiró dos Vinhos, Pedrogão Grande, Alvaízere e Ancião;*

Cada círculo tinha uma capital administrativa e um hospital destinado ao acolhimento das crianças. As capitais eram Leiria, Caldas da Rainha e Figueiró dos Vinhos (Art. 1º e 2º). O horário de funcionamento estipulado no Regulamento situa-se entre as 9h da manhã e as 3h da tarde de todos os dias, excepto em dias santos ou feriados (Cap. 2, Art. 7º). Só admitia crianças fora deste horário em casos urgentes de pronto-socorro (Cap. 2, Art. 7º). A administração económica dos hospícios estava entregue às Câmaras Municipais, sob direção, inspeção e fiscalização do Governo Civil e da Junta Geral de Distrito (Cap. VI, Art. 25º).

Os recursos humanos empregues no hospício eram mulheres (Cap. 7, Art. 36º). A direção dos hospícios era atribuída preferencialmente a mulheres viúvas ou a mulheres casadas com mais de 30 anos de idade, nomeadas livremente pela Junta Geral do Distrito (Cap.1, Art. 2º) que recebiam cerca de 6000 réis mensais (Cap.1, Art.2º).

A sua atuação deveria ser inócuia e isenta. Estas não podiam ser coniventes com nenhum tipo de situação fraudulenta sob pena de demissão (Cap.1, Art. 4º). Era da responsabilidade das diretoras controlar e dirigir os recursos humanos, materiais e financeiros do hospício, bem como vigiar o tratamento dado aos expostos, enquanto estes permanecessem no edifício e conduzi-los à Igreja para receberem batismo (Cap. 1, Art.º 4). A Diretora não se podia ausentar do Hospital sem licença prévia concedida pelas Câmaras Municipais das capitais dos círculos, e quando o fizessem delegavam as suas funções num membro competente (Cap.VII, Art.36º). As Câmaras Municipais, Administradores do Concelho, Regedores e Juntas de Paróquia eram responsáveis por fiscalizar o comportamento das diretoras dos hospitais, participando as irregularidades detetadas e promovendo soluções (Cap. VI, Art. 34º).

Faziam parte do quadro pelo menos uma amade-leite e uma ama externa, podendo haver também uma servente (Cap.1, Art. 2º). Os primeiros tratamentos de assistência às crianças expostas, tais como a amamentação, eram dados por amas provisórias segundo as ordens da Diretora, que deviam conservá-las no Hospital até serem entregues a uma ama de leite (Cap. 1, Art.5º). Estas deveriam estar devidamente registadas na secretaria das Câmara da capital do círculo e recebiam de salário cerca de 240 reis por dia (Cap.1, Art.2º).

Depois do exposto estar devidamente registrado era entregue a uma ama de leite que deveria cumprir o seu dever sob as orientações da

Diretora do Hospital e as normas legais (Cap.1, Art.6). O hospício era um local de permanência temporário, não dispondo de um regime de internato (Cap. 2º, Art. 7º). Contudo, conforme o Art. 39º do Capítulo VII, a Junta Geral do Distrito podia conceder a continuação a cargo dos Hospícios dos expostos maiores de 7 anos, desde que fossem inválidos ou aportassem deficiências físicas, conforme a Portaria do Ministério do Reino de 1 de agosto de 1866 e 6 de setembro de 1869. Para o efeito seriam os expostos submetidos a um exame médico durante uma sessão camarária. Após validação, a Junta Geral transferia os fundos para a sua sustentação.

A par da tramitação burocrática dos Hospícios, cada uma das Câmaras das capitais dos círculos tinha também um livro para registo dos expostos que neles dessem entrada e onde se lançavam todas as ocorrências relativas aos expostos e filhos de mães naturais, conforme o Modelo Nº3 em anexo ao Regulamento. (Cap.III, Art.19º). Era obrigatório indicar a idade do exposto quando não fosse recém-nascido e guardar dentro de um invólucro selado tudo aquilo que o acompanhasse (sinais, bilhetes, roupas). O invólucro deveria conter a informação do exposto a que pertenciam os bens e estar rubricado pelo Presidente da Câmara, Escrivão e Administrador do Concelho.

A administração económica dos hospícios dos respectivos círculos era da incumbência das câmaras municipais de Leiria, Caldas da Rainha e Figueiró dos Vinhos, sob a direção, inspeção e fiscalização da Junta Geral do seu Distrito, que tem a seu cargo a distribuição do rendimento para esse fim (Cap. IV, Art.25º). No final de cada ano económico, as Câmaras Municipais, capitais de cada círculo, enviavam à secretaria da Junta Geral, um mapa geral dos movimentos dos expostos, conforme o Modelo N.º10, anexo ao Regulamento. A Junta Geral ordenava a transferência de fundos destinados à sustentação dos expostos, dos concelhos para o cofre distrital e vice-versa (Cap. VII, Art.

40º).

**b) Exposição, expostos, sua criação e casos de fraude.**

Só filhos ilegítimos, menores de 7 anos de idade, podiam ser expostos e dar entrada no hospital da capital do seu círculo. Contudo, apenas tinham acesso ao sistema em cinco circunstâncias distintas (Cap.III, Art. 7º):

1. órfãs de pai e mãe “miseráveis”, sem parentes a quem se entreguem com recursos suficientes para os criar,
2. filhos de pessoas cadastradas judicialmente (condenadas à prisão ou ao “degrado”), durante o tempo da sentença e sem meios para os criar, e sem parentes com recursos próprios e obrigação para os acolher,
3. se o depositante deixar uma soma de 9\$600 réis e se comprometer a pagar as restantes despesas por trimestre, ou o total da despesa da criação de 67\$200 réis,
4. se a filiação não poder ser descoberta em prole das boas relações familiares e da preservação da moral,
5. se tiver sido abandonada num local inapropriado e a sua filiação for totalmente desconhecida.

O Art. 10º, do Capítulo III, refere que as crianças seriam imediatamente devolvidas às suas mães ou parentes, caso fossem reclamadas ou cessassem os motivos que deram lugar à exposição. Nestes casos, o Administrador do Concelho, mandaria proceder às intimações necessárias. Ainda assim, este é um caso com

subjetividade acrescida, pois, ainda que os motivos da exposição cessassem, nomeadamente aqueles referidos no Art.7º, não significa que a criança sendo entregue à sua mãe, pai ou parente, ficasse em segurança. No fundo da Junta Geral de Distrito do Arquivo Distrital de Leiria, no relatório de 1 de maio de 1879, apresentado à Junta Geral de Distrito, pela Comissão Executiva, lê-se o seguinte:

*“Dando-se a hipótese de não poder uma criança abandonada ser entregue a sua mãe pelo impedimento físico desta deverá talvez continuar por sete anos a subsídio da criação como se a criança aludida não tivera perdido a condição de exposta. É caso omissio no regulamento e que resolvereis perfeitamente com a elevada inteligência e habitual equidade que tanto vos distingue.”*

Aos funcionários responsáveis pela fiscalização e administração dos expostos cabia detetar e prevenir os abusos de crianças criadas às custas do cofre geral do distrito, sendo filhos de pais conhecidos, contudo, esta era uma prática que deveria ser feita com discrição, tentando sempre evitar expor certas fragilidades humanas (Art.31º, Cap. VI). Em caso de fraude<sup>5</sup>, os pais seriam obrigados a devolver o valor da despesa tida com a criança e penalizados pelo comportamento, conforme o artigo 55º, do Capítulo VII:

*Constando que há pais que tendo meios de sustentar os seus filhos nascidos de legítimo matrimónio com escândalo e desumanidade os expõem, deverão desde logo as autoridades respectivas proceder ao auto de investigação e notícia, requerendo testemunhas que comprovem semelhante facto, remetendo o*

*mesmo auto ao magistrado do ministério público, para que judicialmente possam ser compelidos os ditos pais a satisfazer as despesas de criação que até ali se houverem feito com seus filhos, na conformidade do que dispõe o artigo 8º do alvará de 18 de Outubro de 1806 e ao mesmo tempo se lhe possa aplicar a disposição do artigo 348º do código penal.*

As mães naturais que estivessem a receber salários, como amas, para criar os seus filhos, teriam o seu registo eliminado das folhas dos vencimentos (2º parágrafo do Art. 54º, Capítulo VII).

De qualquer uma das formas, o depositante deveria estar devidamente identificado com uma guia do administrador do concelho a que pertence, acompanhado de um atestado assinado pelo pároco, um ofício de remessa assinado pelo regedor, e ambos os documentos deveriam estar autenticados pelo administrador do concelho e o presidente da câmara, bem como dar nota das circunstâncias do exposto (Cap.III, Art.8º). No caso do ponto 4, o termo era lavrado perante o presidente da Câmara ou vereador fiscal do hospício. No momento da entrega, o depositante, tinha ainda que assinar os documentos do próprio hospital para registo do exposto, mas recebia a contrapartida de 500 réis (do cofre dos Expostos) e mais 20 réis por cada quilómetro de extensão do lugar onde foi encontrada a criança até à entrada do hospital do círculo (Cap.III, Art.11º).

Os Presidentes das Câmaras das capitais dos círculos, vereadores nomeados e Administradores dos Concelhos estavam encarregues de analisar cada caso, aprovando ou chumbando a sua admissão no hospital, pois eram a autoridade máxima da decisão

(Capítulo VI, Art.25º, § único). Em caso de admissão era feita uma guia de despacho e matriculado o exposto no livro competente, em caso de recusa, a guia de despacho era feita com base nos argumentos de recusa e dado o conhecimento ao administrador do concelho. Mensalmente, os Presidentes das Câmaras enviavam todas as guias à Comissão Executiva da Junta Geral de Distrito (Cap.II, Art.8º).

Nos casos urgentes de pronto socorro, onde a referida tramitação burocrática poderia ser nociva à condição do Exposto, o Regedor da Paróquia podia passar a guia de admissão desde que o participasse imediatamente ao administrador do Concelho, ou, nos casos constantes no número 5, acima descrito, o Regedor da Paróquia onde a criança foi encontrada, antes de a transportar até ao hospital do círculo, deveria ser diligente a entregá-la a uma mulher que a alimentasse (e que ficaria a vencer 200 réis por cada dia no máximo de 48 horas), enquanto fossem tomadas as providências necessárias para o seu transporte e entrada no Hospital do círculo (Capítulo VII, Art. 56º), onde passaria a dita guia.

Para que a autenticidade da guia e da autoridade de cada Regedor fosse rapidamente verificada, sem dependência do tabelião, os Presidentes das Câmaras deveriam ter uma lista das assinaturas de todos os Regedores subordinados a cada círculo (Cap.II, Art.9º).

Após o registo o exposto era então conduzido pela Diretora do Hospital até à igreja para ser administrado o batismo católico, ritual essencial para que o cidadão integrasse a sociedade e os seus valores em pleno, posteriormente era amamentado ou guardado por uma ama provisória no Hospital (Cap. I, Art.3º e 4º), e só depois seria entregue a uma ama de leite ou de seco (Cap.III, Art.14º).

No ato da entrega do exposto à ama, era colocado em redor do pescoço da criança um cordão com um selo pendurado para sua

identificação. O cordão deveria estar suficientemente seguro para que não se pudesse tirar ou trocar (Cap. III, Art.17º). Era de tal forma importante que era legalmente obrigatório conservar o cordão e o selo dado aos expostos e, dando-se o caso de incumprimento, as amas perdiam direito aos vencimentos e eram desmatriculadas. Por exemplo, no caso de perda eminente (pendurado, rasgado, quebrado) este deveria ser substituído urgentemente na capital do círculo, mas no caso de já se ter perdido, antes de se deslocar com o exposto à capital do círculo, a ama, deveria primeiramente apresentar a criança ao Regedor da freguesia, com duas testemunhas que atestassem a sua identidade. (Cap. VI, Art.32º).

Quando recebia a criança, a ama era incumbida de manter, e transportar sempre que necessário, uma guia ou título (conforme o Modelo N°2 anexo ao Regulamento), um documento que identificava ambos e que funcionava também como um contrato com o Hospital.

Logo que a criança fosse entregue à ama competia ao Presidente da Câmara da Capital do círculo comunicar e identificar o exposto e ama junto do Administrador do Concelho a que as amas pertenciam. O Administrador lançaria no livro competente as informações e transmitiria ao Regedor da Paróquia de residência da ama, ficando todo o circuito de autoridade apto para cumprir com a vigilância regularmente (Cap.III, Art.16º) e decidir mudanças quando conveniente, o que era de facto obrigação sua (Cap.VI, Art.24º).

Preferencialmente, os expostos seriam entregues a amas residentes no Concelho em que foram entregues (Capítulo VI, Art.27º), para que a fiscalização fosse mais eficaz. Segundo o Artigo 26º, do Capítulo VI, nos dias de pagamento às amas, os expostos, além da fiscalização mensal levada a cabo pelas autoridades (Cap.VI, Art.29º), eram ainda

sujeitos a exames de saúde e bem-estar:

**a)** Em caso de enfermidade dos expostos (ou filhos de mães naturais) competia às Câmaras Municipais dar ordem para administrar os medicamentos necessários tendo em vista as receitas dos facultativos<sup>6</sup>, sendo que a Câmara deveria enviar à Junta Geral a relação da despesa com os medicamentos fornecidos, mensalmente (Modelo Nº9, em anexo ao Regulamento).

**b)** Em caso de maus tratos ou negligência, fosse propositada, derivada do mau estado de saúde da ama ou mãe, ou por indigência, o exposto era entregue a outra ama, sendo o processo acompanhado pela Câmara da capital do círculo, e a ama sujeita a actos de fiscalização no seu domicílio sempre que se considerasse necessário.

Era suspenso o salário às amas que não vacinassem as crianças ao seu cuidado até aos 4 meses de idade, ou às quais tivesse sido entregue um exposto com idade superior a 4 meses e não tivesse sido vacinado no prazo dos 30 dias seguintes ao acto da entrega (Cap. VII, Art.43º). Em caso de suspensão do subsídio pelos motivos anteriormente apresentados, se a criança falecesse, a ama perderia direito ao subsídio correspondente a esse período.

No caso de falecimento do exposto a ama deveria proceder à certificação do óbito, dando parte do acontecimento ao Regedor que, na presença do Pároco, cortava o cordão com o selo, enquanto o Pároco redigia a certidão de óbito (Cap. VI, Art.30º). A certidão era validada pelo Regedor onde escrevia a palavra “Visto”.

Posteriormente, a ama entregava a certidão, o cordão e o selo, na Câmara Municipal, recebendo de contrapartida 240 réis (Cap. III, Art.18º).

A totalidade da criação e educação dos expostos durava sete anos completos e, passando este prazo, cumpria às Câmaras Municipais entregar as crianças às autoridades orfanológicas competentes (como era o caso da Casa Pia em Lisboa), retirando-lhes o selo e anotando a sua entrega no respetivo livro (Capítulo VI, Art. 33º).

No final do ano económico, as Câmaras municipais capitais do círculo enviavam à Junta Geral de Distrito o mapa geral dos movimentos dos expostos através do Modelo Nº10 em anexo ao Regulamento (Art.41º, Cap.VII).

### **c) Acerca da Matrícula das Amas de Leite e Seco e seus vencimentos**

Apenas as mulheres executavam o papel de amas a seco e segundo consta no Art.12º, do Capítulo III, estavam elegíveis todas as mulheres que demonstrassem interesse na criação de expostos. Para cumprir com a função estas deveriam estar inscritas nos livros de matrícula das câmaras dos concelhos capitais do círculo. Estes livros estavam devidamente numerados e rubricados pelos presidentes dessas mesmas câmaras. Todavia, as mulheres que se predispussem a amamentar ou a criar os expostos só eram recrutadas e matriculadas se respondessem a determinados requisitos:

**a)** somente mulheres casadas (para ama de leite ou seco) ou viúvas (para criação a seco) – (§1º)

**b)** deveriam ser saudáveis de visão e audição – (§2º)

**c)** nunca poderiam ter cadastro de abandono ou exposição dos seus

### próprios filhos – (§3º)

As mulheres que pretendiam matricular-se para amas dos expostos deveriam comunicar as suas intenções por escrito ou verbalmente, declarando o seu estado civil, idade, local de residência, identificação do marido e o seu valor contributivo pago ao Estado. A matrícula só era concluída depois da Câmara se ter informado junto do Presidente e Regedor da Paróquia do local de residência da requerente sobre o seu estado, bens, fortuna, comportamento e costumes. Um acto de fiscalização que deveria produzir resultados abonatórios a favor da ama, caso contrário esta não seria inscrita. Era dada prioridade às mulheres que possuíssem mais meios e melhores referências do seu comportamento, e nunca eram entregues crianças expostas a amas que vivessem na pobreza, estivessem mal referenciadas ou tivessem cadastro. Às amas que tivessem intenção de criar a leite acrescia o dever de reportar e comprovar através de uma certidão que o seu próprio filho tinha mais de um ano, ou, no caso de infortúnio, quando teria falecido. (Capítulo III, Art. 13º)

A cada ama de leite podiam ser entregues até dois expostos em simultâneo (Art.6º), e cada ama de seco não poderia estar registada com mais do que um exposto a cargo (Art.38º). As crianças eram entregues já batizadas (Art. 14º). No caso de maior afluência os expostos deveriam ficar entregues a amas provisórias (Art. 6º, e §1º do Artigo 38º). Sabe-se que esta era uma regra transgredida, havendo amas sobrecarregadas com um número superior de expostos. No fundo da Junta Geral de Distrito, no relatório de 1 de maio de 1879, apresentado à Junta Geral de Distrito, pela Comissão Executiva, lê-se o seguinte:

“Em geral pode-se dizer que este ramo da administração tem obtido notável aperfeiçoamento; carece,

porém, ainda de novas providências tendentes a minorar o infortúnio d’uma classe que a lei cobriu com a nossa protecção. A frisar nos hospícios são muitas vezes entregues à mesma ama duas e três crianças; este detestável uso que acusa a mais completa ignorância de princípios elementares que a ciência recomenda regulando a alimentação dos infantes produz deploráveis resultados; no império Autro-Húngaro já uma lei benéfica veio cortar o abuso, determinando que uma ama não possa aleitar mais que uma criança e fora para desejar que semelhante medida fosse adoptada entre nós, modificando a disposição do Art.6º do Regulamento dos expostos em conformidade com a salutar doutrina estabelecida na lei estrangeira.”

As amas a quem fossem entregues expostos doentes seria também concedido um salário mais elevado (Cap.VII, Art.39º)

O Art. 14 do Capítulo III refere que as amas recebiam as crianças pela ordem em que estavam inscritas, sendo chamadas com aviso prévio. No acto da entrega da criança as amas eram avaliadas pelo facultativo da Câmara (o médico), nomeadamente o seu estado de saúde e a qualidade do seu leite. Só depois lhes seria confiada a criança. As amas que residissem em local distante da capital do círculo recebiam 120 réis por cada 5 quilómetros de deslocação (ida e volta).

Em caso de não comparência da ama esta deveria justificar a sua falta com algum motivo de força maior, caso contrário era retirada do livro de matrícula por negligência. O exposto

seria então entregue à ama registada com o número sequencial à da anterior. Na adversidade de não haver amas disponíveis era da competência da Câmara procurar uma mulher que se enquadrasse nas exigências e requisitos. (Cap. III, Art. 15º).

Depois da entrega do exposto à ama todas as autoridades, desde a capital do círculo ao presidente e regedor da paróquia, ficavam informados e com o registo do caso para se dar início aos processos de fiscalização (Cap. III, Art.º16).

Relativamente aos vencimentos das amas de leite, estas recebiam mensalmente a soma de 1\$600 reis. As amas de criação a seco receberiam 1\$000 reis no 2º e 3º ano (ou seja, após período de amamentação, se fosse esse o caso) e do 4º ao 7º ano receberiam 500 reis mensais (Cap. V, Art. 22º). Era responsabilidade das Câmaras Municipais separar mensalmente metade de todo o rendimento que entrasse no cofre do concelho, líquido da dedução para a viação municipal, e colocando-o imediatamente à disposição da Junta Geral de Distrito para destinar a quantia ao pagamento das amas (Cap. VII, Art. 44º).

O Art. 23º do Cap. V, define toda a estrutura dos pagamentos. Os pagamentos eram autorizados e processados trimestralmente na repartição da Junta Geral, registado num cadastro, copiado dos livros de matrícula. Contudo, as Câmaras Municipais capitais de cada círculo enviavam mensalmente à Comissão Executiva uma nota das alterações ocorridas com os expostos (Modelo Nº 5 anexo ao Regulamento) ou com as despesas (Modelo N. º6 anexo ao Regulamento). Estas folhas eram remetidas a cada presidente de Câmara para emissão da data de pagamento (Modelo N. º7). Mais tarde era emitido um recibo cuja importância seria creditada no cofre distrital. O dia do pagamento era anunciado pelos regedores da paróquia e também pelos párocos durante a missa conventual da paróquia do local de residência

da ama.

As amas deveriam fazer-se acompanhar dos expostos e recebiam o pagamento na presença do Presidente da Câmara (ou outro delegado), do administrador do concelho, do facultativo e dos regedores das freguesias. Conforme foi referido anteriormente este era também um momento oportuno para analisar a condição física da criança (Cap. VI, Art. 26º).

Em caso de falta, era suspenso o vencimento, excepto se a ama se fizesse representar por alguém na sua vez, devidamente credenciado para o efeito pelo regedor da paróquia, e acompanhado de uma justificação de falta, também oficial. Estava previsto que em caso de intempéries altamente prejudiciais a qualquer deslocação com a criança, deveriam os maridos das amas, ou outros familiares que solicitarem os salários. Entregue o pagamento era então assinado o recibo pelas amas, ou familiares em sua representação, na presença de duas testemunhas.

As folhas eram então devolvidas à secretaria da Junta Geral, juntamente com a informação das amas a quem não foi efetuado o pagamento, sendo assinadas pelo Presidente, Escrivão da Câmara e Administrador do Concelho (conforme o Modelo N. º8, em anexo ao Regulamento).

#### **d) Sobre o auxílio às mães naturais em situação de pobreza (mães indigentes).**

O Artigo 20º do Capítulo IV define o apoio dado a estes casos: A Comissão Executiva da Junta Geral de Distrito podia conceder subsídios pecuniários a todas as mães naturais em situação de pobreza, desde que a sua situação civil estivesse regularizada por laços matrimoniais ou vivessem em casa dos seus pais. Sendo solteiras, não teriam direito ao subsídio no caso de serem socorridas pelos pais de seus filhos de forma velada. O subsídio mensal tinha o valor compreendido entre

1\$000 e 1\$600 réis, conforme as circunstâncias da requerente. Todas as informações relativas às circunstâncias da impetrante ficavam todas registadas juntas dos requerimentos, sendo do conhecimento da Câmara e do Administrador do Concelho:

- 1º** Ofício, emprego ou modo de vida da requerente;
- 2º** Situação do seu agregado (com quem vive) e respectivas situações contributivas. No caso de separação da casa paterna, quais os bens e modos de vida dos pais assim como a situação contributiva de todos,
- 3º** Referências sobre o comportamento da requerente (se vive amancebada ou se consta que o pai do seu filho a socorra, se tem mais filhos e sua identificação, se os criou ou se os expôs, ou se já recebeu subsídios anteriormente para criação).
- 4º** Se existe risco de vida da criança em caso de o requerimento para subsídio ser negado,
- 5º** Se a mãe tiver falta de leite ou doença que impeça a criação, o facultativo deverá referi-lo nos requerimentos,
- 6º** Os subsídios deverão durar no máximo dois anos, um ano destinado à criação de leite e o segundo destinado à criação a seco,

Uma vez mais, o Art. 23º do Cap. V define toda a tramitação dos pagamentos. Esta é exatamente igual à descrita anteriormente para o caso das amas, bem como o que foi referido relativamente ao Art. 44º do Cap. VII, pelo que

omitiremos a sua repetição.

Era suspenso o subsídio às mães naturais que não vacinassem os seus filhos até aos 4 meses de idade, ou que não tivesse sido vacinado no prazo dos 30 dias seguintes ao da concessão do subsídio (Cap. VII, Art.43º). Em caso de suspensão do subsídio pelos motivos anteriormente apresentados, se a criança falecesse, a mãe perderia direito ao subsídio correspondente a esse período.

O artigo 21º do Capítulo IV, bem como o Artigo 28º do Capítulo VI salvaguardam que toda a informação relativa a estes casos, bem como os desenvolvimentos sequentes à atribuição do subsídio, deveriam estar inscritos em livros próprios das Câmaras capitais de cada círculo (conforme o Modelo N.º 4, anexo ao Regulamento). No final do ano económico, as Câmaras municipais capitais do círculo enviavam à Junta Geral de Distrito, dos filhos das mães naturais subsidiadas, através do Modelo N.º 11 (Cap.VII, Art. 41º).

#### **e) A relação do Regulamento com as mulheres solteiras ou viúvas<sup>7</sup> grávidas**

Mulheres solteiras ou viúvas que ostentassem sinais evidentes de gravidez em público, eram imediatamente intimadas a dar conta do parto e da criação da criança, quando assim tivessem possibilidades para isso (Cap.VII, Art.45º). Estas intimações só deveriam ser feitas às mulheres que ostentassem o seu estado de gestantes sem pudor e nunca às mulheres que, na mesma situação, vivenciassem a experiência de forma recatada, “não havendo qualquer motivo de conveniência social que exija levantar-se o véu com que procuram cobrir-se” (Cap.VII, Art.46º). Segundo o Art.48º, do Capítulo VII, estas intimações adotavam duas formas:

- a)** Nas sedes dos círculos: a intimação era expedida pelo administrador de cada concelho,

através de um mandado. Mais tarde era lavrado um termo pelo escrivão da administração da Câmara, no livro destinado ao efeito, na presença de duas testemunhas que assinavam o termo em conjunto com a intimada.

**b)** Nas restantes paróquias procedia-se à intimação e termo perante o Regedor, no papel de delegado.

Nestes documentos, os termos, ficava também declarado o tempo de gestação, presumido pela mulher, bem como a sua obrigação em declarar a data do parto, do batismo e o nome atribuído à criança à autoridade perante a qual assinou o termo (Cap. VII, Art.48º). As mulheres que não participassem o nascimento da criança e declarassem a sua criação, tinham uma segunda chamada, contudo, faltando a esta oportunidade, eram autuadas e entregues ao poder judicial (Cap. VII, Art.51º). Nos casos de falecimento da criança ou nado-morto, a situação era igualmente participada ao administrador ou regedor da paróquia juntamente com a certidão de óbito (Cap. VII, Art.52º) e o corpo da criança sujeito a autópsia para “verificar se a morte foi violenta ou ocasional” (Cap.VII, Art.53º). Em caso afirmativo de um infanticídio, os considerados autores e cúmplices, eram tomados pelo poder judicial e colocados na cadeia, sendo todo o processo acompanhado pelo administrador até ao magistrado judicial (§único, Cap.VII, Art.53º).

Contudo, o 1º parágrafo do Art.54º refere que as autoridades responsáveis pela intimação deveriam proceder discretamente, de forma a evitar uma potencial exposição das crianças nascidas nestas circunstâncias. Porém, e conforme já referimos anteriormente no subcapítulo b) deste artigo, o 2º parágrafo

deste mesmo Art. 54º refere a razão pela qual se pretendia evitar a exposição, que era a fraude que daí resultava, havendo mães naturais a receberem subsídios como as amas para criar a sua própria prole.

Todas as certidões de intimação eram inscritas em livros que existiam nas administrações de concelho, devidamente numerados e rubricados pelos administradores. Neles constavam todas as mulheres intimadas, por ordem cronológica. A organização do seu arquivamento era feita mensalmente (Cap. VII, Art. 49º). Deste sistema resultava um mapa mensal, elaborado em conformidade com o Modelo nº12 em anexo a este Regulamento, que era entregue na repartição da Junta Geral “até ao dia 8 do mês seguinte, a que disser respeito” (Cap. VII, Art. 50º). No campo das “observações” destes mapas ficava também declarado se as respectivas mulheres intimadas já o tinham sido no passado para a criação de outros filhos (Cap. VII, Art. 50º, §1º). Ainda que não houvessem intimações num determinado mês, o mapa era entregue igualmente, em branco, com notas relativas às mulheres anteriormente intimadas (Cap. VII, Art. 50º, §2º).

#### **f) A tramitação da despesa com os Expostos e restantes disposições do Regulamento relativas à hierarquia de autoridade**

Apesar de já termos feito referência parcial ao Art. 44º, a propósito dos salários das amas, onde é dito que era responsabilidade das Câmaras Municipais separar mensalmente metade de todo o rendimento que entrasse no cofre do concelho, líquido da dedução para a viação municipal, e colocando-o imediatamente à disposição da Junta Geral de Distrito para destinar a quantia ao pagamento das amas, não ficou descrita a tramitação total da despesa. Neste sentido, este subcapítulo parece ser o mais indicado para a descrever.

Segundo o §1 do Art. 44º, a quantia separada era entregue ao depositário da quota dos expostos do respetivo Concelho, contudo, quando este não existir a responsabilidade era delegada no tesoureiro. Este não podia aplicar o valor entregue a outras causas que não a destinada pela Junta Geral. O §2 refere que a separação da quantia durava o tempo necessário até perfazer a totalidade da quota definida pela Junta Geral, naquele ano e respetivamente aquela municipalidade. O §3 refere que sendo entregue a totalidade da quota não há necessidade de continuar a sobrecarregar a municipalidade com a separação dos rendimentos arrecadados. Para completar o circuito da despesa, o §4 define que as Câmaras municipais deveriam remeter à repartição da Junta Geral, até ao dia 8 de cada mês a nota da soma arrecadada, “por conta dos rendimentos municipais do mês antecedente, com designação de qual a parte pertencente à viação municipal e da quantia entregue ao depositário da quota”.

Relativamente às restantes disposições relativas ao serviço dos expostos é dito que cabia aos administradores do Concelho instruir de forma conveniente os regedores seus subordinados acerca dos deveres a desempenhar neste ramo do serviço, através das disposições do Regulamento, no tocante à parte que lhes respeitava, verificando que estas eram cumpridas (Cap.VII, Art. 57º). Segundo o Art. 58º, do Capítulo VII, era também da sua responsabilidade fiscalizar o modo como as Juntas de Paróquia cumpriram o disposto no nº4, do Artigo 165º do Código Administrativo, comunicando à Junta Geral, qualquer abuso ou omissão por parte deste órgão. O nº4, do Artigo 165º diz respeito ao acto de fiscalização dos expostos e cumprimento com os deveres de beneficência por parte da Junta de Paróquia, ou seja, era da competência dos administradores do concelho fiscalizar os modos de fiscalização dos seus subordinados.

Quanto aos magistrados administrativos cabia

executarem as regras do Regulamento de forma discreta e “não perdendo nunca de vista que jamais deve sacrificar-se à repressão do abuso que se pretende coibir, o decoro e a tranquilidade das famílias que primeiro que tudo deve ser respeitado” (Cap. VII, 2ª parte do Art. 57º).

Era da inteira responsabilidade das Câmaras, administradores e respectivos escrivães zelarem pelo “exacto e fiel cumprimento” do Regulamento, sendo uma prova da sua competência para exercer os cargos ocupados (Cap.VII, Art.59º).

O Art. 60º salvaguarda de forma imediata que qualquer circular anterior ao regulamento que tivesse relação com este serviço, ficava de imediato considerada revogada, alterada ou ampliada, perdendo o seu efeito individual, e o Art. 61º declara que qualquer atribuição dada por este Regulamento à Junta Geral também ficava atribuída, por inerência, à sua Comissão Executiva. Esta estava encarregue, de forma autónoma, de redigir e organizar os Modelos que regulavam os trabalhos respectivos aos Expostos (Art. 62º).

### 3.3. Localização das instituições de assistência aos Expostos no Concelho de Leiria (1835-1869).

Em Leiria, no que respeita aos estabelecimentos destinados ao acolhimento de menores, a acta de Vereação de 21 de Fevereiro de 1835 deliberou sobre o pagamento da quantia de 9.600 réis à Casa da Roda, e a acta de 4 de Agosto de 1838 faz menção “que neste concelho se acha estabelecida uma roda de expostos, desde tempos antiquíssimos”, e na acta de 11 de Janeiro de 1839, refere que esta estava instalada “em casa de D. Maria da Encarnação Natário, pela renda de 9.000 réis anuais” (Cabral, 1993, p.31).

Na reunião de Câmara de 6 de Fevereiro de

1852, “Teresa de Jesus, rodeira desta cidade, declarando que se comprometia a apresentar uma casa para roda de expostos melhor e com mais acomodações do que tem a actual pela quantia de 6.600 réis por ano”, tendo a proposta sido aprovada pela Vereação e a nova Casa da Rosa instalada na Rua Direita, “devendo, contudo, a roda ser colocada na parte interior da casa, ficando a porta de entrada para ela aberta de noite e de dia” (Cabral, 1993, p.31).

A acta de 13 de Fevereiro de 1854 refere a existência de um asilo, e a de 3 de Março de 1857 manifesta o interesse do Governo Civil nos recursos disponíveis da Câmara “para a organização de um asilo de mendicidade e outro de infância desvalida por meio de associação entre pessoas mais inteligentes e abastadas por meio de donativos avulsos e por meio de subsídios fornecidos pela Câmara Municipal, Junta de Paróquia e Confrarias”. A acta de 22 de outubro de 1866 tem informação sobre a verba a que a Câmara se comprometeu a dar anualmente para este Hospital – 100.000

réis por ano. Uma intenção clara de responder às necessidades prementes da administração civil relativamente à infância. (Cabral, 1993, p.30).

Em 1864, a Câmara deliberou que a Casa dos Expostos (proposta por Teresa de Jesus) “não comporta o movimento de maior número de expostos do que atualmente, e além disto não tem qualidades higiénicas que são indispensáveis... Deliberou a Câmara tratar da aquisição de uma outra casa que comporte maior movimento de expostos... e finalmente que dê garantia de salubridade tanto aos expostos ali retidos, como aos empregados na roda”, proposta aprovada e diligenciada pelo Governo Civil, conforme a acta de 10 de Novembro de 1864. A nova casa tomaria lugar no antigo Hospital Militar (transferido para o edifício do Convento de Santo António), sendo então arrendada a 29 de dezembro de 1864, na Rua do Penedo, por 2.000 réis por mês. A acta de 21 de julho de 1869, refere que esta Casa dos expostos, ou hospício, pagava cerca de 24.000 réis anuais (Cabral, 1993, p.30).

## 4. Considerações Finais

Antes de avançar convém referir que, em 1872, o Distrito de Leiria já dispunha de um regulamento para administrar os Expostos - “Regulamento dos Expostos no Distrito de Leiria” - assinado pelo Governador Civil, Joaquim de Peito Carvalho, atualmente incorporado no fundo local da biblioteca do Arquivo Distrital de Leiria. Faria sentido que este tivesse sido o objeto de estudo, dada a sua proximidade com o ano de 1867, um momento de charneira para a administração e fiscalização dos Expostos. Porém, a sua condição degradada e incompleta desfavoreceu o seu estudo. Ainda assim, foi possível observar, na primeira página do Regulamento de 1872, uma

menção “*a alterações feitas nos regulamentos dos expostos*”, o que pode indicar a existência de outros instrumentos de regulamentação vigorados em períodos anteriores. Sobre estes, apesar de se ter consultado minuciosamente o fundo do Governo Civil e os documentos relativos à Junta Geral de Distrito no Arquivo Distrital de Leiria, bem como todo o fundo local da biblioteca do Arquivo, nada foi encontrado, o que também pode ser fruto do tempo e dos meios limitados de que se dispuseram para elaborar este trabalho. Dos conteúdos restantes, as diferenças com o Regulamento de 1879 são pouco significativas, estando sobretudo relacionadas com a morfologia das

frases, a ordem de alguns artigos, a introdução de algumas alíneas e, em algumas situações, com a alteração do sujeito das frases, como por exemplo de “pais” para “mães” (maior responsabilização ou proteção da mulher?).

Retomando as inferências acerca do presente objeto de estudo, o Regulamento de 1879, ficou demonstrado que, apesar da turbulência e instabilidade política, as unidades administrativas locais e outras instituições subsidiadas pelo Estado para criar os Expostos, reconheceram a necessidade de reestruturar a forma de administração dos expostos de forma mais autónoma e com uma maior fiscalização. As adversidades por elas enfrentadas diariamente levaram a que, independentemente do ritmo ou vontade manifestada pelo poder central, se colocassem soluções em prática, como foi o aparecimento da regulamentação em termos locais, antes do próprio Estado a enquadrar definitivamente nos seus instrumentos legais. Esta afirmação é verificada pela publicação do “Regulamento para o Serviço dos Expostos e Menores desvalidos ou Abandonados”, emanado do poder central apenas em 1888. Este é em tudo semelhante ao Regulamento em estudo que, por sua vez, também era homólogo aos regulamentos para Expostos dos restantes distritos portugueses. Um indicador da importância e necessidade de validação da autonomia do poder local na gestão das suas problemáticas, muitas vezes

generalizadas.

Relativamente à regulamentação, uma outra inferência resultante deste estudo foi que regulamentar do ponto de vista moral era insuficiente, tendo sido absolutamente necessário imbuir os regulamentos de sanções pecuniárias para constranger, em definitivo, o ato do abandono.

No tocante aos funcionários estatais envolvidos no processo de fiscalização dos expostos, ficou evidente que a obrigatoriedade em estabelecer uma permanente comunicação dentro da sua hierarquia, que se inicia nas juntas de paróquia e termina nas Juntas Gerais, tornou mais eficaz o trabalho de fiscalização dos expostos, e também teve por consequência uma maior fiscalização do seu próprio trabalho.

Em respeito às amas, através das multas e sanções percebem-se alguns dos abusos cometidos por estas mulheres, porém, ficou por apurar qual a percepção que a sociedade em geral tinha delas, ou se havia alguma preparação dessas mulheres para assumir tal cargo.

No que respeita à sociedade civil, esta beneficiou largamente da fiscalização e das penas associadas ao incumprimento, gerando um maior sentido de responsabilidade e justiça parental, reconhecendo o valor e relevância social da vida humana desde o berço.

## 5. Notas de Referência

### Nota 1

Definições extraídas da obra *do Inventário da Criação dos Expostos: do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*.

### Nota 2

As disposições do Código Administrativo em vigor manifestavam uma preocupação e mentalidade essencialmente financeira com a sustentação dos expostos:

#### **Juntas Gerais de Distrito**

As Juntas Gerais de Distrito estabeleciam as quotas de financiamento dos concelhos para a criação dos expostos e as fontes de rendimento (Art. 216.º - §VII - Nota 2) e designar os locais onde deveriam estar as Rodas (Art. 216.º – VIII - Nota1). Lê-se que: Todas as contribuições, impostos e rendimentos aplicados para os expostos deviam entrar nos cofres da J.G.D. com exclusão de qualquer outro (Ord. e o D. de 19 de Setembro de 1836, citados na N., ao Art. 133, VII deste Cod. e a C.L. de 7 de Outubro de 1837 (D.G. 240)); a J.G.D. não pode em virtude desta faculdade colectar as Misericórdias excepto as que por disposição vigente ou instituição tiverem essa aplicação (PP. 12 de Maio, e 7 de Junho de 1838 (D.G. 114 e 138) e 1 de junho 1844) D.G. 131.); a J.G.D. deveria utilizar o Mapa da Contribuição de Repartição para tributar os concelhos, sempre que possível (P.C. 17 Fev. de 1854) ou basear-se no rendimento ou importância da décima; a J.G.D. intimava e punia as Câmaras que não efectuassem pagamentos (PP. 28 de Set. e 8 de Nov. 1839 e 17 Dez. 1840); das contribuições e rendimentos especiais constam o rendimento das conhecenças (C.R. 31 Janeiro 1775), a terça parte dos legados pios não cumpridos (AA. 5 Set. 1786, 9 Março 1787, 26 Janeiro 1788, 3 Nov. 1803) e os legados pios não cumpridos que se pagavam às extintas corporações religiosas (P. 12 Janeiro 1836 e 2 Out. 1839); a importância da despesa do Tesouro Público com a festividade de S. Francisco (P. 3 Fev. 1834), o produto das taxas matrimoniais (D. 21 Maio de 1834), multas por negligência no recrutamento (C.L. 7 Abril 1838, art.1 § 4 D.G. 87). Relativamente às Rodas, a informação específica que em caso de urgência podia o Governador Civil tomar este papel para si. (p. 108)

#### **Administradores dos Concelhos**

Os Administradores do Concelho geriam a administração dos expostos (Art.248 - §IV – Nota 1) promovendo a derrama das contribuições municipais para a sustentação dos expostos (P. 17, Dez. - 1840 – D.G. 301); obrigando as mulheres não recatadas a participar a gravidez (Ord. L. 1º T. 73 §4 – Res. 12 Março 1603 §5 – e \* P.7 Out. 1835 – Col. L. P.346), embora salvaguardando a descrição da situação (§8 do A. de 18 de Out. de 1806 (P.4 julho 1838 - D.G. 157). (p. 179)

#### **Câmaras Municipais**

As Câmaras Municipais financiavam a sustentação dos expostos (Art. 133.º – Nota

1). Lê-se que quando os pais dos expostos estavam identificados devia exigir-se-lhes o pagamento das despesas da criação (A. de 18 de Outubro de 1806) podendo ser para esse fim demandados pelas C.M. com intervenção do M.P. (P. 22 Nov. 1841, ao G.C. de Viseu, ined.) (p. 74)

#### **Juntas de Paróquia**

As Juntas de Paróquia tinham por função o debelar da mendicidade, identificar os casos de necessidade e socorrê-los, e fiscalizar a criação dos Expostos residentes nos seus territórios e participar irregularidades às Câmaras (Art.312.º – I, II, III e IV- Nota 1, 2 e 3). Eram obrigadas a financiar a criação e a sua educação (Ord. L. I. T. 83 §§ 12 a 18) quando não tivessem ainda idade ou condições para entrar na Casa Pia (Alv. De 24 de Out de 1814). Deveriam procurar pessoas particulares ou lavradores que lhes ensinassem ofício ou os criassem mediante um rendimento até aos 16 anos de idade, ou dá-lo para o exército em lugar de um filho seu aquando do sorteio (V. a P. da Reg. de 8 de Maio de 1812). Era também sua função avisar as pessoas casadas para não exporem os seus filhos e adverti-las para a sua obrigação de criar a sua prole (P. 7 de Jan. de 1840). (p.238)

#### **Nota 3**

Os restantes procuradores signatários são Vicente Pedro Dias, Manoel Joaquim Veríssimo, Victorino da Silva Araújo, Manuel do Nascimento Nóbrega, Ricardo da Silva Ribbas, Carlos Augusto d'Abreu, André Ribeiro Vaz da Motta Gouveia, José Sanches de Figueiredo Barreto Perdigão, Gregório Antunes dos Santos, António Fernandes Coelho Junior, Joaquim Maria da Silva Freire e António Carlos da Costa Guerra.

#### **Nota 4**

Filhos ilegítimos: Filhos naturais, os nascidos de pessoas solteiras ou viúvas (legitimáveis); Filhos bastardos (insusceptíveis de legitimação): Filhos adulterinos, os nascidos de adultério; Filhos incestuosos, os nascidos de pessoas cujo parentesco é impedimento do matrimónio; Filhos sacrílegos, os nascidos de sacerdotes ou religiosos com voto de castidade; Filhos adoptivos. *Cristina M. Araújo Dias (2014). Lições de Direito das Sucessões. [S.I.]: Almedina. ISBN 9789724052953*

#### **Nota 5**

No Arquivo Distrital de Leiria, no fundo “*Expostos em Leiria*” com a cota -1/III/75/E/1, há uma cópia de uma proposta elaborada pela Junta Geral de Distrito (assinada pelo Presidente, José Chrysostomo Pereira Barbosa, e pelo secretário António Tavares Godinho Pimentel, de Julho de 1839), feita em função de uma irregularidade (de natureza oportunista) concernente aos subsídios dados para a criação de crianças inscritas como Expôstos, que não o eram:

*“Proposta = Constando que em alguns Concelhos deste Distrº existe a abusiva prática de se admittirem e acumudarem ao Nº de Expostos muitos filhos de Pais Legitimamente Casados, quando estes por hum simples requerimento e atestaçam do Parocho pensão a sua pobreza e da hi resulta mandar-se lhes abrir assento por*

*Acordão das Camaras ficando logo habilitados áos seus vencimentos de Leite ou Seco como se fossem Expostos – e considerando que de semelhante pratica resulta um novo onus para o Povo, e lhes serve de maior vexame por que geralmente pagão suas collectas por Derrama, a bem de ser evidente que tal arbítrio das Camaras é intolerável e insubstancial por falta de autoridade legal segundo o Código Administrativo por isso requeiro e proponho á consideração desta Junta hoje de deliberar sobre este assunto afim de que as Camaras não exorbitem de suas atribuições ou pelo menos se recomende á Administração Geral toda a vigilância e averiguação destes factos, e providenciás segundo a Ley [...]"*

**Nota 6**

Médicos e cirurgiões da Câmara Municipal.

**Nota 7**

Cuja gravidez tenha sido devidamente comprovada após a morte do marido.

**Fontes:**

Decreto de 19 de Setembro (1836). Colecção de Leis e Documentos Oficiais Publicados desde 10 de Setembro e 31 de Dezembro de 1836: VI série. Recuperado de: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/16/88/p22#c18369>

Decreto de 5 de Janeiro. Regulamento para o Serviço dos Expostos e Menores desvalidos ou Abandonados do Ministério do Reino (1888). Diário do Governo: VI série. Recuperado de: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/62/69/p20>

Arquivo Distrital de Leiria. Fundo da Junta Geral do Distrito de Leiria (1842 - 1936).

Arquivo Distrital de Leiria. Junta Geral do Distrito de Leiria (1879). *Regulamento para o Serviço dos Expostos no Distrito de Leiria do Distrito de Leiria.*

Portugal. (1854). *Código Administrativo Português. Aprovado por carta de lei de 18 de Março de 1842.* Lisboa: Imprensa nacional.

Portugal. (1855). *Código Penal. Aprovado por Decreto de 10 de Dezembro de 1852.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Portugal. (1867). *Código Administrativo Português. Aprovado por carta de lei de 26 de junho de 1867.* Porto: Typographia do Jornal do Porto.

Portugal. (1868). *Código civil Português. Aprovado por carta de lei de 1 de julho de 1867.* Lisboa: Imprensa nacional.

Portugal. (1870). *Código Administrativo Português. Aprovado por decreto de 21 de julho de 1870.* Lisboa: Imprensa nacional.

Portugal. (1878). *Código Administrativo Português. Aprovado por carta de lei de 6 de Maio de 1878.* Porto: Casa de A. R. da Cruz Coutinho.

**Bibliografia**

Cabral, J. (1993). Expostos. C.M. de Leiria (Ed.), *Anais do Município de Leiria* (pp. 31-33). Leiria: Câmara Municipal de Leiria.

Cubeiro, T. M. R. (2011). *A assistência à infância em Torres Novas: estudo dos subsídios de lactação concedidos pela Câmara Municipal (1873-1910).* (Master's Thesis, Universidade de Coimbra). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10316/20412>

D'Orey, M., Colen, M. (1999). Os expostos e desamparados na misericórdia de Lisboa. *História e Cultura*, 2, 38-49.

David, H. (2013). Alguns aspectos da mortalidade em finais do século XIX: as cidades do Porto e Lisboa. *Revista de História*, vol. 11 (1991), p. 193-220.

- Lopes, M. A. (2002). Crianças e jovens em risco nos séculos XVIII e XIX. O caso português no contexto europeu. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 2, pp.155-184. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10316/25021>
- Lopes, M. A. (2013). Os socorros públicos em Portugal, primeiras manifestações de um Estado-Providência (séculos XVI -XIX). *Revista Estudos do Século XX*, 13, pp.256-280. Recuperado de: <https://bit.ly/2KgR87v>
- Lopes, M. A. (2016). Assistência pública à infância após a extinção da Roda dos Expostos: Hospício dos Abandonados e crianças maiores de sete anos (distrito de Coimbra, 1872-1890)" in José Viriato Capela et al. (org.), Da caridade à solidariedade: políticas públicas e práticas particulares no mundo ibérico, Braga, Universidade do Minho/Lab2PT, 2016, pp. 173-191. Recuperado de: <https://bit.ly/2KrEKjY>
- Macedo, A. C. S. (1855). Expostos. Título Décimo Sétimo. *Estatística do Distrito Administrativo de Leiria* (pp.169-219). Leiria: Tipografia Leiriense.
- Paulino, J. V. (2014). Os Expostos em Números. Uma análise Quantitativa do Abandono Infantil na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (1850-1903). *Actas do IX Encontro Nacional de Estudantes de História*, 185-215.
- Pimentel, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa – 5. A vida quotidiana. In CENTENO, Rui coord. – *Civilizações Clássicas II*. Roma. Lisboa: Universidade Aberta, 1997, p.148-207.
- Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (1998). *Pequeno Glossário*. Inventário da Criação dos Expostos do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (pp. 397-424). Lisboa: Europam Lda.
- Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (1998). *Prefácio*. Inventário da Criação dos Expostos do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (pp. IX-XXII). Lisboa: Europam Lda.
- Silva, H. D. D. (2012). Reformas administrativas em Portugal desde o Século XIX. *Jurismat*, 1, 65-97. Recuperado de: <http://recil.ulusofona.pt/handle/10437/3891>

# A Arte urbana e o Turismo: uma proposta contradiscursiva sobre as práticas artísticas no espaço público urbano e os impactos do turismo

---

*Urban Art and Tourism: a contradiscursive proposal on artistic practices in urban public space and the impacts of tourism.*

Diogo José Costa Goes 

Instituto Superior de Administração e Línguas  
[diogo.costa.goes@gmail.com](mailto:diogo.costa.goes@gmail.com)

Conflito de interesses: nada a declarar. Financiamento: nada a declarar.

Data de Submissão: 05/11/2020

Data de Aprovação: 14/01/2021

## Resumo

---

A intervenção artística no espaço público urbano, no uso de um discurso específico sobre arte contemporânea e do exercício de práticas curatoriais, carece de uma identificação com o "lugar" - espaço habitado e vivencial, no qual se criam hábitos - e com a sua envolvente situacional e social, bem como, do reconhecimento de um contexto identitário, histórico e social, subjacente à especificidade do desenvolvimento urbano herdado e sobre aquele que se projeta para o futuro, da pós-intervenção. Não sendo consensual, todas as diferentes perspetivas possíveis, sobre a consideração de hipóteses de uma objetualização da intervenção artística, num sentido utilitário dessa intervenção, é de extrema importância que as mesmas sejam as mais adequadas e de acordo com um referencial histórico e cultural, adequado à especificidade de cada "lugar" ocupado, território de Turismo. Torna-se fundamental contextualizar cada intervenção, tida por artística, com outras práticas discursivas sobre o espaço público, ao nível internacional, mais bem-sucedidas, verificando os impactos, se existentes no turismo e nas áreas conexas. Pretende-se analisar, não só uma "pura" vertente da intervenção artística, no seu enquadramento conceptual e de revisão bibliográfica das melhores práticas em termos da Arte, mas também analisar os diferentes impactos que a mesma produz no turismo cultural das cidades e no desenvolvimento social e humano na sociedade onde está inserida. Concluiu-se que arte no espaço público urbano está intimamente ligada a um discurso político que procura contemporanizar as cidades, de modo a constituir-las como marca global e polo de atração turística. Para isso a arte no espaço público urbano, tem vindo a ser interpretada não pela sua capacidade discursiva, mas pelo deleite estético, não respondendo por isso às reais necessidades de reabilitação urbana quer no domínio arquitetónico, quer no social. Conclui-se que, por hipótese, a arte ao tentar responder às premissas do Turismo, autodetermina-se subvertendo a lógica da sua conceção e em vez de potenciar a inclusão social, poderá tornar-se fator de exclusão.

**Palavras-chave:** Turismo cultural; Espaço público urbano; Arte urbana; Desenvolvimento das cidades; Estudos urbanos;

## Abstract

---

The artistic intervention in the urban public space, in the use of a specific discourse on contemporary art and the exercise of curatorial practices, lacks an identification with the "place" - inhabited and experienced space, in which habits are created - and with its surroundings situational and social, as well as the recognition of an identity, historical and social context, underlying the specificity of inherited urban development and on that which is projected for the future, post-intervention. Not being consensual, all the different possible perspectives on the consideration of hypotheses for an objectification of artistic intervention, in a utilitarian sense of that intervention, it is extremely important that they are the most appropriate and in accordance with an appropriate historical and cultural reference. the specificity of each "place" occupied, tourism territory. It becomes essential to contextualize each intervention, considered artistic, with other discursive practices on public space, at the international level, which are more successful, verifying the impacts, if they exist in tourism and related areas. It is intended to analyze, not only a "pure" aspect of artistic intervention, in its conceptual framework and bibliographic review of the best practices in terms of Art, but also to analyze the different impacts that it has on cultural tourism in cities and on development social and human in the society in which it operates. It was concluded that art in the urban public space is closely linked to a political discourse that seeks to modernize cities, in order to constitute them as a global brand and pole of tourist attraction. For this, art in the urban public space, has been interpreted not for its discursive capacity, but for its aesthetic delight, therefore not responding to the real needs of urban rehabilitation, either in the architectural or in the social domain. We conclude that, by hypothesis, art when trying to respond to the permits of Tourism, self-determines by subverting the logic of its conception and instead of potentiating social inclusion, it can become a factor of exclusion.

**Keywords:** Cultural tourism; Urban public spaces; Urban Art; Cities development; Urban studies;

## 1. Introdução: Espaço público, cidade e o equívoco da “arte urbana”

Distinguir o espaço público, do espaço privado, não é apenas uma questão do direito ou jurídica, mas é intrinsecamente uma questão identitária, social e ideológica, quer no domínio político, quer no domínio plástico, artístico e da percepção visual. Diferenciar conceitos subjacentes à arte pública e às práticas e intervenções de arte urbana, como são socialmente entendidas e percecionadas é uma tarefa fundamental para a compreensão dos diferentes mecanismos de representação operados pelos autores ou artistas e o modo pelo qual estas intervenções são usufruídas pelo público, nele inferindo impactos incomensuráveis. A Arte desempenha por isso um papel na expansão e redefinição de espaço público, com especial relevo nas cidades.

De acordo com Mitrache (2012), uma das principais questões levantadas no desenvolvimento das cidades pós-industriais é a problemática que o abandono dos espaços, ditos públicos, origina: não sustentarem “*a participação do utilizador e interações sociais variadas*”.

Como refere Pinto (2009) a crescente perda demográfica, económica e social com que o centro das cidades se tem deparado e o consequente crescimento das áreas suburbanas e periféricas, as formas urbanas do passado, assim como espaço público central têm sido incontornavelmente questionados pela sua suposta desadequação à realidade contemporânea. As intervenções e práticas artísticas operadas no espaço público urbano, promovidas pelos decisores públicos e patrocinada pelos agentes económicos locais, nomeadamente os da área do Turismo, têm vindo a tentar colmatar a lacuna de desfasamento da realidade contemporânea global, constituindo a arte, fator para o

desenvolvimento urbano, nomeadamente nos centros históricos, independente dos juízos de valor éticos ou estéticos.

Conforme refere Jasmi & Mohamad (2016), a partir de Ozsoy & Bayram (2007), para a distinção das diferentes expressões e práticas de intervenção artística no espaço público, nomeadamente no urbano, podemos identificar três valores derivados da arte pública: o histórico, o estético e funcional.

A história das artes no espaço público incentiva a conexão entre as sociedades com a sua história e geram uma memória coletiva; geralmente as obras de arte históricas estão relacionadas com figuras famosas ou eventos históricos. Equívoco este, que poderá ser entendido como um fator que permite definir uma identidade coletiva.

De acordo com Jasmi & Mohamad (2016), a dimensão estética das expressões plásticas ou das intervenções artísticas no espaço público está respondendo às exigências estéticas de embelezamento dos lugares, possibilitando uma alegada melhoraria da qualidade visual do edificado das cidades.

*«Mohd Fabian (2010) concorda que a arte pública carrega a impressão de que a arte fundamentalmente serve para o embelezamento dos espaços. Além disso, também existem artes públicas que atuam como objetos funcionais, às vezes denominadas de artes aplicadas, proporcionando conforto e comodidade às áreas urbanas».*

(Jasmi & Mohamad, 2016)

Ora, falar de espaço público urbano implica necessariamente tentarmos definir ou explorar

os limites do binómio público/privado e centro/periferia, as intervenções plásticas, visuais e artísticas, são essenciais para explorar estas definições, dissipando a fronteira entre elas. Por isso, importa não só desmistificar as intervenções e práticas artísticas urbanas, como necessariamente transgressivas e embebidas de um espírito de vandalismo, mas entendê-las como processo de transformação. Apropriação e institucionalização da mesma, quer pelo sistema e mercado da arte, quer no branding institucional das cidades e dos promotores turísticos.

De acordo com Eugénio (2013) citando Campos (2010), uma das primeiras expressões de arte urbana, num sentido contemporâneo é o graffiti, que – deriva etimologicamente de graffito, correspondendo ao seu plural - designa a «marca ou inscrição feita em paredes desde o império romano». A mesma autora considera que, alguns autores/artistas incluem o graffiti na arte urbana, no entanto, certos writers não partilham da mesma opinião, afirmando que o graffiti e a arte urbana são distintos, não se sobrepondo na mesma categoria.

## 2.A Função social dos valores estéticos no espaço público

Antes de debruçarmo-nos sobre os reais impactos, se existentes, no Turismo, importará retomar a premissa da subversão do comportamento transgressivo e da efemeridade genética da intervenção artística no espaço público. Esta subversão do comportamento transgressivo, legitima uma estratégia estético-ideológica de desenvolvimento, não desassociada do turismo. Por isso, as intervenções autorizadas no espaço público, com fins comerciais ou propagandísticos, poderão estar a subverter a verdadeira vocação da arte: um compromisso entre os valores estéticos e mensagem dirigida a um público que deve usufruir gratuitamente do espaço intervencionado.

Num artigo publicado na Revista Saber Madeira (março de 2020), de acordo com Goes (2020), nota-se que a Constituição da República Portuguesa consagra no seu artigo 9º alíneas d) e e), como tarefa fundamental do Estado: promover a efetivação "dos direitos culturais" e "proteger e valorizar o património cultural", respetivamente, também consagra nos artigos 42º e 43º, o princípio da liberdade de criação cultural e de ensinar e aprender. A Constituição

da República Portuguesa, também defende no seu artigo 13º, o Princípio da Igualdade, condenando deste modo, o racismo e a xenofobia e toda a discriminação social, no seio da sociedade Portuguesa.

Ao tentar estabelecer uma relação entre estes artigos, procura-se demonstrar que a tarefa que arte desempenha na sociedade, enquanto atividade humana, explora toda uma dimensão pública, e por isso, necessariamente, torna a sua função social. Deste modo, promover intervenções ou práticas artísticas no espaço público, poderá contribuir para a transmissão de mais cultura, mais conhecimento e mais educação, realizando uma verdadeira democratização cultural.

Este poderá ser o melhor instrumento para o desenvolvimento da tolerância e de processos de inclusão, no seio das cidades, contribuindo, nomeadamente, para o combate ao racismo e à xenofobia, que tem vindo a se disseminar nas sociedades contemporâneas (ou talvez nunca tenha deixado de existir).

O espaço público urbano, poderá ser o lugar por excelência para cumprir esta função social

da arte. Mais do que responder às estratégias de desenvolvimento urbano, justificativa da resposta do desenvolvimento turístico e de

uma busca pela maior atratividade a arte deve atuar enquanto consciência crítica da sociedade onde se insere.

### 3. As intervenções e práticas artísticas na construção do espaço público urbano: a publicitação do “lugar”

As intervenções e práticas artísticas exercem um papel preponderante na construção ideológica do espaço público urbano, a publicitação do “lugar” que ocupam e os agentes que a patrocinam ou a promovem. Importará por isso refletir, como refere Matoso (2014), se a “Arte Pública” tem sido ou não instrumentalizada pelos decisores públicos ou pelos agentes económicos. E de que forma «a mobilização estética da ação política reforça o consenso» (Matoso, 2014), por antítese ao debate democrático sobre a qualidade das transformações estéticas que acontecem no território que habitamos, nomeadamente no espaço urbano.

Sobre este aspeto, importará colocar hipóteses sobre quais as reais justificações para que se faça e se promova a instalação de arte (ou de práticas artísticas) no espaço público urbano.

Pinilla (2012) considerava a partir de Peter Marcuse, que:

«a degradação urbana, não era a causa, mas a condição necessária para a política de expansão do novo urbanismo. Ou seja, a desvalorização do solo era a condição prévia necessária para a maximização das inversões imobiliárias futuras.»

De acordo com Cadela (2007) tem se potenciado, em muitos casos, a promoção da segregação no seio da cidade, originando novos guetos e fazendo uso de uma retórica falaciosa, que relaciona a deterioração física dos bairros, à «decadência moral dos seus habitantes».

Pinilla (2012) refere que, primeiro promove-se a degradação física do edificado, depois justifica-se tal, pela decadência moral, nos hábitos e costumes de seus habitantes, para depois se «estetizar a pobreza», transformando o «sociologicamente aborrecido» em «psicologicamente excitante» - a propósito da obra de Martha Rosler.

Também Chatarina Thörn (2011) considera que, «a cultura tem um papel central na criação de uma atmosfera impondo um enquadramento sensual ou “sensescape” no tecido urbano.» Sobre este aspeto destaca-se o perigo da arte não eliminar os conflitos, antes acentuá-los, por tentar disfarçar as realidades visuais indesejadas, assumindo uma “cultura do vandalismo” e o graffiti. De acordo com Thörn (2011), a legitimação do vandalismo como arte, poderia mensurar um indicador do desenvolvimento social e humano, disfarçando a dura realidade da vida de rua dos excluídos.

Considerar o espaço público urbano, como um lugar que necessariamente cumprirá uma função, que não a estabelecida por uma determinada ordem dominante, de ser espaço habitado e vivenciado, levará porventura, a que haja necessariamente a interrupção do utilitarismo de uma praça, largo, jardim, logradouro ou de uma rua, para que estes espaços possam ser lugares de encontro da diferença e não lugares transitórios de passagem e de falsos consensos.

Em si, cada espaço público, encerra um determinismo à sua própria definição e sobre qual é de facto o seu papel, o “lugar público” que ocupa numa sociedade contemporânea, um espaço de encontro com o outro – ou de

desencontro - um “lugar” do direito à diferença e à pluralidade democrática, ou seja, necessariamente lugar de conflito, de criticismo e não de falso consenso.

De acordo com Matoso (2014), relendo Rosalyn Deutsche, num texto intitulado “*The Question of Public Space*”, que por sua vez evoca Jürgen Habermas, lembra que:

«o espaço público é essencialmente político, pois é nele que emerge o direito à diferença e à construção da pluralidade identitária que nunca pode estar fechada e pré-determinada.»

Possibilitar a reflexão sobre o lugar cultural e ideológico – que o espaço público ocupa enquanto condição necessária para a existência de outros lugares, do foro privado, pessoal, íntimo é razão para criteriosamente pensarmos sobre as transformações estéticas que possam ocorrer no território urbano, muitas das vezes influindo na definição da sua própria paisagem e sobre quais os impactos das transformações, nomeadamente as artísticas, no edificado e nas pessoas que habitam o território. Importa por isso, entender a necessidade da existência de espaços vazios, de silêncios urbanos, despovoados de intervenções artísticas, conseguindo que por isso, o espaço público, não seja funcionalista, nem ornamental.

Neste sentido, a perda de uma lógica funcionalista ou ornamental do espaço público, justifica a não utilização da “Arte Pública” como instrumento de marketing territorial, deixando de ser concebida como um objeto decorativo, de acordo com a conceção de Rui Matoso (2014).

De acordo com Matoso (2014) esta noção de espaço público significa que, se expande para além do espaço físico urbano (rua, praça, jardim, etc) passando a incluir igualmente espaços interiores como museus e instituições, visto que aquilo que determina o caráter de

“publicidade” não é apenas a caracterização do espaço, mas a tipologia de obra artística nele instalada. O cidadão espectador é assim convidado a explorar quais os limites das possibilidades de enquadramento do espaço que usufrui, público-privado ou do espaço doméstico, questionando-o e problematizando-o.

Mohd Fabian (2010) concordou que a arte pública carregava a impressão de que o papel fundamental da arte é embelezar os espaços. Provocando o equívoco nos espectadores e até um “endeusamento” do lugar habitado por estes. Além disso, há também artes públicas que funcionam como objetos funcionais. Conforme constata Jasmi & Mohamad (2016), às vezes estas artes são referidas como artes aplicadas proporcionando conforto e comodidade nas áreas urbanas.

Daqui decorrerá o perigo das cidades ao se tornarem museus ao ar livre, perderem a sua essência de lugar habitado e vivenciado, e de não cumprirem a sua missão, ao se tornarem num lugar contemplativo apenas do sublime. É mesmo o perigo da arte em vez de potenciar novas vivências da cidade, contribuir para uma alienação cultural coletiva. Corre-se o risco de, ao não habitar as cidades, tornamo-las “não-lugares”, na definição de Augé (1992), lugares transitórios, de passagem.

A este propósito leia-se Mitrache (2012) quando refere que, as mudanças no tecido urbano de uma cidade criam ou podem criar novos tipos de espaços públicos que podem revelar-se bastante problemáticos face às questões de inclusão social, ao sentimento de pertença ou não, àquele espaço.

Mitrache (2012) refere que:

«(...) a principal questão é o fato de que estes espaços não são realmente públicos - pelo menos não em termos de criar e sustentar a participação do utilizador e interações sociais variadas.»

Pinilla (2012), a propósito do desenvolvimento de determinadas práticas artísticas no espaço público urbano (“não-objetuais” ou “não-monumentais”) contrárias à hegemonia neoliberal dominante, considera que as novas possibilidades de representação, nomeadamente através da perda da fetichização do “objeto-obra” ou do “objeto-mercadoria”, em última instância, permitem também que esses próprios objetos artísticos, possam ser expostos e colecionados e portanto neutralizando-os na sua premissa criticista quando ao espaço público, para o qual foram originalmente pensados.

Recordando Baudrillard (2002), as obras de arte passaram a ser objetos que não contradizem nada, antes pelo contrário, se integram no sistema dos objetos. A obra de arte enquanto objeto crítico, da própria realidade onde está inserido, restringe-se ao se pretender alcançar um falso consenso, pela “acrítica” ao lugar ocupado e ao sistema. A luta contra a monumentalidade escultórica ou arquitetónica e a necessidade de desenvolvimento de sentimentos de pertença junto da comunidade, eminentemente crítica são duas tarefas que os artistas, como os decisores públicos e habitantes e espectadores, terão necessariamente de desempenhar para uma sustentável e legítima construção de um novo processo identitário. O espaço público não poderá ser mais visto enquanto lugar de atração e por isso deverá prescindir da espetacularidade pós-moderna. Porque, o investimento na instalação de edificação de objetos-espetáculo, poderá constituir uma distopia acentuando os contrastes sociais a não identificação dos que habitam um lugar “requalificado” esteticamente, ou pela arte.

Também Catharina Thörn (2011) considera, a partir da investigação do grupo de pesquisas arquitetónicas BAVO, que «a arte “estetiza” a injustiça social e elimina os conflitos».

A mesma autora refere que,

«(...) os urbanistas e os promotores pedem aos artistas para desenvolverem micro-soluções criativas para a resolução de problemas sociais estruturais (...) e para fornecerem ferramentas com vista à renovação urbana.» (Thörn, 2011)

As problemáticas na origem da necessidade de reabilitação urbana e dos impactos das intervenções artísticas, tidos como resposta aos problemas sociais, nas cidades de Gotemburgo e Hamburgo, a título de exemplo, subvertem a lógica quer da conceção de cidade enquanto comunidade viva e heterogénea e do próprio papel da arte, um lugar que esta deve ou não ocupar no espaço público urbano. O equívoco gerado pelas tentativas da arte se substituir às políticas sociais e urbanísticas, potenciou que alguns artistas alegaram, de acordo com Thörn (2011), que «nunca mais participariam em estratégias culturais de branding da cidade» na medida que isso iria subverter os objetivos da arte e da própria conceção e planeamento do espaço público urbano e poderia determinar uma específica conceção ideológica da cidade. De acordo com Thörn (2011), os artistas afirmaram que: «A cidade não é uma marca. A cidade não é uma empresa. A cidade é uma comunidade».

A autora, considera a partir de Swyngedouw, David Harvey e Neil Smith, que:

«a reestruturação do espaço urbano, com frentes marítimas exclusivas, edifícios de referência, hotéis de luxo, campanhas institucionais de marcas, faz parte da governação global neoliberal mais alargada que privilegia o crescimento e cria uma distribuição desigual (e injusta) desse crescimento dentro das cidades.» (Thörn, 2011)

A mesma autora argumenta que a arte pode resistir à tendência de privatização e da comercialização do espaço público e trazer questões políticas para a primeira linha – de debate – do espaço público. Tendo em conta o acima exposto, propõe-se, ao invés, a adoção de estratégias que implementam a recuperação do espaço público urbano através da arte, devolvendo a quem o pertence, necessariamente a quem nele reside e habita. Mas também lugar transitório de pertença, mesmo que efémera, daqueles que por ele passam, os turistas, que também nele vivenciam.

Mitrache (2012) propõe:

*«uma meta de desenvolvimento claramente definida (delineada com a participação pretendida pelo utilizador); atenção especial ao equilíbrio entre significado pretendido e abstrato (conforme ditado pela necessidade de uma imagem oficial que é então interpretada pelos artistas) e a possibilidade de múltiplos significados construídos; uma avaliação realista e cuidadosa da escala de investimento urbano, alcance, duração, esforço*

*pretendido e meios financeiros; finalmente, a monitorização contínua do sucesso dos espaços resultantes como locais de interação pública, social e respostas planeadas e flexíveis para combater o desempenho insatisfatório.»*

Assim, temos de considerar que o espaço público está intimamente ligado com a ideia de liberdade e da afirmação da liberdade individual do ser humano, num contexto de um espaço de usufruto coletivo, e do lugar que este ocupa na sociedade em que se insere. Por conseguinte, intervir no espaço público é um triplo ato político, primeiro porque “toda a arte é política” na medida que é um exercício de convencimento e autoridade entre o autor que a opera e o espectador que a frui. Segundo porque o espaço público é todo o espaço que medeia a relação entre um sujeito-autor e outro espetador, que porque vê o seu espaço interferido, participa e intervém direta ou indiretamente na obra do outro. Por fim, a partir do momento que se subverte o espírito transgressivo da intervenção artística e se a promove, o decisivo público coloca nela, toda uma vertente ideológica, propagandística, ou até panfletária.

## 4. Turismo cultural e a arte enquanto instrumento de “branding” da cidade

Um destino que melhor comunique a sua oferta cultural, numa conceção identitária, poderá obter vantagem competitiva, ao conceber a cultura, a arte e o património, como um factor diferenciador determinante para a afirmação do destino, nomeadamente junto do perfil do turista cultural. A especificidade do turismo cultural estará por isso intimamente relacionado não só com a qualidade da oferta museológica e artística, como também à oferta

de eventos culturais, por hipótese, um segmento diferenciado, dos eventos de entretenimento de massas, designados por cartazes turísticos. Importará, no entanto, diferenciar os eventos culturais com uma índole “puramente” artística e/ou profissional, nomeadamente, os de artes performativas (dança, teatro, performance, música, etc.) daqueles que cuja finalidade – o entretenimento – têm por objetivo a atração e a animação

turística (os cortejos alegóricos, as reconstituições históricas e etnográficas). As estratégia de rejuvenescimento urbano, comunicando uma determinada ideia de cidade, “cool”, jovem, contemporânea, tem possibilitado a promoção e realização de um conjunto de ações, nomeadamente festivais interdisciplinares de arte urbana, que aliam as artes performativas, as artes da imagem e as expressões plásticas, à arquitetura e ao território, procurando de algum modo estabelecer relações entre o património edificado, a história do lugar e das gentes que nele habitam, contemporizando os espaços e possibilitando a aproximação entre visitantes e residentes.

Segundo Fernando Cruz (2012) «as cidades adotam elementos de merchandising como “marca”. Quanto mais emblemáticas são as cidades, mais estas estarão presentes em todos os domínios, levando assim a maiores investimentos.»

A cidade pela arte, torna-se uma marca global, atrativa, contemporizando-se. No entanto, ao mesmo tempo que potencia um determinado desenvolvimento económico baseado no turismo, agrava os contrastes e o desfasamento cultural da realidade daqueles que nela residem.

Paradoxalmente, as cidades «tornam-se dependentes do turismo, uma vez que tendem a esquecer a sua diversidade e os próprios cidadãos em prol da lógica turística». (Cruz, 2012) O mesmo autor, citando **Zaida Muxí** (2004), a partir de definição de “não-lugares” de Marc Augé (1992), considera que as grandes superfícies (comerciais) tal como as «áreas cénicas das cidades, são espaços controlados e pensados para o consumo».

Consumidores são transformados em atores, e principais protagonistas, que redefinindo o espaço cenográfico, participam na elaboração das novas cenografias da cidade, como se

tratasse de um ceremonial neobarroco, onde cada um ocupa uma função pré-determinada.

De acordo com Goes (2020), Dostoiévski terá dito que «*todos somos responsáveis de tudo, perante todos*» e essa responsabilidade implica necessariamente, refletirmos e criticarmos, como já vimos, a qualidade das transformações culturais e estéticas que acontecem no território em que habitamos. Todos somos responsáveis, porque todos participamos ativamente nas transformações culturais da nossa sociedade, muitas das vezes, sem nos apercebermos de facto.

*«Os participantes, transformados em atores, tentam envolver o público procurando que estes “convidados” participem nos eventos e adiram ao espetáculo. (...) As infra-estruturas são montadas e desmontadas, por vezes, a um ritmo alucinante contribuindo para a cultura do efémero e da arquitetura pós-moderna, onde é privilegiado o estético em detrimento do ético.»*

(Cruz, 2012)

A cidade, pela arte, vê-se transformada numa estrutura de autolegitimação. Um “palimpsesto” discursivo e visual que legitima a arte urbana, uma vez que tratando o espaço público, como um museu – não o é – aparentemente serve-se dele para uma legitimação institucional das transformações estéticas e dos autores que intervêm no território. De acordo com Cruz (2012) “A cidade palimpsesto” celebra o global, fazendo dele, instrumento de marketing ou propagandístico, é um mecanismo de autolegitimação, primeiro da própria existência da cidade, enquanto tal, e depois, é um instrumento de legitimação da esfera artística, perigosamente confundindo o espectador, participante da estratégia de branding da cidade, na definição da função da arte. Como se, a existência de mais

espectadores ou de uma obra mais vista ou visitada servisse como critério de legitimação.

*«O papel, herança e estatuto do artista e do grupo de artes, também irá influenciar o desenho e o planeamento urbanos em termos de atividades mais óbvias, como arte pública, produção e troca, bem como, a liberdade relativa que os estados permitem enquanto criação artística, consumo coletivo e acção social.»*

(Cruz, 2012, citando Evans, 2001)

*«Quanto mais a Europa se disneyfica e homogeniza, menos singular e especial se torna, eliminando as suas próprias vantagens»* (Cruz, 2012). A proliferação de arte urbana, quando desfasada do seu contexto em que está inserida e tida como importação, se por um lado corrobora uma sociedade do espetáculo e do entretenimento de que fala Débord (1997), por outro lado, poderá mais uma vez, em vez de potenciar uma maior atratividade, para as cidades, contribuir para a diminuição das vantagens competitivas, uma vez que poderá originar uma perda da identificação com o lugar onde está instalada e das gentes que nele habitam.

*«A mediatização das relações sociais, políticas, culturais e desportivas transformou a sociedade atual numa sociedade do espetáculo. As relações sociais são mediadas por imagens e tudo se transforma em representação.»* (Débord, 1997)

O mesmo autor, na sua crítica ao pensamento *Hegeliano*, fazendo uso de um questionamento da história e da inevitabilidade do pensamento científico, expõe o determinismo da condição burguesa deste pensamento. Demonstra ainda, o quanto a classe trabalhadora se torna sujeita e objeto da representação, numa sociedade do

espetáculo, onde na realidade todos somos atores e por isso, lembramos novamente as palavras que Dostoiévski terá dito, que acima foram parafraseadas.

*«Subproduto da circulação das mercadorias, a circulação humana considerada como consumo, o turismo, reduz-se fundamentalmente à distração de ir ver o que já se tornou banal. A ordenação económica dos frequentadores de lugares diferentes é por si só a garantia da sua pasteurização. A mesma modernização que retirou da viagem o tempo, retirou-lhe também a realidade do espaço.»* (Débord, 1997)

Os espaços públicos das cidades tornaram-se espaços alegóricos de uma realidade, muitas das vezes simulada, de modo a possibilitarem o deleite e o fascínio dos turistas visitantes, em detrimento da realidade vivenciada pelos residentes. A nova arquitetura, como o novo urbanismo, refazem o território e o meio ambiente natural, desenvolvendo uma lógica de «dominação absoluta» sobre as pessoas que nele habitam e ao fazê-lo, de acordo com Débord (1997), «(...) refazem a totalidade do espaço como seu próprio cenário.»

A arte no espaço público urbano poderá assim, corroborar e intensificar a ideia de cenário ou de espaço cenográfico e por isso, ao invés de aproximar, afasta ainda mais os residentes daqueles que habitam temporariamente o território ou que por ele transitam, os turistas.

*«Os espaços públicos são cada vez mais marcados pela tensão local/global, efémero/permanente, centralização/descentralização, real/virtual e estético/ético, fruto das pós-fordista, pós-modernista e pós-estruturalista.»* (Cruz, 2012)

A este propósito, Pinilla (2012) considera a importância de desmistificar que as obras de arte instaladas no espaço público urbano possibilitam a construção de um espaço público não conflitivo. Para isso, dá sentido às palavras do artista Vito Acconci (citado em Candela, 2007) quando afirma que «*a instauração de um certo espaço público na cidade é um memorando, uma advertência, de*

*que o resto da cidade não o é*» (Pinilla, 2012, citando Candela, 2007).

A ilusória proposição de que a proliferação de mais (de uma determinada) arte urbana, constitui garantia de maior atratividade para os turistas e por conseguinte de maior desenvolvimento económico, evidencia Pinilla (2012), citando Borja y Castells (1999).

## 5. Hipótese de conclusão empírica

Podemos concluir de um modo empírico, a partir de uma revisão bibliográfica de textos de autores de referência, que a arte no espaço público está intimamente ligado a um discurso político que procura contemporizar as cidades - muitas vezes confundindo ou preferindo o deleite estético às reais necessidades de reabilitação urbana quer no domínio arquitetónico, quer no domínio das próprias vivências sociais da cidade - satisfazendo a necessidade de criar atrações locais que respondam às premissas do Turismo, da necessidade de uma contínua oferta de atrativos turísticos.

Os impactos no Turismo, confirmados por alguma literatura científica, não permitem, contudo, tecer considerações sobre a qualidade das transformações estéticas no território, operadas por pretexto da Arte, atraindo turistas, em vez de cumprir a sua função social inclusiva e integradora. Importará por isso, retomar a premissa da subversão do comportamento transgressivo e da sua efemeridade genética da intervenção artística no espaço público, para a sua redefinição, legitimadora de uma estratégia estético-ideológica de desenvolvimento, não desassociada do turismo.

Devemos por isso, questionar, de acordo com Lossau (2009) «*até que ponto as práticas e sensibilidades artísticas podem ou não corresponder às expectativas e desejos*

*implícitos nas políticas de desenvolvimento urbano.*»

Ora, assistimos ao perigo de o decisior público ser o novo legitimador estético prescindindo de uma educação estética em prol do entretenimento das massas. O decisior público, não intervindo diretamente na área do turismo, tem vindo a utilizar a premissa da intervenção artística no espaço público urbano como justificação, como se as soluções para os problemas do turismo ou da reabilitação urbana, fossem resolvidas ou mascaradas por uma expressão artística, que simultaneamente promove, autoriza, regulamenta e financia. A proposta de uma prática artística que intervenha no processo crítico de planeamento e desenho do território e do tecido urbano, passa necessariamente por um estabelecimento e uma dialética entre aqueles que habitam o território, os artistas e também os decisores. Porque todos são atores e protagonistas participantes desta transformação.

*«Revela-se a possibilidade de uma atitude que valorize a racionalidade específica do trabalho artístico e não encare a obra de arte no espaço urbano apenas como um meio / instrumento para atingir objetivos /metas pré-concebidas.»* (Lossau, 2009)

A desadequação do lugar ocupado ou intervencionado e a subversão do conceito de "intervenção" no espaço público demonstra a clara dissonância entre as motivações e intenções dos artistas, e os seus objetivos no exercício da prática artística, e os objetivos políticos, que também puderam distar, mais ainda, dos resultados económicos almejados ou dos impactos no turismo, provocando deste modo o equívoco que arte deva ou possa cumprir os objetivos do turismo e dele colher impactos.

Ora assistimos ao perigo de o decisor público ser o novo legitimador prescindindo de uma educação estética em prol do entretenimento das massas. O decisor público, não intervindo diretamente na área do turismo, tem vindo a utilizar a premissa da intervenção artística no espaço público urbano como justificação, como se as soluções para os problemas do turismo fossem resolvidas, ou mascaradas por uma expressão artística, que simultaneamente promove, autoriza, regulamenta e financia. E a arte em vez de potenciar a inclusão social, potencia o seu inverso, a exclusão daqueles que habitavam o território intervencionado, os residentes ou naturais. As cidades cosmopolitas, tornaram-se assim nas hipérboles do discurso estético do neoliberalismo, fazendo que a arte e as práticas artísticas possam não cumprir com a sua função, uma vez determinadas pelo "fetichismo", de responder à atratividade turística. E nalguns casos determinando irreversivelmente a paisagem.

Conclui-se que apesar de algumas intervenções estéticas ou artísticas, no espaço

público das cidades, poderem constituir um pólo de atração turística, por outro lado, ao fazê-lo poderão originar uma distribuição desigual da riqueza criada, deslegitimando ou subvertendo a premissa da arte enquanto instrumento de inclusão social e modelo crítico das transformações que nela ocorrem. Isto significa que, de acordo com Thörr (2011), o crescimento económico pode ser florescente numa parte da cidade, enquanto outras partes estão a ser drenadas de recursos naquele que é um ajustamento de conceção "pós-política", de adequação de uma "micro" realidade urbana, às estruturas e conjunturas globais.

Neste sentido, de acordo com Pinilla (2012) a arte urbana contradiscursiva se empenha com as lutas dos excluídos da cidade; aqui arte e vida se unem mediante práticas contra-hegemónicas que resistem aos modelos urbanos de uma economia global.

Provavelmente, para o grande público residente e habitante das cidades, quer para os turistas que a visitam, quer para o decisor público, as intervenções artísticas, designadas por "arte urbana" não são mais do que formas agradáveis de deleite estético, imediato e por isso constituem entretenimento ou ornamento visual, subversivo do património edificado e da paisagem. A arte corre por isso o perigo, de ao preterir a não identificação com um discurso estético contemporâneo no seio do sistema da arte, inaugurar um outro compromisso panfletário, propagandístico, agora num sentido neoliberal, do neocolonialismo económico e cultural, que se pensava já ultrapassado desde os totalitarismos do século XX.

## 6. Limitações ao estudo / sugestões para investigação futura

Considera-se que este artigo, ao ter por

metodologia a revisão da literatura científica

publicada, sobre os domínios da Arte urbana, do Turismo e do desenvolvimento das cidades, vê-se, no entanto, limitado por não identificar lugares e casos concretos, constituindo estes, objetos de análise crítica, testando sobre estes, os eventuais impactos económicos no setor do turismo, extraídos na conclusão. Recomenda-se que futuros estudos, possibilitem uma identificação de lugares intervencionados, permitindo deste modo, o estudo específico e mais aprofundado sobre os mesmos. Recomenda-se por isso, que para futuro, se faça a recolha, inventariação e registo fotográfico das principais intervenções e práticas artísticas no espaço público urbano, nomeadamente as existentes nas cidades, da Região Autónoma da Madeira, procurando estabelecer relações ou termos de comparação

com outras cidades ou regiões, do espaço insular Atlântico e ultraperiférico – da Macaronésia. Também como limitação ao estudo, pode-se notar a falta de documentação ou registo de opiniões, mesmo que empíricas, de artistas, decisores públicos e agentes económicos do setor da Cultura e do Turismo. Recomenda-se por isso para futuro, se inclua como metodologia, a realização de entrevistas aos autores/artistas, decisores públicos/políticos e profissionais dos setores acima referidos, assim como académicos, com reflexão sobre as áreas geográficas compreendidas em estudo. Do mesmo modo, sugere-se, medir e quantificar os reais impactos económicos, se de facto existentes, a fim de verificar quantitativamente as conclusões deste estudo.

# LOGRAFIA

## BL

## B

- Augé, M. (1992). *Non-lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (2002). *Critica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cadela, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
- Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de século.
- Cruz, F. (2012). A estetização e a espetacularização da cidade pós-moderna. *VIII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador da Bahia: IHAC - FACOM UFBA.
- Débord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Eugénio, S. (2013). *Arte urbana no século XXI – A relação com o mercado da arte*. Lisboa: ISCTE - IUL.
- Goes, D. (Março de 2020). Nós somos os outros. (E. Aguiar, Ed.) *Revista Saber Madeira*, nº274.
- Jasmi, M. F., & Mohamad, N. H. (2016). Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between aesthetic and functional value. (E. Ltd., Ed.) *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 222, 872-880. Obtido de <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.05.201>
- Lossau, J. (Julho de 2009). Arte no espaço público: Sobre as relações entre as perspetivas artísticas e as expetativas das políticas de desenvolvimento urbano. *GeoTextos*, 5 - nº1, 37-57. doi:10.9771/1984-5537
- Matoso, R. (2014). Arte pública, espaço e poder. Em U. L. Tecnologias (Ed.), *Livro de Actas do Seminário de Arte Pública e Educação: memória, intervenção e cidadania - do projecto Arte Pública nas Relações Culturais Lusobrasileiras - CICANT-ECATI*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Mitrache, G. (2012). Architecture, Art, Public Space. (E. Ltd., Ed.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 562-566. Obtido de <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.08.206>
- Mohd Fabian, H. (2010). Towards integrating public art in Malaysian urban landscape. *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.* Page: 251 – 264.

Muxi, Z. (2004) *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Ozsoy, A., & Bayram, B. (2007). The role of public art for improving the quality of public places in the residential environment. *ENHR International Conference: Sustainable Urban Areas*. Rotterdam, The Netherlands.

Pinilla, E. R. (2012). Arte urbano contradiscursivo: crítica urbana y praxis artística. Em U. N. Colômbia (Ed.), *Bitacora 20*. Bogotá: Universidade Nacional de Colômbia.

Pinto, J. R. (2009). O espaço público e o turismo - Identidade e cenário em duas praças da cidade do Porto. (ISCET, Ed.) *Revista Científica do ISCET - Percursos e Ideias, N° 1 - 2ª Série*.

Thörn, C. (Dezembro de 2011). Spotcity: a arte e a política do espaço público. (C. -C. Lisboa, Ed.) *Forum Sociológico, 21*, 43-53.

# O “(re)aportuguesamento” através da cultura popular: do séc. XIX aos nossos dias

---

*The “(re)portuguesizing” through popular culture: from the 19<sup>th</sup> century to our days.*

**José Carlos Meneses Rodrigues**

Instituto Superior de Ciências Educativas do Douro

[carlosmeneses@iesfafe.pt](mailto:carlosmeneses@iesfafe.pt)

**Conflito de interesses:** nada a declarar. **Financiamento:** nada a declarar.

Data de Submissão: 30/06/2020

Data de Aprovação: 12/01/2021

## Resumo

---

O objetivo principal consistiu na indagação da evolução da cultura popular, via etnografia e folclore, do séc. XIX aos nossos dias, servindo-nos de uma metodologia qualitativa mediante a leitura de especialistas em bibliografia física e digital. Realça-se a associação “renascença” artística (Jorge Custódio, 2008) ao interesse historiográfico e aos discursos surgidos no final do século XIX e no início do século XX relativos a um “portuguesismo” na arte, num contexto de exaltação de uma arte que refletisse uma identidade pátria, renascença portuguesa na sua relação com o património da nação. A cultura popular foi retirada do seu espaço e inserida em contextos urbanos e sofisticados – o museu, o lar burguês, o catálogo de exposição, relevando-se uma “aristocratização do objeto etnográfico” e culminando na sua transformação em arte nacional, servindo os regimes políticos (monarquia constitucional, 1.ª República, Estado Novo e período pós-25 de abril), alcançando, nos nossos dias, um patamar de transversalidade social.

**Palavras-chave:** Cultura Popular; Nacionalismo; A. Ferro; SPN/SNI; Política do Espírito.

## Abstract

---

The main objective was to investigate the evolution of popular culture, through ethnography and folklore, from the 19th century to our days, using a qualitative methodology reading specialists in physical and digital bibliography. The artistic “renaissance” (Jorge Custódio) associated with the historiographic interest and the discourses emerged in the late 19th and early 20th centuries related to a “portuguesecizing” in art, in a context of exaltation of art reflecting a homeland identity, Portuguese renaissance in its relationship with the nation's heritage. Popular culture was removed from its space and inserted in urban and sophisticated contexts - the museum, the bourgeois home, the exhibition catalogue, revealing an “aristocratization of the ethnographic object” and culminating in its transformation into national art, serving political regimes (constitutional monarchy, 1st Republic, New State and post-April 25th period), reaching, today, a level of social transversality.

**Keywords:** Popular Culture; Nationalism; A. Ferro; SPN/SNI; Spirit Politics

---

## Siglas, abreviaturas e acrónimos

---

A. Ferro	António Ferro
CPI	Centro Português de Informação
EN	Emissora Nacional
FFP	Federação do Folclore Português
INATEL	Instituto Nacional de Alegria no Trabalho e Tempos Livres
LP	Legião Portuguesa
MP	Mocidade Portuguesa
OCS	Órgãos de Comunicação Social
SPN/SNI	Secretariado de Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional de Informação

## 1. Introdução

Desde o **Romantismo** que a cultura popular, na Europa, aporta no nacionalismo, desembocando no Estado Novo como um “laço imaginário suscetível de tornar os habitantes de Portugal portugueses”, pois a cultura popular foi retirada do seu espaço e inserida em contextos urbanos e sofisticados – o museu, o lar burguês, o catálogo de exposição, relevando-se uma “aristocratização do objeto etnográfico” e culminando na sua transformação em arte nacional (João Leal, 2000: 16 apud Ribeiro, 2012: 12).

Outro fator relevante foi a divulgação das ruínas pela literatura (romance e poesia), pela arte (gravura, desenho e pintura), sobretudo a partir da segunda metade de Oitocentos. Ruínas das antiguidades nacionais foram motivo de estudos e de visitas de estrangeiros a Portugal, bem como o fecho do ciclo funcional de castelos medievais e conventos, gerador de situações de abandono prolongado e caracterizador de paisagens pitorescas (Custódio, 2008: 84; 122).

Na descoberta do demótico, o precursor terá sido Almeida Garrett, fazendo um levantamento do património literário popular, seguindo o pensamento de que nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular?

Acerca dos contextos da antropologia em Portugal, Leal (2000: 27) aborda a existência de um império e a ausência de um problema nacional idêntico aos países periféricos e semiperiféricos da Europa; mas foi “como uma antropologia de construção da nação que a antropologia se desenvolveu e afirmou na cena cultural e intelectual portuguesa a partir das décadas de 1870 e 1880.”

O Museu Etnográfico Português, criado em 1893, foi dirigido por Leite de Vasconcelos - um marco decisivo no processo de nacionalização do povo e da construção burguesa do popular. O processo de descentralização da etnografia e da antropologia tem em Cláudio Basto (1866-

1945) e na revista *Lusa* (Viana do Castelo - publicada de 1907 a 1922 e por ele fundada), um dos seus mais expressivos exemplos. Os etnógrafos têm presença relevante em revistas culturais como *A Águia* (de 1910 a 1932), onde colaborou Teixeira de Pascoaes (1877-1952) ou a *Atlântida* (de 1915 a 1920), de João do Rio e João de Barros (1881-1960), e integram-se ativamente no clima de nacionalismo cultural que caracteriza a 1.ª República (Ramos, 1994: 422). As décadas de 1930 até 1970 – com Jorge Dias (1907-1973) como figura central - são uma fase protagonizada por uma diversidade maior de atores, que se distribuem em grupos, relevando-se o dos etnógrafos mais ligados ao Estado Novo, com a “Política do Espírito” (Leal, 2000). Jorge Dias, em 1947, formando uma equipa com Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), Fernando Galhano (1904-1995), Benjamim Pereira (1928-2020) e Margot Dias (1908-2003), operando a partir do Porto - onde Mendes Correia (1888-1960) lhes confia a direção da Secção Etnográfica do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular - e, de 1956 em diante, a partir de Lisboa.

Procuramos a esteticização da política e a folclorização no país e como se traduziram visualmente ideias de nação e identidade nacional, recuando ao século XIX, para averiguar como são fundadores os esquemas mentais e os modelos pictóricos e pitorescos de Oitocentos do que virá a ser o século XX: como se inventaram tradições e se realizou uma nação e um regime político.

Estabelecemos objetivos: a) sublinhar os passos fundamentais da evolução da cultura popular - do séc. XIX (Romantismo) aos nossos dias; b) explicar o nacionalismo mediante o mundo rural e as suas virtudes; c) interpretar os conceitos de “reaportuguesamento” e “aportuguesamento” - Política do Espírito; d) avaliar o desempenho do SPN/SNI na consolidação do Estado Novo, mormente por A.

Ferro, seu diretor (entre 1933-1949) e, depois, numa ação diplomático-cultural-propagandística na Legação em Berna (1950-1954) e em Roma (1955-1956) onde desenvolve a sua “ação representativa da Delegação de Portugal” – como ele próprio designa e onde falece (Ribeiro, 2018: 488; 491); e) compreender os estudos de etnógrafos como Leite de Vasconcelos (1858-1941) e Jorge Dias (1907-1973), entre outros, num perfil de (des)alinhamento com o poder central; f) analisar a estilização dos grupos folclóricos como resultado da política do Estado Novo.

Perfilhamos três níveis: a) a pertinência do estudo para um conhecimento científico mais profundo da cultura do Estado Novo (1926-1974); b) a importância de uma pesquisa orientada para a problemática das orientações culturais dos secretariados criados no regime de Salazar; c) e a exequibilidade do estudo para criar impacto nos interessados por esta época histórica.

A pesquisa assentou numa abordagem qualitativa envolvendo a busca bibliográfica física e digital orientada para o objeto de estudo – *O “(re)aportuguesamento” de Portugal através da cultura popular: do séc. XIX aos nossos dias*. Destacamos as obras de João Leal (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*; de Carla Ribeiro (2012), *Cultura Popular em Portugal*; de A. Garrett a A. Ferro; Vera Alves (2007), *A poesia dos simples: arte popular e nação no Estado Novo*; Heloísa Paulo (1994), *Vida e arte do povo português. Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo*; e de João Vasconcelos (2001), *Estéticas e políticas do folclore*. O RCAAP (Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal) e as revistas da especialidade (*Etnográfica, Antropologia e Ciências Sociais, Olho da História, entre outras*) estiveram na primeira linha de investigação.

Circunscrevemos o problema da nossa

investigação à questão: - *Que recuperações da cultura popular podemos ainda conseguir depois da sua obliteração pela necessidade de obtenção de “tradição” na 1.ª República, o (re)aportuguesamento no período estado-novista e o inebriamento no pós-25 de abril de 74?*

A cultura popular serviu, desde o Romantismo ao Estado Novo, de pretexto para a compreensão da alma nacional. Sendo um dos maiores movimentos de arte dos séculos XVIII e XIX, os seus pilares baseavam-se em valores da burguesia, que substituía a elite absolutista. Em Portugal, há um movimento de sedimentação dos valores identitários que atravessou a Monarquia Constitucional e a República. No Estado Novo, emergiu o camponês-esteta; finca-se a “Política do Espírito” tendo sido A. Ferro determinante para a construção de representações territoriais a partir de políticas folcloristas baseadas em ideais românticos e nacionalistas.

Recorremos às Expos (Ferreira, 2006: 11-37) - desde o século XIX - relevantes pelo valor estratégico que mantêm para os países e as cidades que as acolhem pelo impacto económico, social, cultural e político que provocam. A Expo 98 adquiriu o estatuto de marco referencial da memória coletiva sobre o país e a cidade de Lisboa do final do século XX, um evento que procurou problematizar conjuntamente as especificidades do seu género e os traços que o ligam a outros géneros de grandes acontecimentos públicos de carácter internacional. Mais do que uma “cultura pública internacional”, os grandes eventos sustentam o funcionamento de um conjunto de práticas, valores e representações característicos do que Mike Featherstone (1995a e 1997 cit. por Ferreira, 2006: 30) designa de “terceiras culturas”.

O núcleo de conclusões prevê o aprofundamento posterior do estudo: o nacionalismo europeu via mundo rural e suas virtudes – que proporciona um olhar atento

burguês às “coisas portuguesas” antes e durante a 1.ª República; o “reaportuguesamento” no ideário estado-novista ou a mitificação e a paisagem simbólica através da “Política do Espírito” impregnada por

A. Ferro e pelas realizações e protagonismos internos - o poder das instituições estatais e externos - o “aportuguesamento” da Nação no estrangeiro; e a cultura popular nos nossos dias num mundo digitalizado.

## 2. O nacionalismo europeu via mundo rural e as suas virtudes

No último quartel de Oitocentos, um movimento nacionalista procurava o aproveitamento dos recursos da Nação “pelo lado da província do elemento regional e local, de coisas e-pessoas-em-terras, oferecendo um caminho positivo e maneirinho” (Santos Silva, 1997: 128 apud Ribeiro, 2012: 3).

Em 1885, publica-se *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* (2 vols.) Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) empreende um programa etnográfico de deteção e inventariação das particularidades do “génio nacional”. Infere-se que a primeira fase da etnografia, no século XIX, explora a literatura e a tradição orais e o património imaterial; Rocha Peixoto (1866-1909), salienta o interesse pela cultura material: arte, arquitetura e as tecnologias populares (Ribeiro, 2012: 112).

A. Garrett, na sua *Campanha Romântica: Arte e Património* clarifica uma consciência moderna acerca do papel da arte na preservação da identidade histórica e cultural da nação, manifestando o seu verdadeiro espírito romântico, legitimando-se pela via política do nacionalismo cultural. O postulado teórico de defesa da tradição de A. Garrett não corresponderá fielmente à prática artística e literária, como se verifica na “reconstrução” – no “ajeitar” -, dos romances medievais a que procedera; no *Romanceiro*, as composições, ainda que respeitando as “antigas galas”, foram

“melhor talhadas” e “mais bem compostas”; ao não respeitar na íntegra os testemunhos da literatura oral, tal como o tempo os houvera legado, A. Garrett confirma para a arte, face à tradição, o mesmo papel que lhe consagrara na sua relação com a natureza: o de “ajudar” a natureza e a tradição a tornarem-se obra de arte, partindo das suas “partes mais belas”<sup>2</sup>.

Foi na Europa das Luzes que eclodiu o “monumento histórico artístico”. As antiguidades subtraíram-se da esfera do mecenato artístico, como simples vontade de deter e guardar objetos cujo valor artístico e histórico se equacionavam segundo a razão crítica. À Revolução Francesa segue-se o Liberalismo e uma anarquia de mentalidade que incidiu no “vandalismo” sobre os monumentos históricos e o antídoto – a sua salvaguarda. O embelezamento das igrejas nos séculos XVIII e XIX tem sido apontado como vandalismo cometido por cónegos ignorantes ou iletrados; é o vandalismo religioso e/ou estético.

Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Herculano (1810-1877) e Almeida Garrett (1799-1854) deram grande atenção ao “vandalismo” burguês, especulador, envolvendo interesses estabelecidos entre negociantes dos materiais das demolições e os municípios:

“(...) a lógica que sustenta esta versão de vandalismo é a modernização urbana, que não

<sup>2</sup> Disponível em:  
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/659/9/20622\\_ulsd\\_re5](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/659/9/20622_ulsd_re5)

[25\\_TD\\_A\\_DOUTRIEST\\_DE\\_ALMEIDA\\_GARRETT24\\_56.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/659/9/20622_ulsd_re5))>  
 (consultado em 21.12.2020).

olhava a valores de antiguidade, história ou de arte para atingir objetivos e fomentar negócios, onde a maior parte das vezes, os próprios municípios pagam as demolições aos especuladores, o que significava despesismo e, muitas vezes, corrupção. O vandalismo manifestava-se, assim, como anseio de mudança e sinal de modernidade (...) tinha uma inegável expressão económica, reinserindo os monumentos no circuito comercial e industrial das sociedades contemporâneas. Era uma forma materialista de transformar os antigos bens históricos e artísticos em novos bens de valor de uso e troca, com implicações na urbe e no território. Demolir monumentos era uma mais-valia económica. Terrenos e velhas quintas para as acomodações de novos senhores. Precisavam-se de pedras para construir estradas? Pois elas ali estavam nos edifícios que a sociedade lhes deixava.”

(Custódio, 2008: 110)

As mudanças políticas, económicas e sociais resultantes das revoluções liberais geram os valores inerentes à soberania nacional e à afirmação dos estados-nação. O nacionalismo exigiu dos governos europeus a consagração do património, enquanto expressão das origens, desenvolvimento e herança cultural dos respetivos povos e a proteção, conservação e classificação dos monumentos nacionais. As elites intelectuais estavam a par dos movimentos culturais e patrimoniais da Europa e as suas conceções teriam de espelhar os conceitos mais divulgados. Que muitas dessas conceções não se refletissem nos

projetos e leis do país é normal, porque na complexidade nebulosa da realidade portuguesa – como diria Fernando Pessoa – “Tudo é disperso, nada é inteiro” (Custódio, 2008: 97).

O conceito moderno de monumento apenas teve de esperar pelo desabrochar do Romantismo. Em Portugal, tal como em toda a Europa, as ruínas divulgaram-se pela literatura e pela arte, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, proporcionando estudos e visitas de estrangeiros. O Romantismo – associado ao historicismo, à propagação da cruzada contra o vandalismo e o abandono dos conventos extintos – fez emergir ainda mais o valor cultural das ruínas e o interesse na sua proteção parcial, total ou fingida. Deve-se a Jorge Custódio a expressão “renascença” artística porque uniu as instituições e os seus protagonistas à volta de um sistema coerente de salvaguarda, conservação e restauro, cuja matriz era a Arte, estabelecido para o período de 1910-1932, alargando-se para antes e depois deste arco temporal (Custódio, 2008: 84; 122). O autor centra-se em duas figuras centrais da cultura portuguesa no virar do século XIX: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que representava a corrente científica dos fundamentos originais da arte portuguesa e Ramalho Ortigão (1836-1915), modelo da corrente da crítica artística (Custódio, 2008: 666-668).

Concluímos que a “renascença artística” (Custódio, 2008: 84) se move em circuito restrito, seguindo tendências internacionais, inexequíveis, dados os condicionalismos existentes antes e depois da 1.ª República. O autor sintetiza a ideia de “renascença” artística portuguesa referindo a sua importância como forma de articulação das tradições artísticas do povo com as características e os valores da “terra portuguesa” e com a dinâmica social e cultural contemporânea; teria sido esse conceito o elemento aglutinador da reforma republicana, na medida em que era em nome

da “renascença” artística que as academias e escolas de Belas-Artes deviam ser reformadas, os museus existentes “restaurados” e os

pensionatos artísticos regulamentados para produzirem artistas, conservadores de museus e restauradores das obras de arte.

### 3. As “coisas portuguesas” na 1.ª República

As raízes da aproximação à arte popular encontram-se nos finais do século XIX e ao longo das primeiras décadas do séc. XX – consoante João Leal, para o qual a arte popular foi alvo de especial atenção por parte da etnografia dos anos 1910 e 1920, de tal modo que, “no decurso da 1.ª República, etnografia e arte popular se tornam domínios quase sinónimos entre si” (Leal, 2006: 34-35).

Ainda nos finais do século XIX (Ribeiro, 2012: 4-5), e depois da instauração da República, cedo os republicanos perceberam “a necessidade de uma cultura coletiva, promovida pelo Estado, a par da criação de instrumentos de integração”, como os símbolos da Nação e os seus rituais (feriados de cariz histórico e consequentes comemorações públicas). Procedeu-se ao culto das “coisas portuguesas”, em especial, os artefactos e objetos artísticos do mundo rural, “pela espetacularidade que este tipo de cultura material podia conceder à Nação, conferindo-lhe um carácter mais tangível e transformando-se em ícones e emblemas visuais da pátria”, acompanhando o movimento europeu “que se repercutiu numa série de estudos folclóricos, de cariz etnográfico, comprometidos com os discursos relativos à identidade nacional e usados como instrumentos de afirmação da Nação”.

Na 1.ª República (Ribeiro, 2012: 5-6), o nacionalismo é claramente visível em Afonso Lopes Vieira (1878-1946) e a sua campanha de “reaportuguesamento de Portugal”. A noção de recuperar e reintegrar a cultura portuguesa seria uma “pesquisa científica da vida e arte popular primordiais” baseada na conceção de

que a boa arte era a que provinha do povo - tese defendida por José de Figueiredo (1871-1937), diretor do Museu Nacional de Arte Antiga (de 1911 a 1937). Na época, a cultura popular passa a ser vista como sinónimo de arte popular, com um olhar de glorificação estética de uma etnografia artística.

A voga das “coisas portuguesas” relaciona-se com a ascensão social de médicos, advogados e negociantes, que necessitavam de adquirir alguma “tradição” no sentido da almejada ascensão social. E grande parte dos elementos da arte popular inventariados até ao final da 1.ª República hão-de servir, em 1948, para a constituição da coleção do Museu de Arte Popular (Alves, 2007: 7).

Com Jorge Custódio assume-se a necessidade de estender a barreira cronológica entre 1910 e 1932: antes, para entender as instituições e protagonistas republicanos que lidaram com os conceitos herdados de Oitocentos; posteriormente, para dar conta da continuidade e das ruturas institucionais e legislativas no Estado Novo. A sua abordagem é internacional “com a finalidade de conhecer os conceitos e as práticas que têm uma matriz comum e ecoam pela Europa” (Custódio, 2009: 26).

Encontramos aqui uma área complementar e fundamental – património tangível –, enquanto nós procuramos, basicamente, o intangível. De certa forma, estamos a fundamentar o tópico “As coisas portuguesas na 1.ª República”, mas pela via popular. Afirmamos que, nas duas situações, temos grupos burgueses a promoverem-se num ciclo restrito já que apenas cerca de 20% da população portuguesa era alfabetizada.

## 4. O “reportuguesamento” no ideário estado novista ou a mitificação e a paisagem simbólica: a “Política do Espírito

A política folclorista de A. Ferro<sup>3</sup> <sup>4</sup>abrange três planos de utilização da arte popular enquanto idioma de afirmação nacional: um para as exposições internacionais; outro para a utilização da arte popular na criação de um estilo artístico contemporâneo de cariz nacional; e a materialização “em manifestações de celebração da pátria de grande impacto nacional (Alves, 2007: 69-70)”. O SPN/SNI encarregam-se de disseminar a imagem-tipo de “ser português”. A “alma portuguesa” é retratada pelo “lusitanismo”, pelo “aldeão”, pelo “campino”, pelo “colono de África” ou pelo “marinheiro dos Descobrimentos” (Paulo, 1994: 106). O SPN/SNI não descobriu o galo de Barcelos nem o tapete de Arraiolos, mas soube aproveitá-los para as produções espetaculares de um Portugal de paisagens deslumbrantes. Salazar e Ferro haviam percebido – através da Europa – que a propaganda era um instrumento privilegiado na prossecução ideológica do Estado Novo, que “trataria de coordenar”, “organizar” e “difundir de forma “sistêmatica a capacidade essencialmente reprodutora do poder” (Ó, 1990 apud Cunha, 2003: 6). Havia, assim, a apresentação de uma imagem uniformizada a partir do interior do aparelho estatal, transformando o SPN/SNI na mais importante interface do salazarismo, assegurando a passagem da comunicação às periferias, evidência revelada na transcrição

sequente:

“(...) evidenciando valores e características culturais populares que “não colocassem dúvidas” quanto à origem de uma portugalidade geneticamente “comprovada” (...) procedendo (...) à fabricação de um conceito integrador e unificador de cultura portuguesa, de raiz nacional-ethnográfica, que passaria pela reeducação dos portugueses, garantindo uma nação regenerada e reencontrada consigo própria (...).” (Rosas, 2001 apud Sampaio, 2012: 103-104)

A. Ferro, em 1938, na entrega do “Galo de Prata” à “Aldeia mais Portuguesa de Portugal”<sup>5</sup>, define dois tipos de povos: “materialistas”, que se agitam no vácuo, que confundem levianamente “revoluções com revolução”; e “religiosos”, “povos estoicos”, “que não se importam de sofrer desde que a grandeza exterior ou interior não sofra abalo (...) e que a sua alma não passe fome”. O povo português pertence à segunda escala, apesar da existência de “portugueses virados do avesso”, de portugueses que “desfiguravam a verdadeira imagem do nosso povo” (Paulo, 1994: 105).

<sup>3</sup> Em 1921, o jornalista A. Ferro, ao serviço de A Ilustração Portuguesa, foi incumbido de a reorganizar porque tinha muito impacto no público monarquizante, prometendo que o magazine “reinventaria Lisboa”, fazendo dele o ‘Chiado do Século’ (França, 1992).

<sup>4</sup> Nesse mesmo ano (1921), A. Ferro publicou Leviana, curta ‘novela em fragmentos’, com êxito bem orquestrado pelo autor (Victorino, 2015: 134).

Em 1927, afirmava que não entendia “os romancistas que fingem desdenhar o público”, com imodestas comparações

francesas, e vendo a sua obra como “o tipo de romance direto, sem atalhos (França, 1992: 143).”

<sup>5</sup> Os critérios para o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal são dúbios, como a eleição de símbolos da arte popular para mostrar no país e no estrangeiro. As aldeias a concurso de Trás-os-Montes, Alturas do Barroso e Lamas de Olo teriam sido postas de parte devido às difíceis condições de acesso e a um reconhecido primitivismo, que não dava possibilidades de vitória, implicando a recomendação a nacionais e estrangeiros de visitarem essa aldeia, como a mais “portuguesa de Portugal” (Sampaio, 2012: 113).

Na inauguração da *Exposição de Arte Popular* (1936), A. Ferro afirma que a vinculação entre a cultura popular e o Estado é uma constante na Itália e na Alemanha, sinal do suporte ideológico do Estado Novo, principalmente o primeiro (Paulo, 1994: 107). No prólogo de *Vida e Arte. O Povo Português*, editada pelo SPN, no contexto das comemorações centenárias, A. Ferro reúne num grande quadro lírico todas as imagens miniaturais de Portugal e do seu povo.

“(...) a nossa Pátria, (...) é a grande árvore de Natal do velho mundo carregada de brinquedos divinos: castelos altaneiros, onde descem anjos; capelinhas minúsculas, que são doces do céu; moinhos brancos (...) alminhas e cruzeiros, orações da paisagem; montanhas suaves povoadas de pastores bíblicos (...) vinhas inocentes que estão longe de saber que embriagam (...) espigueiros onde se guarda o milho, altares do pão; árvores, outras árvores (...) dentro deste presépio, desta paisagem, casa de Deus, um grande poeta que se chama “Povo Português”, trabalha, sofre, ama e canta.”

(Alves, 2007: 85)

No discurso de abertura do Centro Regional (1940), acentuava a importância da política folclorista: “Pudéssemos nós trazer (...) para a decoração dos nossos lares, filtrada pela visão dos artistas, as linhas, as formas, as cores da arte popular portuguesa e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal (Alves, 2007: 68).

Ao contrário dos rasgados elogios às paisagens portuguesas e à arte popular portuguesa, como à saia do trajo de Afife - que “é, na verdade, uma saia de belíssimo efeito, onde se afirma um raro bom gosto aldeão!” - ou sobre a

indumentária de Santa Marta de Portuzelo - que é “uma verdadeira romaria de cores” - e ao país folclorista de sardinheiras floridas nas janelas e nas soleiras das portas aparecia o Portugal fora das atuações dos pauliteiros de Miranda no Albert Hall (Londres), longe das exposições e das comitivas que o percorriam, tal como Unamuno escrevia:

“Vimos e oímos [...] en Lisboa, en Braga, en Viana do Castelo, en Aveiro, coros populares de canto y baile, con típicos trajes comarcales, ricos de colorido y traza; coros con el cometido de mostrarnos la decretada alegría en el trabajo, el contento con el reparto de la pobreza; pero nada me habló más ni mejor que el no preparado concurso de pescadores humildes de la playa de Nazaret.” (Sampaio, 2012: 115-116).

*Estéticas e Políticas do Folclore* - de João de Vasconcelos -, é um estudo dirigido para a atualidade, com elementos semelhantes a quem se dedica à interpretação da 1.ª República e ao Estado Novo. As manifestações folclóricas orientaram-se “mais para a esteticização e para o aprimoramento plástico de “quadros etnográficos”. Tal não significa “que a questão da genuinidade figurativa não se colocasse aos folcloristas deste período, incluindo aqueles que participavam no regime ideológico dominante” - relegada para domínio inferior (Vasconcelos, 2001: 406).

Pedro Homem de Mello (1904-1984) reprova o uso da chinela pelas bailadoras por causa da sua inautenticidade e do incômodo que causa (quando outros o defendiam, preocupados com a imagem de miséria associada na época ao pé descalço); verbera ainda as saias “à lavradeira” que têm a barra “maior do que a saia propriamente dita”, asseverando que elas imprimem ao grupo folclórico aspecto de

ranchos infantil avantajado (Vasconcelos, 2001: 407).

Abel Viana (1896-1964) apresenta uma hierarquização de grupos: “ranchos com indumentária verídica, danças e “cantares tradicionais”, os de “autêntico valor folclórico”, “que gozam de categoria como demonstração etnográfica”; os “fardados”; e ranchos estilizados: “aqueles que não representam o verdadeiro trajo local”; ranchos inventados: os que criaram uma veste de fantasia, alheia à indumentária tradicional da região e até de todo o país (Viana, 1963: 175 apud Vasconcelos, 2001: 407).

As virtudes do “português” foram enaltecidas pelo SPN/SNI; pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT - 1935); pela Legião Portuguesa (LP - 1936) e pela Junta Central das Casas do Povo (JCCP - 1933), que manipulavam as encenações que resultavam numa cultura do espetáculo (Sampaio, 2014: 104). Eis uma síntese: a) o “genuinamente popular” - caso dos tapetes de Arraiolos, “tradição que parecia então irremediavelmente moribunda” (Leal, 2000 apud Sampaio, 2014: 113); b) a “intenção turística” no Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal (Alves, 1997 apud Sampaio, 2014: 114); c) o “bom gosto” e a “Política do Espírito”, “desde a beleza moral à beleza plástica”, controlados pelo SPN/SNI. Sampaio (2014: 103) socorre-se de Fernando Pessoa, em *O Caso Mental Português*, de 1932, definindo a sua acutilância num quadro atávico português: ausência de atitude crítica das elites insuficientemente formadas e da população urbana longe das

inovações estrangeiras - de forte industrialização e modernização que constituíram os “trinta gloriosos”, como a França (d) a arte popular estava nas mãos dos artistas do SPN/SNI: pintores, encenadores, etnógrafos e fotógrafos faziam parte da equipa de campanha estética e de educação do “bom gosto” - realização do Recinto das Aldeias da *Exposição do Mundo Português* (1940), onde mais uma vez “foram criados simulacros com lindas meninas sorridentes, bem penteadas, de trajes festivos e cobertas de ouro ao peito a puxarem juntas de bois (Sampaio, 2014: 115)”; e) “invenção” dos mitos de Portugal: a noiva minhota, a tricana coimbrã, o galo de Barcelos, as filigranas, os pauliteiros de Miranda, Monsanto como a “aldeia mais portuguesa” (Sampaio, 2014: 118). A *Exposição* contou com dez pavilhões, mas Leitão de Barros emergiu com a construção da *Nau Portugal*, sem sucesso no lançamento às águas, mas com uma decoração de talha dourada dos séculos XVII e XVIII, processo tutelado por várias entidades, atualmente à guarda, maioritariamente, do Arquivo Histórico da Antiga Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), tutelado pela Direção Geral do Património Cultural (DGPC) e do Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF) (Ferreira, 2017: 268). Fazemos esta referência pela importância que a arte da talha teve nos séculos em causa, apreciada e muito estudada presentemente e ainda pelo facto de Salazar anatemizar esta fase da história da arte portuguesa; a prova está na *Exposição* em si!

## 5. Realização e protagonismos internos: o poder das instituições estatais

O Estado Novo incentiva a cultura popular mediante os ranchos folclóricos, as festas tradicionais (Festejos de Santo António, Lisboa,

ou as Festas Gualterianas, Guimarães), aos festivais (1.º Grande Festival de Folclore de 1958, na capital), a participação dos grupos

regionais nas Exposições Internacionais, nos anos 30 e 40 do século XX (Paulo, 1994: 106) - documentadas pelas Produções António Lopes Ribeiro nas que ficaram conhecidas como *Actualidades* (1938-1951). Acrescentemos as exposições de arte popular, a edição de livros de temática etnográfica, a concretização de espetáculos e palestras com dança e música populares, "incutindo um estilo decorativo contemporâneo inspirado nos motivos rústicos" e a criação dos Bailados Verde-Gaio, companhia de dança marcada por um repertório de pretenso cariz folclórico, e a fundação do Museu de Arte Popular (Alves 2007: 64). A. Ferro<sup>6</sup> escreveu a propósito (Ferro in Melo, 1997: 235 apud Leal, 2000: 49): com Verde-Gaio animam-se e ganham "vida e arte todos aqueles objetos ingénuos e familiares do Centro Regional: as flores de papel, as filigranas, as olarias, os trajes, as mantas, os chapéus festivos, os instrumentos populares, harmónios e adufes, as próprias mãos bailarinas das bordadoras."

O regime tenta aproximar-se do "povo" (Paulo, 1994: 106-107). Fernanda de Castro (1900-1994) - vestida de noiva minhota, com um vestido todo negro com barras de veludo - , descreve uma das suas participações em festas com senhoras portuguesas que recebiam convidados, "todas vestidas a rigor com trajes regionais do Norte emprestados pelos museus". As "lavradeiras", além dos vestidos e dos lenços garridos, "tinham muito ouro, cordões, cruzes, corações, estrelas e, nas orelhas, grandes e pesadas argolas ou então brincos de filigrana muitos enfeitados".

Mário Vieira de Carvalho (1996: 649 apud Alves, 2007: 64), regista a formação de uma ideologia identitária para alimentar a "submissão da grande massa da população" ao regime, uma estratégia alternativa "às campanhas educacionais encetadas pela República, mas que, ao contrário destas,

promoveriam o atraso rural, a pobreza e o analfabetismo (Manuel Cadafaz de Matos, 1984: 130)".

Referenciando Paulo (1994: 107), em 1936, o "povo" ganha um lugar especial com a inauguração da *Exposição de Arte Popular*, com o material ampliado da *Exposição de Genebra* do ano anterior, como "a expressão (...) do nosso agradecimento ao povo pela sua colaboração na obra empreendida" - a edificação do Estado Novo. Realizada paralelamente às comemorações do X Aniversário da Revolução Nacional, cuja Exposição promovida pela União Nacional no Parque Eduardo VII já louva a figura estereotipada do "povo" nos painéis dos Ofícios e das Regiões Nacionais, a *Exposição de Arte Popular*, confirmando o discurso do Estado para o "povo", é apresentada como "simples homenagem ao seu esforço anónimo, à claridade dos seus olhos, à pureza do seu coração".

Na entrega do "Galo de Prata" (1938), em Monsanto da Beira, o objetivo era interessar "nessa obra do renascimento folclórico e etnográfico nacional, o povo das aldeias" para que houvesse o retorno necessário dentro e fora do país; em 1940, a *Exposição do Mundo Português* é um "museu" vivo para retratar a vida nas aldeias, dentro da visão "fiel" do Estado Novo, não faltando, no Roteiro da Exposição, "o fator humano, vivo, da população, a cantar, a colori-las com os trajes femininos" (Paulo, 1994: 110-13).

Em 1948, o ponto máximo da "Política do Espírito" é atingido com a inauguração do Museu de Arte Popular, justificado pelo seu valor etnográfico, folclórico e propagandístico do "popular", dirigindo-se a ricos e pobres. O objetivo de A. Ferro seria "as classes médias e camadas mais altas da sociedade portuguesa, e escolhendo os ambientes urbanos e mesmo cosmopolitas" (Paulo, 1994: 118). Os eventos

<sup>6</sup> As varinas, as camponesas minhotas, os pastores de Trás-os-Montes sobem "tipicamente" ao palco com uma coreografia

elaborada e o acompanhamento da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (Paulo, 1994: 115).

internos e externos comprovam esta tese de Alves (2007: 65), acrescentando o desempenho da EN na transmissão de programas culturais dirigidos à classe média, detentora de poder aquisitivo para um receptor. Até meados da década de 1940, os contactos entre o SPN e os ranchos folclóricos são pontuais; em 1954, o SNI promove concursos e espetáculos; todavia, a sua postura consistiu, sobretudo, na seleção e definição de um conjunto reduzido de agrupamentos que utilizava nas suas iniciativas dentro e fora do país (Alves, 2007: 64). Num país de “camponeses-estetas a transbordar de criatividade, vivendo intensamente as suas tradições no presente”, a arte popular “permitia apresentar uma nação que mantinha o seu alegado carácter único (...), não apenas enquanto entidade pretérita (Alves, 2007: 85)”. Outro desempenho é o da Mocidade Portuguesa (MP). O folclore “foi particularmente acarinhado pelos dirigentes da MP” (Silva, 2003: 254-263), que evocaram as organizações de juventude do fascismo italiano

e do nacional-socialismo alemão pela pretensa “ameaça bolchevique” da República Espanhola, o que determinou a criação da Legião Portuguesa (LP). Dava-se corpo à intenção de que os jovens portugueses assegurassem, “cantando e rindo”, a conservação e perpetuação da ordem social, moral e política do Estado Novo (Silva, 2003).

O cinema, com A. Ferro, converge na “Política do Espírito”. Mas Salazar não parecia dar a este meio de comunicação a relevância de que carecia, incluindo-o numa crítica geral:

“As grandes obras constroem-se no silêncio, e a nossa época é barulhenta, terrivelmente indiscreta. Hoje não se erguem catedrais, constroem-se estádios. Não se fazem teatros, multiplicam-se os cinemas. Não se fazem obras, fazem-se livros. Não se procuram ideias, procuram-se imagens.

## 6.O “aportuguesamento” da Nação no estrangeiro: um continuum da Política do Espírito?

Salazar apoia a internacionalização através do Secretariado de A. Ferro (apud Alves, 2003, nota 3): mostras (Genebra, 1935; Paris, 1937; Nova Iorque e São Francisco, 1939; Madrid, 1943; e Sevilha, 1944); em Portugal duas, em Lisboa (1936, por ocasião do *X Aniversário da Revolução Nacional*, outra integrada na *Exposição do Mundo Português* (1940). Mesmo juntando o Museu de Arte Popular (1948), fica o exterior em primeiro plano. Na *Exposição Internacional de Paris* (1937<sup>7</sup>), e na *Feira Mundial de Nova Iorque* (1939), A. Ferro

esclarecia com firmeza que “o mundo não nos conhece – precisamos antes de mais nada dar-lhe o nosso retrato (*Diário de Notícias*, 4 de junho de 1929 apud Alves, 2007: 67)”.

Se, aos olhos estado-novista, o trabalho desenvolvido pelo Secretariado é merecedor de narrativas encomiásticas, o mesmo já não sucederá com a missão diplomática de A. Ferro em Berna Genebra e Roma (1950-1956). Expliquemo-nos:

1. O ethos tradicionalista de Ferro tinha sido a imagem de Portugal

<sup>7</sup> Acentua-se cada vez mais a imagem do “português” propagandeada internamente. Na Exposição de Paris (1937), temos a sua consagração juntamente com a glorificação do próprio regime. No Pavilhão está presente a mensagem do

“nacionalismo rural” do regime. Nas publicações, há a sua presença nas obras como *Costumes Portugais*, uma coleção de 12 postais, de autoria de Mário Nova (Paulo, 1994: 107).

durante cerca de dez anos. Mas, no pós-2.ª Guerra Mundial, o mundo mudara e a imagem exterior do país era outra. As notícias eram incisivas: “Inaugurou-se em Genebra o Centro Português de Informações - Diário de Lisboa, 4.10.1951, p. 6. *A. Ferro e a propaganda de um certo Portugal: Berna e Roma, 1950-1956.* O Portugal da pobreza honrada, das aldeias constituídas por gente trabalhadora, pobre e feliz, até aí apresentado como um exemplo às outras nações civilizadas (...) não podia persistir. Esta ideia de Portugal estava definitivamente ultrapassada como imagem de marca (Ribeiro, 2018: 495).”

**2.** Sobre a identidade nacional promovida e divulgada por A. Ferro pode afirmar-se que em Berna, em Genebra e em Roma, nas Legações de Portugal e nos CPI, foi possível descortinar uma ténue continuidade da Política do Espírito, situação que requeria novas estratégias (Ribeiro, 2018: 494). ”

**3.** Muitas das iniciativas de A. Ferro centraram-se num figurino expositivo de cariz folclórico, que assentava numa imagem ruralista, de valorização da cultura popular como objeto exótico e pitoresco. Portugal assumia-se naquela época, em termos de propaganda externa, um “estilo moderno”, sustentando-se a imagem do país num discurso histórico, de apreciação pela longevidade da Nação e da herança universal deixada a nível civilizacional; na matriz ideológica de um Portugal

imperial, “do Minho a Timor”, e numa modernidade económica, através das indústrias nacionais de pesca e de energia elétrica, minas, transportes e comunicações (Ribeiro, 2018: 494).

**4.** Além da atividade cultural, via Legação de Portugal, os CPI criados por A. Ferro foram uma das suas grandes apostas, dependendo das verbas que o Secretariado disponibilizasse. Mas a verdade é que se verificava uma resistência clara no apoio do SNI. (Ribeiro, 2018: 494).

**5.** Uma das principais atrações do Centro em Roma eram as suas montras, que exibiam o folclore nacional, destacando-se duas vitrinas, uma dedicada ao Alentejo e outra à Nazaré; na totalidade, fariam parte da decoração deste Centro cerca de doze bonecos com trajes regionais, trazidos de sua casa por A. Ferro. Também o CPI de Genebra apresentava uma decoração composta por bonecos de madeira e barro, filigranas, bordados e rendas, trabalhos de cortiça, apresentados em estantes envidraçadas na sala de receção (Ribeiro, 2018: 494).

**6.** Em Berna (1950-1954) para além das exposições investiu-se ainda numa variedade de atividades culturais de divulgação da cultura e da nação portuguesa: a) Concertos de artistas portugueses, em 1951 e em 1952, com o recital de fado de Amália Rodrigues, em fevereiro, na Legação; b) Projeção de filmes nacionais: em abril de 1951, assistiu-se ao Camões de Leitão

de Barros e ao documentário Sintra, no cinema Victoria e, em junho de 1952, na comemoração do Dia da Raça, realizou-se uma Festa do Cinema Nacional; em dezembro de 1952, na sala do *théâtre de la Cour de St. Pierre*, apresentou-se o filme *Uma revolução na paz*; c) Receções, como a organizada na Legação, em maio de 1952: “Un soir au Portugal” com que inaugurou a “Casa Portuguesa”, espaço decorado por Paulo Ferreira (Ribeiro, 2018: 488).

Traçado este cenário de A. Ferro no estrangeiro, questiona-se: terá surtido efeito a Política do Espírito tal como ele a conseguira em Portugal e no estrangeiro enquanto responsável do SPN/SNI? Cremos que não: a) pelos constrangimentos atrás registados, designadamente a nova época que se vivia; b)

e por apreciações de estudiosos, como a de Raquel Pereira Henriques (apud Ribeiro, 2018: 487): “Nunca mais tentou divulgar Portugal aos estrangeiros, e a sua casa não passou de um refúgio para onde se recolhia após as obrigações sociais que o seu cargo lhe impunha”. O próprio A. Ferro confirmava, nas páginas do seu diário, em 1953: “Sempre que me levanto para trabalhar, tenho de me reconstituir, lentamente, imagem a imagem, passo a passo, olhar a olhar (...) E vivo ou morro (...) com a impressão de que vou perdendo, hora a hora, pedaços desse puzzle (...). Um dia já nem sei como era o desenho (...). (Ribeiro, 2018: 487).”

Distinguimos, consequentemente, duas fases da Política do Espírito: a que A. Ferro imprimiu como diretor do SPN/SNI, onde foi visível a extensão ao estrangeiro; e a que, exercendo funções diplomáticas no exterior, foi marcada pelo insucesso.

## 7. A cultura popular nos nossos dias

João Vasconcelos expõe Abel Viana como autor da criação de grupos folclóricos (Viana, 1963: 174 cit. por Vasconcelos, 2001: 403), a partir de 1917, em Viana do Castelo, que apresentavam os diferentes tipos de “trajos ricos, chamados, pelos de Viana, à lavradeira, e pelos de fora, à vianesa, e de algumas cantigas tradicionais, cantadas e dançadas (...) com o fim de mostrar a beleza desses trajes, danças e cantares e de os manter em vigor.” Mas a sua expressão nacional verifica-se nas décadas de 40 e 50 do século XX; a de 60 é de declínio pela emigração e pela guerra colonial, esvaziando os ranchos de componentes masculinos.

O folclorismo esteticizante foi uma apropriação da arte popular, implicando a proliferação de ranchos folclóricos dirigidos por locais respeitados na localidade e ensaiadores

“profissionais” – os pseudo-ethnógrafo-folcloristas.

Jorge Dias, a partir do pós - 2.ª Guerra Mundial, organiza o Museu de Etnologia e, *ab initio*, entende que as danças e os cantares tradicionais eram “cultura popular já de plástico”. Concordamos com Jorge Dias e com Vasconcelos (2001: 427) quando este questiona: “em que medida é que a “etnografia” dos antropólogos contemporâneos pode interessar aos folcloristas e que a “etnografia” dos folcloristas pode interessar aos antropólogos?”

Na viragem do séc. XIX, a “autenticidade etnográfica” que a larga maioria dos folcloristas atuais defende, não está comprovada pelas recentes investigações; será mais uma convenção (Vasconcelos, 2001: 429-430).

Leite de Vasconcelos indicava que as populações não lhe mereciam confiança: “Estavam corrompidas pela vida moderna (Ramos, 1994: 594).”

Desidério Afonso – diretor, em 2000, do Rancho de Dem (Serra de Arga) - assume-se partidário do paradigma da estilização no folclore. Em meados dos anos 50 do séc. XX asseverava que os bailadores iam para o palco à luz daquilo que se fazia nos serões. Dantes, “as pessoas dançavam sem saberem que estavam a dançar - estavam a namorar e dançavam.” Não era tudo certinho como na época. “Se hoje dançássemos assim, levávamos uma assobiadela (...). A desorganização é o natural do folclore. Por isso, o folclore é uma contradição (Vasconcelos, 2001: 419).”

Portugal apresentava, em 2001, mais de 2000 associações culturais e recreativas de base local e regional com o adjetivo “folclórico”. A Federação do Folclore Português (FFP), formada em 1977, registava apenas 300 grupos. Mas há inúmeras associações que, sem registo, desenvolvem atividades etnográficas e folclóricas nas festas e romarias, nos agentes de turismo, a convite das autarquias, nos festivais de folclore que diligenciam e encontros de cantadores de janeiras ou de reis. Há um número substancial que se dedica às recriações do linho, das desfolhadas, da malha do centeio ou milho e da pisa da uva. Subsistem com os subsídios autárquicos e de instituições governamentais (parcos), angariação de fundos das “janeiras ou reis” e de donativos de empresas locais (menores que há 15, 20 anos) e não, como Vasconcelos (2001: 402) comunica literalmente: “aqueles agentes [comissões de festas, agentes de turismo] abastecem os agrupamentos folclóricos dos públicos e do capital de que estes carecem para se manterem em funcionamento.”

Depois da estetização no Estado Novo, a FFP congregou os grupos “autênticos”, os

“fardados” e os “assim-assim”. E os de Viana, claro! Quando há vontade de esclarecer que a garridice dos trajes provêm de algumas freguesias, em dias de festa? E os peitos ornamentados com quilos de ouro é folclore ou “folclore”? (Vasconcelos, 2001: 407-408).

Reconhecemos que os primitivos conselhos técnicos da FFP, em cada região etnográfica, não terão sido muito felizes; pertencendo, na maioria, a outros grupos, transportavam os seus “saberes” em jeito de inspeção. Atualmente, cremos na existência de uma mentalidade fluida, com formação, ou seja, que sabem distinguir o trigo do joio, exercendo mais uma ação pedagógica que autoritária. Com Vasconcelos (2001: 404), estaremos a priorizar o pendor “visualista” e espetacular do folclorismo fomentado pelo Estado Novo “que subalternizou trabalhos de pesquisa etnográfica cuja eficácia social imediata se afigurava menor ou potencialmente corrosiva dos cânones da retórica nacionalista”. Castro (1979.a: 20) regista um protocolo firmado entre a FFP e o Estado no sentido de este não interferir no seu trabalho ao nível do folclore nacional. Eis uma faca de dois gumes segundo a nossa opinião: o Estado Novo foi autoritário no tocante à arte popular e, agora, surge a FFP a reaver o mesmo papel? Por um lado, foi salutar a sua constituição, mas, por outro, deveria desenvolver-se um trabalho abrangente com os grupos etnofolclóricos, as associações com intervenções na cultura popular tradicional, a Direção-Geral do Património Cultural...

Mudam os tempos, ficam as recomendações: o que a FFP propõe não se distingue do articulado em 1949, numa resposta do SPN/SNI - Etnografia à Casa do Povo de Caldas da Saúde (Santo Tirso): “o repertório de um grupo folclórico, composto de números de canto e dança, devia ser recolhido e organizado dentro das tradições locais, no âmbito compreensível da região a que pertencia a Casa do Povo sem imposições, contrárias à fidelidade folclórica (Alves, 2003: 195).”

Inferimos como Vasconcelos (2001: 414) a falta de lógica entre o discurso dos seus líderes e a realidade, nomeadamente “ao nível das práticas de inclusão e exclusão dos ranchos e ao nível da acessibilidade e da qualidade do aconselhamento técnico que a FFP coloca à disposição dos mesmos”. Curiosamente, os problemas que enfrenta, nomeadamente a autenticidade, tem em Jorge Dias (quando da institucionalização da etnologia no Estado Novo) uma apreciação nada abonatória acerca da disciplina do folclore. Em 1968, justificava uma linha de continuidade que vinha do século XIX: as saudades dos citadinos dos países tecnicamente mais evoluídos das arcas góticas, de armários barrocos, de velhas alfaias agrícolas, até de rodas de carros de cavalos, apreciando espetáculos de música e dança populares.

Manuel A. Campos (1890-1956) é o promotor da folclorização em Viseu; na década de 1920 e início de 1930, trabalhadores urbanos formam grupos regionais sobre modelos vindos do litoral. O reportório e as coreografias são composições de autor, os trajes são uniformizados e as tocadas combinam instrumentos variados (Pestana, 2003: 446). “Se o turista não passa de uma fonte de receita, por que não se lhe há-de fornecer aquilo que ele gosta? (Vasconcelos, 2001: 413).

E a postura dos braços? A FFP insiste que os dançarinos elevem os braços indo ao encontro

do que defendia Pedro Homem de Mello: em DEM (Serra de Arga), dançava-se com os braços para baixo; Pedro Homem de Mello afirmava que o dançarino do Alto Minho tinha que dançar com os braços para cima! O público em geral, mesmo nas aldeias, já não se reconhece no seu folclore, “prefere um ritmo rápido e tecnicamente perfeito ao genuíno” (Vasconcelos 2001: 419). Que nos resta? Aceitar os grupos como expressões ativas de reconstituição de coletividade, atos coletivos de afirmação de existência, isto é, recusa da morte (Jana, 1990: 91 cit. por Vasconcelos, 2001: 423). “Não há objetos nem práticas, não há espaços nem tempos “autênticos”; há coisas que são “autenticadas” por sujeitos concretos em contextos históricos definidos” (Vasconcelos, 2001: 429).

O Estado Novo manteve-se distante dos grupos, chamando-os pelo propalado “nacionalismo” e suporte do regime autocrático. Jorge Dias, na segunda metade do século XX, confina o folclore à era do “plástico”. A FFP e outras instituições, como o INATEL, cerram os olhos ao que nunca deveria ser exibido. Vasconcelos (2001: 431) propõe “fazer uma etnografia do traje, das danças e dos cantares de 1900”, sendo possível e edificante “empreender etnografias das memórias de 1900”, assim como “etnografias das etnografias de 1900”.

## 8. Conclusão

Desde o último quartel de Oitocentos até à República temos os “protagonistas” da primeira etnografia portuguesa: Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho e Teófilo Braga. Em meados do século XX admite-se a consolidação da investigação etnográfica com Jorge Dias, usando a observação direta dos fenómenos culturais nas sociedades rurais, como se passava na Europa de então.

Ainda durante a 1.ª Guerra Mundial, pela ação de Abel Viana, organizaram-se exibições de ranchos permanentes em Viana do Castelo. Entretanto, o movimento do folclorismo (década de 30, como organizações associativas), distinguindo-se das manifestações populares espontâneas, impõe-se também pela vontade da Igreja e do Estado Novo com o objetivo de alterar o

comportamento das massas populares: os folguedos deixam de se inserir nas festividades religiosas, sujeitando-se à prévia autorização policial, circunscrevendo-se a locais fechados. É nossa convicção que o papel de A. Ferro na formulação da esteticização do folclore é crucial, guiando-se por eventos na senda da “Política do Espírito”!

Apesar de esforços entre os anos 1930 e 1970, é a partir de finais da década de 80 que se intensifica o interesse pela história da etnografia em Portugal, ganhando espaço os trabalhos de João Leal em 1987, 1988, 1993 e 1999 (Branco, 1999: 29). No pós-25 de Abril de 1974 enxerga-se um *continuum* através de trabalhos académicos, que converge sobre si todas as ações a nível nacional e das comunidades portuguesas.

As atividades artesanais, reconstituições e todas as formas de cultura popular atingem um patamar que nos dá um mapa de valores descobertos e a promover, reconhecendo-se o mérito das associações, das autarquias, de grupos espontâneos e das escolas na recuperação e preservação do que pertence à identidade das localidades e das regiões, com a divulgação pelos OCS, designadamente as televisões que concorrem na mostra das festividades do País, onde o artesanato, a gastronomia, os vinhos, os ranchos folclóricos e os grupos de cantares tradicionais, entre outras manifestações, podem dar-nos a (in)verdade que vai imperando no tocante ao património tangível e, sobretudo, ao intangível. Os objetivos foram reconhecidos mediante o cruzamento com os tópicos do estudo, sucedendo o mesmo com a questão inicialmente levantada: - *Que recuperações da cultura popular podemos ainda conseguir depois da sua obliteração pela necessidade de “obtenção de tradição” na 1.ª República, o (re)aportuguesamento no período estado-novista e o inebriamento no pós-25 de abril de 74?*

A identidade nacional recupera-se com os Descobrimentos, como a matriz rural portuguesa, a decadência e o atraso relativamente a outros países europeus enquanto a temática da identidade nacional foi muito trabalhada na década de 1980 (Cardão, 2019: 23-24). Na relação estabelece-se uma memória e uma consciência nacional através dos media e da cultura popular, que permitem “desafiar a hegemonia da universidade enquanto produtora e disseminadora de investigação e conhecimento, criando instituições paralelas que desempenham a mesma função em relação ao passado” (Cardão, 2019: 18-19).

Ao exigir autenticidade, a FFP contribui para a invenção de tradições; a não representatividade da maioria dos ranchos folclóricos federados é reconhecida pela FFP, Jornal do Folclore e grupos folclóricos.

Criamos expectativas futuras com: a) a redefinição do papel dos conselheiros técnicos da FFP; b) a partilha com INATEL, Federação das Coletividades do Distrito do Porto; c) a criação de protocolos com associações de etnografia e folclore e investigadores; d) a promoção de encontros/formação para os dirigentes e componentes dos grupos, mas por motivação! e) e a reorganização das regiões etnográficas.

Adaptação é a palavra de ordem, não se olvidando o papel das produções académicas, o impacto das televisões e dos programas permanentes sobre as tradições do território português, faltando a inerente discussão sobre as mesmas. Alcançamos dados para, posteriormente, aprofundarmos a temática de forma a contribuirmos para um conhecimento etnofolclórico mais elevado; em jeito de investigação arqueológica, talvez consigamos fazer um trabalho dignificante e diluir, as inverdades mais visíveis nos grupos folclóricos.



- ALVES, Vera Marques (2003). "Capítulo 8. O SNI e os ranchos folclóricos". In Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Dir.). *Vozes do povo. A folclorização em Portugal [online]*. Lisboa: Etnográfica Press, 190-206. Disponível em: <<https://orcid.org/0000-0002-5050-304X>> (consultado em 10-08-2019).
- ALVES, Vera Marques (2007). "A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo". *Etnográfica* (1), 63-89. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social.
- BAIÃO, Joana (2011). Jorge Custódio: "Renascença artística" e práticas de conservação e restauro arquitetónico em Portugal, durante a 1.ª república. Tese de doutoramento em arquitetura. Universidade de Évora [texto policopiado].
- CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo (2008). "Renascença" artística e práticas de conservação e restauro arquitetónico em Portugal, durante a 1.ª República, Vol. 1, Tomo 1. Tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora.
- BRANCO, Jorge Freitas (1999). "A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal." *Etnográfica*, Vol. III (1), p. 23-48.
- CUNHA, Paulo (2003). *Ferro contra Ferro. Um "Ato de Contrição" do Poder no Estado Novo*. Academia.edu. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2240861/Ferro\\_contra\\_Ferro. Um Acto de Contrição do Poder no Estado Novo 2003](https://www.academia.edu/2240861/Ferro_contra_Ferro. Um Acto de Contrição do Poder no Estado Novo 2003)> (consultado em 12.05.2010).
- CUNHA, Paulo (2010). "As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)". *O Olho da História*, n. 14. Salvador (BA).
- DOUTRINAÇÃO (A). Estética de A. Garrett. A Nostalgia Clássica de um Romântico*, p. 24-56. Disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/659/9/20622\\_ulsd\\_re525\\_TD\\_A\\_DOUTRI EST DE ALMEIDA GARRETT24\\_56.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/659/9/20622_ulsd_re525_TD_A_DOUTRI EST DE ALMEIDA GARRETT24_56.pdf)> (consultado em 15.09.2019).
- FRANÇA, José Augusto (1992). *Os Anos 20 em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Editorial Presença.
- FERREIRA, Cláudino Cristóvão (2006). *A Expo 98 e os imaginários do Portugal contemporâneo. Cultura, celebração e políticas de representação*. Tese de doutoramento. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- FERREIRA, Sílvia (2017). "O Pavilhão do Mar": a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte da talha ao serviço da cenografia política". *Cadernos do Arquivo Municipal*. ISSN 2183-3176. 2ª Série Nº 7 (janeiro - junho), p. 257 – 288.
- LEAL, João (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- PAULO, Heloísa (1994). "Vida e arte do povo português. Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo." *Revista de História das Ideias*, vol. 16, 105-134. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias. Disponível em: <[URI: http://hdl.handle.net/10316.2/41976](http://hdl.handle.net/10316.2/41976)> (consultado em 15-09-2019).
- PESTANA, Maria do Rosário (2003). "Capítulo 28. Manuel A. de Almeida Campos (1890-1956). Promotor da folclorização em Viseu". In Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Dir.). *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, p. 441-446.
- RAMOS, Rui (1994). "A segunda fundação (1890-1926)". In José Mattoso

- (Dir.). *História de Portugal*, vol. 6. Lisboa: Editorial Estampa, Lda. e Autores, p. 401-432.
- RIBEIRO, Carla (2012). “Cultura Popular em Portugal: de A. Garrett a A. Ferro”. In *I Congresso Anual de História Contemporânea*. Lisboa: Reitoria da Universidade Nova de Lisboa.
- RIBEIRO, Carla (2018). “António Ferro e a propaganda de um certo Portugal: Berna e Roma, 1950-1956”. *Genius Loci – Lugares e Significados | Places and Meanings*, vol. 1. FLUP- CITCEM, p. 484-495. Disponível em: <[https://www.academia.edu/36568730/ANT%C3%93NIO\\_FERRO\\_E\\_A\\_PROPAGANDA\\_DE\\_UM\\_CERTO\\_PORTUGAL\\_BERNA\\_E\\_ROMA\\_19500\\_1956](https://www.academia.edu/36568730/ANT%C3%93NIO_FERRO_E_A_PROPAGANDA_DE_UM_CERTO_PORTUGAL_BERNA_E_ROMA_19500_1956)> (consultado em 22.12.2020).
- SAMPAIO, Joaquim (2014). “Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo”. In *Trajes de Portugal*. Disponível em: <<https://trajesdeportugal.blogspot.com/2014/12/mitificacao-e-paisagem-simbolica-o-caso.html>> (consultado em 15.09.2019).
- Ó, Jorge Ramos do (1992). Salazarismo e Cultura. In “Nova História de Portugal”, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. XII “Portugal e o Estado Novo (1930-1960), coord. Fernando Rosas, Lisboa, Presença, p. 391-454.
- SILVA, Manuel Deniz (2003). “Capítulo 12. Usos e abusos do folclore musical pela Mocidade Portuguesa ». In Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Dir.). *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*, p. 254-263. Disponível em: <<https://books.openedition.org/etnograficapress/575>> (consultado em 25.09.2019).
- VASCONCELOS, João (2001). “Estéticas e políticas do folclore”. *Análise Social*, vol. XXXVI (158-159), 399-433. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218726664Q6sKS3ko1Pj02TZ0.pdf>> (consultado em 15.09.2019).
- VICTORINO, José Guilherme (2015). “Do Futurismo ao Tradicionalismo: Notas sobre o percurso singular de António Ferro”. In *Seminário: António Ferro. 120 Anos. Atas*, p. 125-153. Disponível em: <<https://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/3009/1/Ant%C3%B3nio%20Ferro%20%283%29.pdf>> (consultado em 15.09.2019).

# Os Equipamentos Culturais sob a tutela da Câmara Municipal de Tomar: Impacto da COVID-19 no n.º de visitantes. Estudo de Caso

---

*Cultural Equipment under the tutelage of the Municipality of Tomar: Impact of COVID-19 on the number of visitors. Case study*

Francisco Oliveira

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa  
[olifran1996@gmail.com](mailto:olifran1996@gmail.com)

Conflito de interesses: nada a declarar. Financiamento: nada a declarar.

Data de Submissão: 23/10/2020

Data de Aprovação: 28/12/2020

## Resumo

---

No decorrer do ano de 2020, o deflagrar da COVID-19 salientou as vulnerabilidades do setor cultural, sendo amplamente noticiado o encerramento forçado dos equipamentos culturais, evidenciando-se as consequências ao longo do processo de abertura gradual dos mesmos. O estudo que agora se apresenta agregou um conjunto disperso de observações já existentes, de modo a tornar empiricamente visíveis das dimensões das referidas consequências, tendo como variável o n.º de visitantes aos equipamentos culturais/patrimoniais sob a tutela da Câmara Municipal de Tomar.

**Palavras-chave:** Tomar, Equipamentos Culturais, Turismo, Políticas Públicas da Cultura, COVID-19.

## Abstract

---

During the current year of 2020, the outbreak of the COVID-19 highlighted the vulnerabilities of the cultural sector. The forced closing of the cultural equipment's was widely reported and afterwards it became gradually evident the consequences that remained while these spaces progressively reopened. The present study that I am presenting combined a wide range of observations that were already made that assessed this phenomenon. As a variable I will use the number of visits that were registered in the cultural equipment's under the tutelage of the Town Hall of Tomar.

**Keywords:** Tomar, Cultural Equipment's, Tourism, Cultural Public Policies, COVID-19.

## 1. Introdução

Na sequência das medidas tomadas pelo Conselho de Ministros face à pandemia da COVID-19, no dia 14 de março os espaços museológicos como também os patrimoniais seriam encerrados por quase dois meses. Este encerramento veio a salientar a já frágil situação do setor cultural e dos respetivos profissionais. Face a esta situação, o Ministério da Cultura foi obrigado a intervir, criando linhas de apoio para os artistas, espaços culturais e entidades coletivas inseridas neste setor, disponibilizando um valor que ascende aos 34,3 milhões de euros e que abrangerá mais de 18 mil trabalhadores<sup>8</sup>, dos quais o projeto “Portugal Entra em Cena” é um dos exemplos, no qual entidades públicas e privadas apoiam logisticamente e financeiramente projetos artísticos<sup>9</sup>.

Diversas entidades ligadas ao setor dos Museus e do Património, lançaram inquéritos e estudos com o objetivo de caracterizar a situação ao nível mundial, europeu ou mesmo nacional, preocupadas sobretudo com o impacto da COVID-19 nas estruturas patrimoniais, em várias dimensões de análise. Contrariamente ao presente estudo que aqui se apresenta (para um caso específico), os outros estudos optaram por uma escala mais abrangente a nível nacional e/ou internacional, questionando um número maior de instituições e respetivos agentes culturais sobre os modos em que estes foram afetados. Destarte, passemos assim a analisar alguns destes estudos de modo a termos uma ideia consolidada sobre o “Estado da Arte” a nível

global.

Um inquérito realizado por parte da NEMO (Network of European Museum Organisations) denominado “Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe” constata o que até à atualidade era óbvio, mas, por via das eventualidades, não estava quantificado. Museus que estão compreendidos nas áreas urbanas com enormes fluxos turísticos podem a ter quebras nos rendimentos equivalentes a 75-80% semanalmente. Deste modo a instituição formalmente pede aos governos que façam investimentos no seu património cultural, afirmando: “Os museus poderão não mudar o mundo, mas os museus no seu melhor poderão mostrar o que a humanidade faz no seu melhor”<sup>10</sup> Neste mesmo inquérito, é referido a reunião extraordinária por parte da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) face à pandemia no qual os mesmos preveem uma queda das atividades turísticas na ordem dos 45 – 70%<sup>11</sup>.

O clima de dubiez instalou-se no seio do setor cultural, existindo inúmeras instituições incertas relativamente ao *modus operandi* que devem seguir. Existe um número imensurável de variáveis a ter em conta e, como afirmou Maria de Jesus Monge em entrevista ao jornal Público: “*Esta situação é uma dor de cabeça para os museus em todo o mundo*”<sup>12</sup>. Temos de ter em conta que múltiplas exposições foram canceladas e as obras inerentes em si, trancadas e impedidas de circular de volta para

<sup>8</sup> - Informação disponível em: <https://www.publico.pt/2020/07/29/culturaipsilon/noticia/tres-linhas-apoio-sector-cultura-abrem-segunda-feira-1926371> [Consultado a: 09/09/2020];

<sup>9</sup> - Informação disponível em: <https://www.portugalentraemcena.pt/ptemcena/> [Consultado a: 09/09/2020];

<sup>10</sup> - “Museums might not change the world, but museums at their best can show what humanity can do at its best.” (Tradução Livre) Informação disponível em: <https://www.nemomuseum.org/>

[mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](http://mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf) [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>11</sup> - Informação disponível em: <http://www.oecd.org/about/Secretary-General/extraordinary-q20-tourism-ministerial-virtual-meeting-april-2020.htm> [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>12</sup> - Entrevista disponível em: <https://www.publico.pt/2020/03/26/culturaipsilon/noticia/museus-fechados-obra-refens-calendario-exposicoes-dor-cabeca-1909482> [Consultado a: 13/08/2020];

os seus museus de origem. Como irão os mecenos reagir face à possibilidade de se avizinhar outra crise semelhante à atual e como irão os Estados responder à parca capacidade financeira de muitas destas instituições.

No dia 26 de março, a organização *Europa Nostra* lançou uma consulta a todos os seus membros e parceiros espalhados pela Europa para aferir os impactos negativos que a COVID-19 teve sobre o setor cultural/patrimonial. Os resultados serão disponibilizados em setembro<sup>13</sup>. A 12 de maio, face à gradual reabertura dos espaços públicos, o ICOM Portugal publicou um conjunto de 25 recomendações de modo a permitir às instituições de reunir condições de segurança que estejam em conformidade não só com a legislação em vigor, mas também com as recomendações da Direção Geral da Saúde<sup>14</sup>. Outro estudo paralelo a este conduzido pelo *Observatori dels Pòblics del Patrimoni Cultural de Catalunya* estima que os museus e monumentos vão ter uma quebra no n.º de visitantes entre os 45 aos 67% comparativamente aos valores registados em 2018<sup>15</sup>.

Entre 24 de abril a 18 de junho deste ano, a ICOM-Portugal realizou um inquérito a todas as instituições museológicas do país. Verifica-se que 70,3% das instituições inquiridas prevê dificuldades financeiras com a quebra acentuada de visitantes e 94,6% esperam que a programação seja alterada devido à pandemia da COVID-19. Maria de Jesus Monge (diretora do Museu-Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança e presidente do ramo português do Conselho Internacional de Museus (ICOM)) afirma que “(...) *todas as falhas que existiam*

*antes vieram a agravar-se, nomeadamente a falta de condições e de recursos humanos nos museus da tutela do Estado*” e que “*As autarquias têm uma maior capacidade e disponibilidade para gerir as suas equipas, deslocalizar pessoas de uns serviços para outros, e cobrir as falhas onde elas existem*”<sup>16</sup>. Por todo o mundo (e como iremos aferir posteriormente neste trabalho), os espaços públicos (nomeadamente os de cariz cultural) foram obrigados a encerrar e a adaptarem-se à nova realidade.

Com tudo isto em mente podemos afirmar que estas instituições atravessam um momento excepcional, sem paralelos e de enorme complexidade, sendo que, de acordo com um estudo conjunto promovido pela UNESCO e pelo ICOM, 90% dos museus mundiais encerraram e que sensivelmente 13% deles poderão nunca voltar a abrir portas. Tendo em conta os números apresentados pelo mesmo estudo, existem aproximadamente 95.000 museus no mundo e o supracitado número de espaços que não voltarão a reabrir será de aproximadamente 12.350, o que representa uma enorme perda, não só em postos de trabalho, mas, paralelamente, no empobrecimento da diversidade e riqueza cultural nas comunidades onde estes estão inseridos<sup>17</sup>. Já um relatório divulgado pela UNESCO intitulado “*Museums around the World in the Face of COVID-19*” demonstra que dos 195 Estados-Membros, sensivelmente 182 possuem pelo menos 1 museu encerrado. Dos 94.675 museus que existem, 86.101 encontram-se encerrados, o que representa 90,9% do n.º total de instituições desta natureza. No caso português, fecharam os 405

<sup>13</sup> - Informação disponível em: <https://www.europanostra.org/findings-on-the-consultation-on-the-impact-of-covid-19-on-the-heritage-world-to-be-released-in-september/> [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>14</sup> - Informação disponível em: <https://icom-portugal.org/2020/05/12/25-recomendacoes-para-a-reabertura-dos-museus/> [consultado a: 13/08/2020];

<sup>15</sup> - Informação disponível em: <http://observatoripublics.icrc.cat/files/200407-impacte-covid-19-en-la-frequentacio-equipaments-patrimonials-2020-v2.1.pdf>.

[Consultado a: 13/08/2020];

<sup>16</sup> - Informação disponível em:

<https://www.sulinformacao.pt/2020/08/covid-19-mais-de-dois-tercos-do-museus-esperam-dificuldades-financeiras/>

[Consultado a 09/09/2020];

<sup>17</sup> - Informação disponível em:

<https://en.unesco.org/news/covid-19-unesco-and-icom-concerned-about-situation-faced-worlds-museums> [Consultado a 13/08/2020];

museus que existem no país, representando uma taxa de encerramento de 100%<sup>18</sup>

Um estudo recente denominado “Os Monumentos Nacionais de Portugal e a Abertura ao Público: impactos decorrentes da COVID-19” liderado pelo Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC) permitiu obter respostas interessantes ao realizar um inquérito à escala nacional (179 monumentos nacionais) para averiguar como é que estes espaços, condicionados ao público, conseguiram manter ou retomar uma conexão com os ditos “públicos da cultura” (Neves et al., 2020).

Foi possível, através do supracitado estudo, aferir que grande parte destes monumentos começaram a apostar nos serviços online como também nas redes sociais e na divulgação de conteúdos nestas mesmas plataformas. Outro aspeto é ter em conta é a “adaptação dos Recursos Humanos à nova situação” como também a “Preparação para a retoma das atividades presenciais” (Neves et al., 2020: 12-13). Visto que o presente artigo se refere à quebra de visitantes, por outras palavras, à quebra do setor turístico, importa reter outros elementos referidos no estudo supradito, sendo eles a “Necessidade de medidas de políticas públicas de turismo e da cultura para compensar a quebra de visitantes” como também “Direcionamento para públicos nacionais, locais e comunidades com alteração das atividades” (Neves et al., 2020:12).

Um inquérito efetuado pelo ICOM entre o dia 7 de abril e 7 de maio obteve 1.600 respostas provenientes de instituições museológicas e respetivos profissionais de 107 países espalhados por 5 continentes. Neste estudo

estimou-se que sensivelmente 84% dos museus possui funcionários a trabalhar a partir de casa e que as atividades no meio digital destas instituições tenha crescido aproximadamente 15%. Mas uma estatística mais alarmante demonstra as fragilidades do setor cultural. Falamos dos despedimentos como também a não renovação de contratos. Cerca de 16,1% dos respondentes reportaram que entraram em regime de layoff por tempo indeterminado e 22,6% não tiveram possibilidades de renovar o seu contrato. Mais um aspeto a reter é que sensivelmente 56,4% de freelancers que trabalham em instituições culturais tiveram o pagamento do seu salário adiado resultante dos efeitos nefastos da crise económica que se instalou.<sup>19</sup>

O efeito nefasto a nível económico faz-se sentir numa dimensão global. Nos grandes centros turísticos potenciam-se estes efeitos negativos, com a quebra no número de visitantes. No caso português, Lisboa e o Porto agregam numerosos equipamentos culturais da tipologia de Museus e Sítios Patrimoniais, onde os efeitos e consequências da pandemia urge estudar. Este estudo pretende ser um contributo para o conhecimento sobre os efeitos da pandemia COVID-19 no setor museológico e patrimonial, através da análise dos equipamentos culturais enquadrados nestes dois domínios, tutelados pela Câmara Municipal de Tomar, cidade que, tal como várias outras cidades em Portugal, tem encontrado no turismo uma fonte para o seu desenvolvimento e cujo crescimento contínuo de turistas foi abruptamente interrompido com a crise instalada pela COVID-19.

<sup>18</sup> - UNESCO, 2020:12 – 27. Informação disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530> [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>19</sup> - ICOM, 2020:2. Informação disponível em: <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/> [Consultado a: 13/08/2020];

## 2. Metodologia

Para a realização deste estudo, foi seguida uma base metodológica mista, segundo a definição prestada por John Creswell (2018:41- 42):

A pesquisa via métodos mistos é uma abordagem utilizada num inquérito que coleta dados quantitativos e qualitativos, integrando ambos os formatos de dados e utilizando estratégias distintas que pode envolver premissas filosóficas e estruturas teóricas. A premissa central deste tipo de inquérito é que a integração de dados qualitativos e quantitativos permite obter informações adicionais (e mais abonadas) que a utilização dos mesmos dados isoladamente nos métodos quantitativos e qualitativos<sup>20</sup>.

A fonte principal de informação foi a listagem fornecida pela Divisão de Turismo e Cultura da Câmara Municipal de Tomar (CMT), que inclui todos os equipamentos culturais existentes na cidade sob a tutela da mesma com o número especificado de visitantes, referenciada aos anos entre 2017 e 2020. Foram ainda estabelecidos contactos com a responsável da DTC da CMT, Alexandra Vilas, que forneceu

informação relativamente à atuação da CMT enquanto entidade da tutela, mesma durante o processo de reabertura dos espaços, bem como o enquadramento das responsabilidades da CMT nestes espaços.

Todavia, importa referir que não foram realizados inquéritos diretos aos equipamentos e aos respetivos profissionais que lá laboram sendo que este estudo tem por base as informações cedidas pela já referida entidade municipal.

Destarte, tendo os dados na minha posse e, conjugando com o Microsoft Excel, foi possível criar um conjunto de gráficos que pudessem traduzir os números presentes nas tabelas de visitantes disponibilizadas para cada equipamento. Estes gráficos permitem não só a mim como também ao possível leitor compreender melhor as diversas flutuações no fluxo de visitantes como também aferir com uma maior clareza a dimensão da quebra deste mesmo fluxo.

De modo a obter dados concretos, como por exemplo o rácio de visitantes nacionais por cada visitante estrangeiro foi utilizado uma fórmula específica<sup>21</sup> para tal, enquanto para aferir a percentagem de crescimento ou quebra no n.º de visitantes foi utilizada outra fórmula distinta<sup>22</sup>.

## 3. Enquadramento Legal

Quando falamos do enquadramento legal, falamos inevitavelmente do fervoroso tema da “descentralização” que tem vindo a ganhar

mais ânimo desde o início do milénio. Visto que este estudo se dirige aos equipamentos culturais sob a tutela da Câmara Municipal de

<sup>20</sup> - “Mixed methods research is an approach to inquiry involving collecting both quantitative and qualitative data, integrating the two forms of data, and using distinct designs that may involve philosophical assumptions and theoretical frameworks. The core assumption of this form of inquiry is that the integration of qualitative and quantitative data yields

additional insight beyond the information provided by either the quantitative or qualitative data alone.” (Tradução Livre)

<sup>21</sup> -  $(X/Y) =$  rácio de visitantes nacionais por cada visitante estrangeiro;

<sup>22</sup> -  $(X - Y)/Y \times 100 =$  crescimento/queda percentualmente;

Tomar (CMT) importa então salientar o papel central dos órgãos políticos locais na administração e salvaguarda destes espaços culturais. Tendo isto em conta, questionei a entidade autárquica relativamente às funções que exercem sobre estes equipamentos ao qual obtive a resposta:

“(...) a Câmara Municipal de Tomar começou a tutelar estas instituições a partir de 1998. Apenas a Divisão de Turismo e Cultura é responsável por elas. Enquanto instituição tutelar, somos responsáveis pela manutenção, limpeza, asseguramos a abertura dos espaços ao público e dinamização dos espaços.”<sup>23</sup>

Assim sendo, irei debruçar-me de um modo breve sob a legislação predecessora à atual como também a que está em vigor que confere competências aos governos locais na gestão e salvaguarda não só do património como também dos equipamentos culturais em causa neste estudo.

Tendo em conta esta afirmação prestada pela Divisão de Turismo e Cultura como também as atuais funções que a mesma exerce, importa

então debruçar-nos de um modo sucinto à legislação que atualmente está em vigor como também as que já foram revogadas. A já revogada Lei n.º 159/99<sup>24</sup> de 14 de setembro de 1999 delineava competências aos municípios de planeamento, gestão e fiscalização dos equipamentos culturais como também dos patrimoniais (sublinhando o artigo 2.º como também o 20.º). Posteriormente, veríamos esta lei a ser revogada e de certo modo “substituída” pela Lei n.º 75/2013 de 12 de setembro de 2013<sup>25</sup> que viria a reforçar múltiplos aspetos conferidos em 1999, nomeadamente o da delegação de competências para os órgãos governativos locais. Será então no ano de 2019 com o Decreto-Lei n.º 22/2019 de 30 de janeiro de 2019<sup>26</sup> que houve um desenvolvimento no quadro de transferências de competências para os municípios no domínio da cultura, reforçando então as competências dos órgãos municipais relativamente à gestão, valorização e conservação.

Simultaneamente, importa destacar a hierarquia dentro desta instituição, pelo que criei o seguinte organograma com o objetivo de simplificar de modo esquematizado a informação anteriormente referida tanto no presente capítulo como também no anterior.

<sup>23</sup> - Informação obtida via email no dia 15/09/2020 por parte da assistente técnica Alexandra Vila da Divisão do Turismo e Cultura da Câmara Municipal de Tomar;

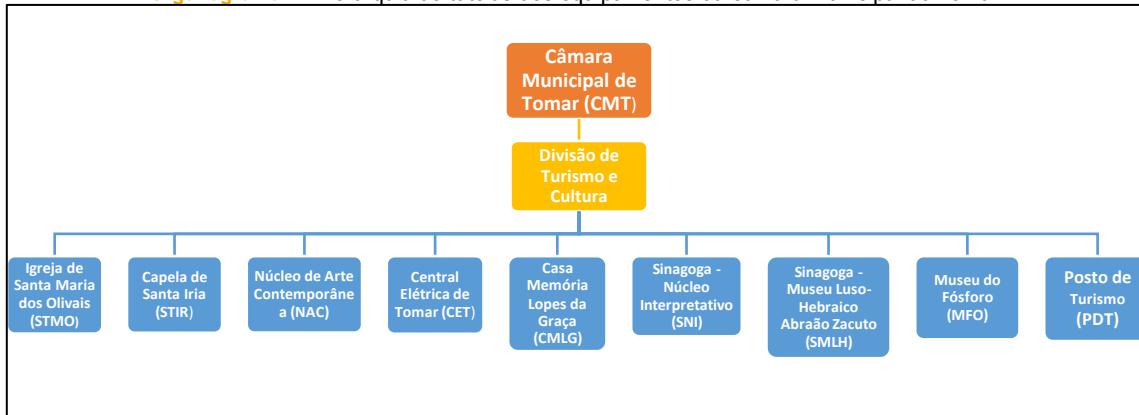
<sup>24</sup> - Lei n.º 159/99. Disponível em:

<https://dre.pt/web/guest/pesquisa-/search/570562/details/normal?q=159%2F99> [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>25</sup> - Lei n.º 75/2013. Disponível em: <https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada-/lc/56366098/view?q=75%2F2013> [Consultado a: 13/08/2020];

<sup>26</sup> - Decreto-Lei n.º 22/2019. Disponível em:

<https://dre.pt/home/-/dre/118748849/details/maximized> [Consultado a: 13/08/2020];

**Organograma 1.** Hierarquia de tutelas dos equipamentos da Câmara Municipal de Tomar

**Fonte:** CMT, 2020.

**Nota:** O presente organograma foi composto mediante a informação cedida pela Divisão de Turismo e Cultura.

## 4. Equipamentos Culturais sob a tutela da CMT

Para iniciar esta vertente do artigo importa referir que a lista dos equipamentos tutelados pela autarquia e os respetivos dados referentes ao n.º de visitantes foram cedidos pela Divisão do Turismo e Cultura da CMT<sup>27</sup>.

No Quadro 1, apresentam-se estes equipamentos, estando indicada a sua tipologia e atual situação de reabertura.

Menciono de imediato que os locais não estão organizados por ordem alfabética, mas sim por ordem de envio por parte da Divisão do Turismo e Cultura da CMT. Em nenhum destes espaços é cobrada uma taxa de ingresso e, em todos eles vigoram medidas de segurança (que serão posteriormente descritas no 6.º capítulo deste artigo).

**Quadro 1. Equipamentos sob tutela da CMT**

Designação	Tipologia	Reaberto
Igreja Sta. Maria dos Olivais (STMO)	Monumento	Sim
Capela Sta. Iria (STIR)	Monumento	Sim
Núcleo de Arte Contemporânea (NAC)	Museu	Sim
Central Elétrica de Tomar (CET)	Museu	Sim
Casa Memória Lopes da Graça (CMLG)	Museu	Sim
Sinagoga - Núcleo Interpretativo (SNI)	Monumento/Museu	Não
Sinagoga - Museu Luso – Hebraico Abraão Zacuto (SMLH)	Monumento/Museu	Sim
Museu dos Fósforos (MFO)	Museu	Sim
Posto de Turismo (PDT)	Não Aplicável	Sim

<sup>27</sup> - Sublinho que, como se trata de equipamentos sob a tutela da CMT, compete-me reforçar a ausência do célebre Convento de Cristo que confere à cidade o “estatuto” de “Cidade Templária” pelo simples facto de que este mesmo é considerado monumento nacional e, subsequentemente, em conjunto com outros 24 monumentos e museus nacionais (no

qual este e outros 4 estão inscritos na lista de Património Mundial da UNESCO), está sob a alcada do Ministério da Cultura através do seu órgão administrativo direto, a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC).

**Fonte:** CMT, 2020.

**Nota:** O título deste mesmo quadro não refere “equipamentos culturais” pois estariam a considerar o Posto de Turismo (PDT) como sendo um destes equipamentos quando na realidade não o é.

## 5. Medidas Adotadas

Dadas as circunstâncias atuais, a Divisão de Turismo e Cultura da CMT, em consonância com as orientações da DGS, emitiu um conjunto de normas de acesso a todos estes equipamentos que entrou em vigor no dia 18 de maio de 2020 com o objetivo de “*contribuir para a reabertura dos museus e bens patrimoniais, geridos ou dinamizados pelo Município, de forma a garantir o menor risco de contágio da COVID-19, quer para os técnicos quer para os visitantes*” (CMT, 2020:1).

Neste mesmo documento é estipulado um número máximo de visitantes que podem entrar nos equipamentos, como também a duração máxima da visita e o percurso de visita. Isto será concretizado com o auxílio de sinalização no chão (ou em locais mais elevados) de forma a indicar aos visitantes o supracitado percurso como também a distância de segurança. Paralelamente a isto, é salientado o uso obrigatório de máscaras não só aos visitantes como também aos técnicos e profissionais que lá laboram como também a disponibilização de suportes de álcool/gel na entrada de todos estes espaços culturais.

Quando questionado sobre medidas concretas

de forma a promover o turismo na cidade, a assistente técnica da Divisão do Turismo e Cultura da Câmara Municipal de Tomar referiu um conjunto de publicações na rede social Facebook na página pertencente ao município designada “Município de Tomar”. Neste conjunto de publicações foram utilizados os hashtags #haveratempo como também o #retomar. Numa análise da página web da CMT deparamo-nos com uma atividade regular que promove a visita à cidade de Tomar e aos múltiplos equipamentos culturais/patrimoniais existentes na mesma. Paralelamente a esta promoção, a CMT procedeu à realização de um evento designado “Tomar Comvida” que tem como objetivo apoiar os artistas e respetivas equipas técnicas da região nabantina num período em que os seus negócios estagnaram por completo. Este evento conta com dezenas de concertos por parte de dezenas de artistas num período compreendido entre 26 de junho a 26 de setembro de 2020, sendo possível assistir a estes concertos ao ar livre no Jardim do Mouchão todas as Sextas e Sábados mediante a compra de bilhetes<sup>28</sup>.

## 6. Estatísticas relativas ao n.º de visitantes por equipamento

Antes de nos embrenharmos com os dados ao n.º de visitantes. Estes fatores serão mais estatísticos, temos de mencionar dois fatores visíveis em uns equipamentos do que outros, cruciais que terão peso nas estatísticas relativas mas, não obstante isso, são pontos que devem

<sup>28</sup> - Informação Disponível em:  
<http://www.tomarcomvida.com/sobre.html> [Consultado a:28/08/2020];

ser tidos em conta.

Os dois fatores aos quais me refiro referem-se a dois anos distintos, o de 2017 e o de 2019, sendo eles:

- No ano de 2016, a European Community Travel Agents Association (ECTAA) nomeou o Centro de Portugal como o destino de eleição para 2017, promovendo assim, junto dos seus 29 Estados-membros e dezenas de milhares de agências de viagens espalhadas por toda a Europa, pacotes turísticos para visitar a região centro de Portugal<sup>29</sup>.
- No caso de 2019, os números avultados podem ser explicados pela realização da Festa dos Tabuleiros que coincidiu com o final do mês de junho e início do mês de julho. No dia do cortejo estima-se que tenham estado presentes cerca de 600.000 pessoas<sup>30</sup> pelo que naturalmente alguns dos equipamentos culturais da cidade saíram beneficiados com tamanha afluência.

### 6.1. Igreja Santa Maria dos Olivais (STMO)

Com fundações pré-medievais, esta igreja foi “reconstruída” (presumivelmente) pela ordem de D. Gualdim Pais na segunda metade do século XII. Seria neste local na qual esta figura emblemática da cidade de Tomar seria sepultada e, no século ulterior, esta igreja iria sofrer novas remodelações no decorrer do reinado de D. Afonso III, dando lugar à igreja que conhecemos atualmente e, tornou-se rapidamente um dos mais célebres símbolos do estilo gótico em Portugal. Nos séculos seguintes esta estrutura foi sofrendo alterações e restauros, todavia, a

mesma nunca cessou de exercer funções até aos dias de hoje<sup>31</sup>.

Tendo sido classificado como Monumento Nacional em 1910, só na década de 1980 é que seriam realizadas escavações arqueológicas no adro da mesma. Estas escavações visaram por a descoberto a necrópole adjacente ao monumento e estavam interligadas ao projeto de estudar e pôr a descoberto os remanescentes da cidade romana de *Sellium* pelo que foi possível desvendar a existências de fundações romanas no local. Simultaneamente pôs-se a descoberto estruturas medievais na forma de capelas e sepulturas que permitiram aferir que num período inicial esta necrópole era somente utilizada por membros da Ordem de Cristo e, em tempo incerto, passou a ser empregue como local de enterramento para a população em geral<sup>32</sup>. Os esqueletos humanos exumados foram identificados como sendo do arco cronológico que se inicia no século V e se estende até ao XVI no qual foi possível aferir que foram reutilizadas as estruturas romanas para efetuar esses mesmos enterramentos. Entre 1998 até 2008/2009 as intervenções realizadas eram de cariz preventivo e de salvaguarda visto que grande parte da necrópole existente no local foi destruída devido ao processo da construção de ruas, colocação de condutas de água e telecomunicações como também do rebaixamento do nível do pavimento.<sup>33</sup> Passemos então a uma análise que compara o n.º de visitantes que percorreram este monumento num período homólogo compreendido entre janeiro e julho desde 2017 a 2020.

<sup>29</sup> - Informação disponível em: <https://www.publituris.pt/2016/06/30/agentes-viagens-europeus-elegem-centro-portugal-destino-preferido/> [Consultado a 26/08/2020];

<sup>30</sup> - Informação disponível em: <https://sicnoticias.pt/pais/2019-07-07-Marcelo-juntou-se-a-600-mil-pessoas-na-Festa-dos-Tabuleiros-em-Tomar> [Consultado a 26/08/2020];

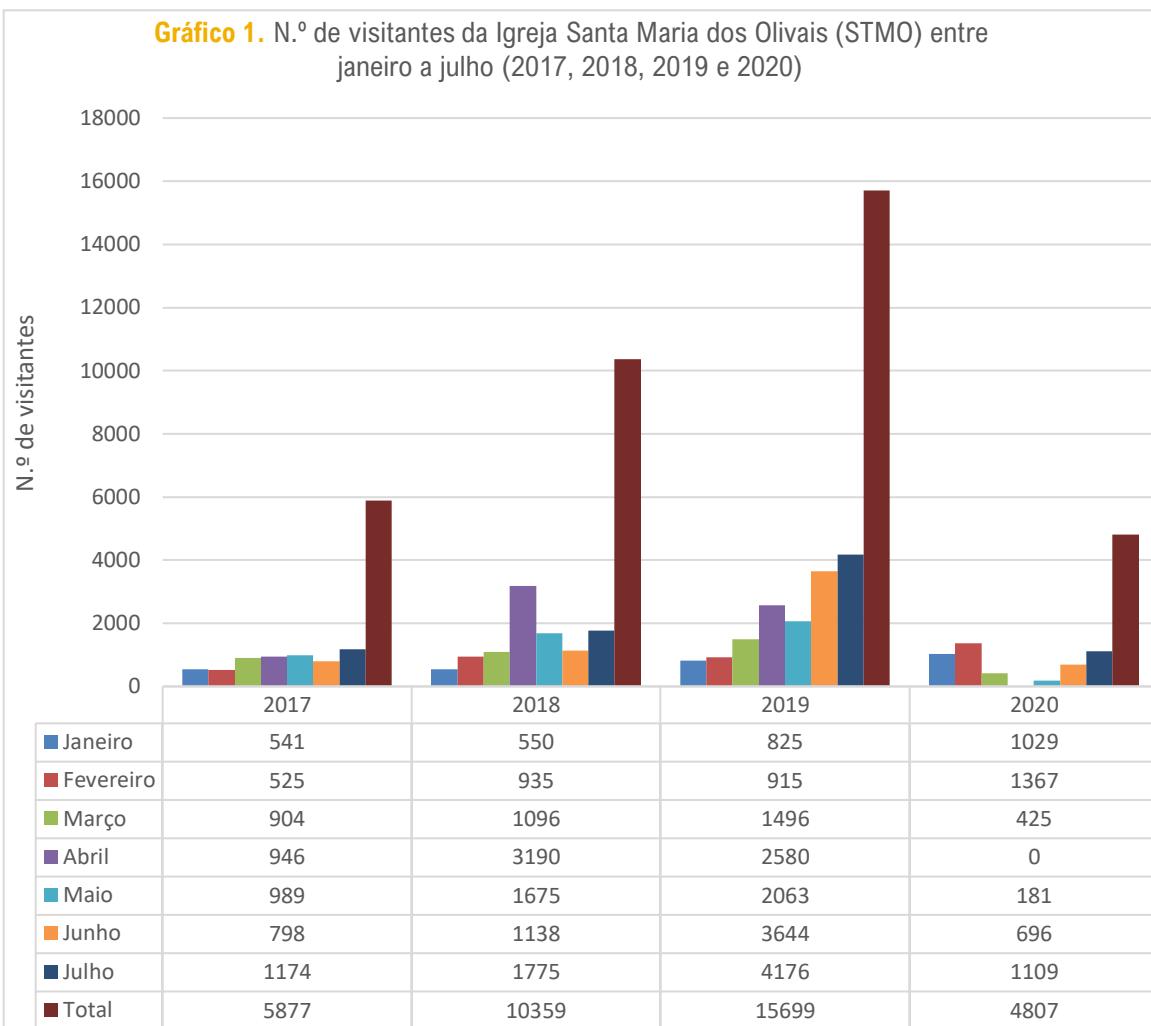
<sup>31</sup> - Informação disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio->

[imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70610](http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70610) [Consultado a: 15/08/2020];

<sup>32</sup> - Informação disponível em: <https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalho&subsid=121193> [Consultado a: 15/08/2020];

<sup>33</sup> - Informação disponível em: <https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalho&subsid=121192> [Consultado a: 15/08/2020]

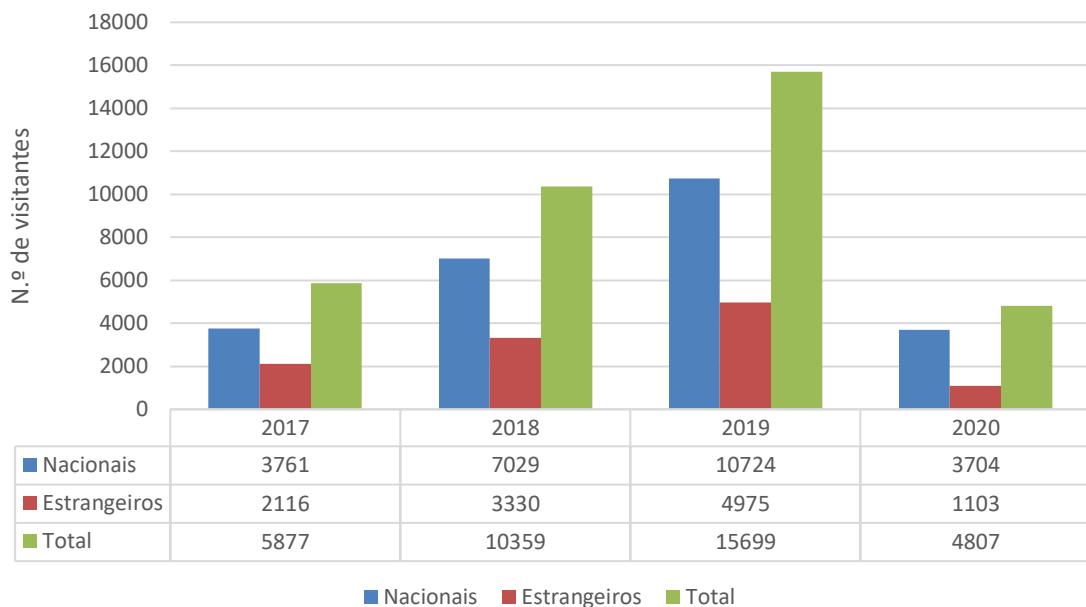
No período compreendido entre os anos de 2017 e 2019 observamos um crescimento contínuo que ronda os 167,12%.



**Fonte:** CMT, 2020. 15/09/2020

Observa-se também uma quebra significativa do ano de crescimento contínuo, perfazendo n.º total de visitantes entre do ano de 2019 para sensivelmente 2396 visitantes 2020, na casa dos 69,38%, coincidindo com os comparativamente ao ano anterior que somente números avançados pela OCDE relativamente à teve 1740. queda percentual das atividades turísticas (45 – Neste gráfico que se segue vamos focar-nos à 70%). Os dados relativos aos primeiros dois proveniência dos turistas, repartindo-os em meses do ano de 2020 (janeiro e fevereiro) turistas nacionais e estrangeiros. demonstravam aspectos positivos de mais um

**Gráfico 2.** Proveniência dos visitantes na Igreja Santa Maria dos Olivais (STMO) entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020)



**Fonte:** CMT, 2020. 15/09/2020

No gráfico apresentado, conseguimos aferir que a tendência (apesar da forte quebra de visitas em 2020) mantém-se na proveniência de visitantes essencialmente nacionais, comparativamente aos de origem estrangeira. Todavia, no ano de

2020, o rácio de visitantes estrangeiros em comparação aos nacionais é de 1:3.35, ou seja, por cada visitante estrangeiro que visita o monumento, este será visitado por 3.35 indivíduos de origem nacional. À primeira vista, este rácio poderá não parecer muito, contudo, comparando as mesmas variáveis no mesmo período homólogo do ano anterior (2019), este situa-se nos 1:2.15, e, no ano anterior a esse (2018), o valor é de 1:2.11, e por último, no ano de 2017, o mesmo valor situa-se nos 1:1.77.

Destarte, com base nestes dados, podemos afirmar que há uma tendência crescente e gradual, de uma maior proporção de visitantes nacionais face aos estrangeiros. Apesar da abrupta queda do n.º de visitantes devido à COVID-19, esta tendência beneficiou em termos

estatísticos, demonstrando o claro domínio (em termos numéricos) do n.º de visitantes nacionais.

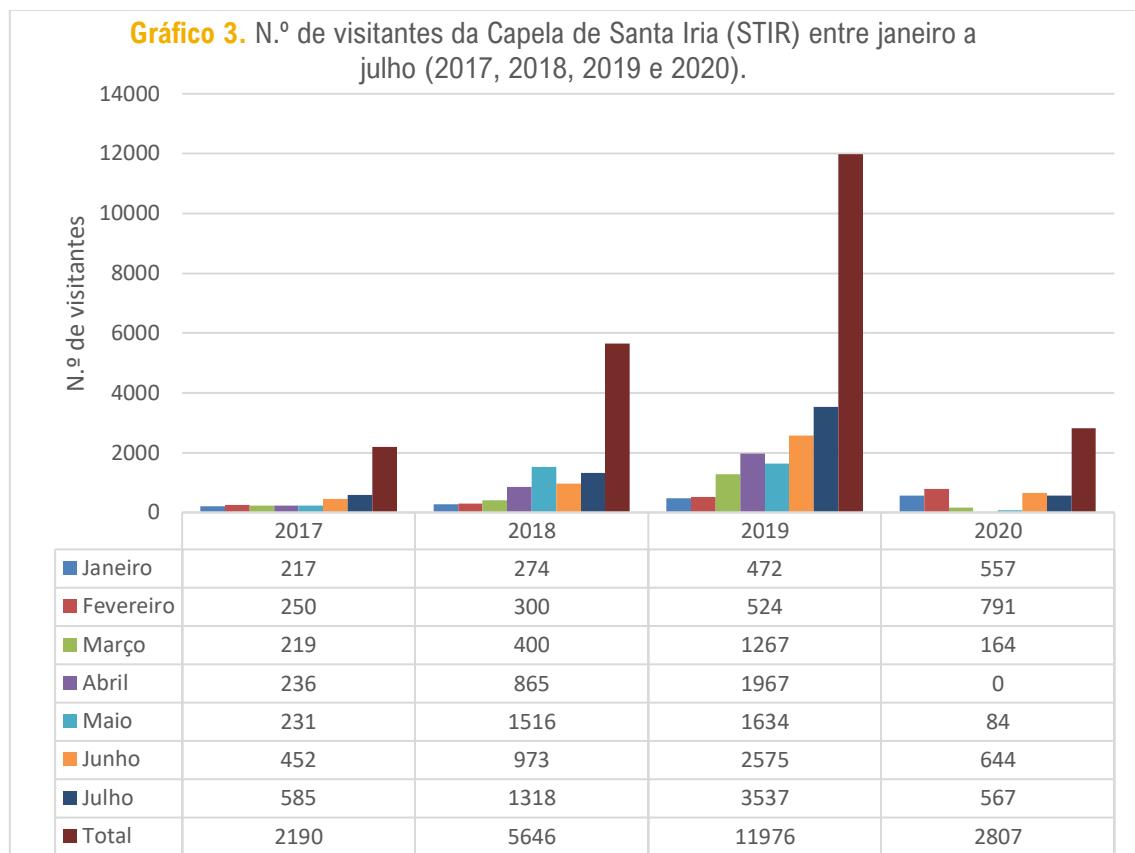
## 6.2. Capela de Santa Iria (STIR)

Com referências fundacionais que remontam ao século XV, a capela de Santa Iria foi construída (em conjunto com uma casa) a mando de D. Mécia Queiroz que tinha adquirido o local. No século seguinte, o mesmo edifício seria regido pela observância de Santa Clara e estima-se que o trabalho decorativo presente nesta edificação (denominado comumente como Renascença Coimbrã) foi fruto do trabalho de João de Castilho que na época estava a realizar trabalhos no Convento de Cristo<sup>34</sup>.

No decorrer do século XX foram realizadas inúmeras intervenções de cariz preventivo, tendo-se restaurado as imagens que existiam na capela como também das estruturas (p.e. altar-mor e altares laterais). Posteriormente foram realizadas obras de restauro nas pinturas e azulejos presentes como também a substituição

<sup>34</sup> - Informação disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/342174> [Consultado a: 18/08/2020];

do telhado da nave central e anexos adjacente, realizar uma análise comparativa, tendo por base substituindo-se a estrutura de madeira por uma metálica entre 1996/97<sup>35</sup>. À semelhança do mesmo período cronológico (janeiro a julho de 2017 a 2020) de modo a averiguar o fluxo de equipamento cultural anterior, vamos então visitantes neste local.



**Fonte:** CMT, 2020. 15/09/2020

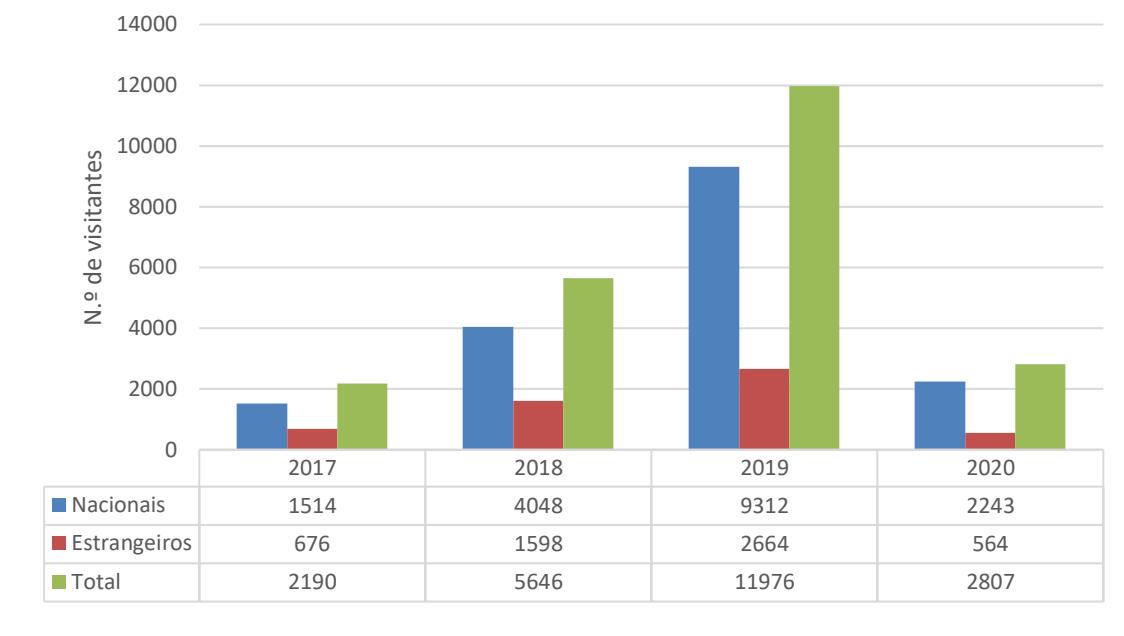
O crescimento de visitantes entre 2017 e 2019 traduz-se percentualmente em 446,8%. Tal como no equipamento anterior (STMO), existe uma quebra no n.º de visitantes entre 2019 e 2020, de 76,5%. As razões são exatamente as mesmas. Observando os primeiros dois meses do ano

um ano promissor e de crescimento contínuo. Apesar disto, ao compararmos o ano de 2020 com o de 2017, impressionantemente, graças a anos de crescimento contínuo do setor turístico, os números relativos ao período homólogo de janeiro e julho demonstram que o fluxo de visitantes no ano de 2020 (apesar das restrições) de visitantes a este local davam sinais de mais

que o de 2017, impressionantemente, graças a anos de crescimento contínuo do setor turístico, os números relativos ao período homólogo de janeiro e julho demonstram que o fluxo de visitantes no ano de 2020 (apesar das restrições) foi 188,6% superior ao de 2017.

<sup>35</sup> - Informação disponível em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997) [Consultado a: 18/08/2020];

**Gráfico 4.** Proveniência dos visitantes da Capela de Santa Iria (STIR) entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020).



**Fonte:** CMT, 2020. 18/08/2020

Tal como sucedeu no equipamento anterior (STMO), os visitantes são predominantemente portugueses (e nabantino) José Augusto França, foi nacionais. Nos primeiros três anos (2017, 2018 e 2019) o rácio entre visitantes nacionais e estrangeiros é de 1:2.23, 1:2.53 e 1:3.49 respectivamente. Já no ano de 2020, com as restrições de viagem, encerramento dos locais públicos como também os receios de viajar agregados à atual situação pandémica, este rácio passa para 1:3.97 o que demonstra, mais uma vez, uma subida exponencial do n.º de visitantes de origem nacional comparativamente aos de origem estrangeira.

artísticas por parte do célebre historiador Tomar (NAC) na qual estão expostas obras que abrangem um arco cronológico desde 1932 até à atualidade. Conta com obras de Mário Eloy, Júlio e Almada Negreiros e com estilos artísticos como o Modernismo, o Surrealismo, Abstracionismo como também da Nova-Figuração representados pelas obras de João Cutileiro, Noronha da Costa e entre outros<sup>36</sup>.

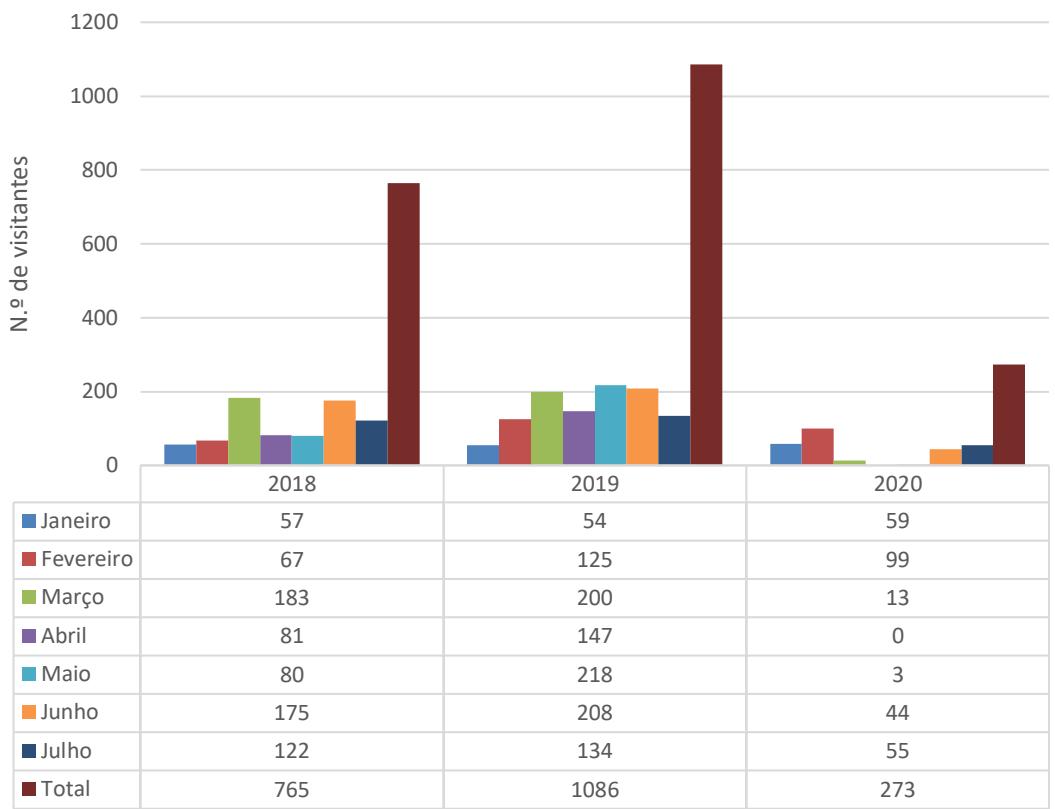
de origem estrangeira. Passemos então para uma análise do n.º total de visitantes que frequentaram este espaço, todavia, não estão disponíveis dados relativos ao ano de 2017, pelo que apenas se analisa esta dimensão nos anos entre 2018 e 2020 (Gráfico 5).

### 6.3. Núcleo de Arte Contemporânea (NAC)

Em 2004, por via da doação de diversas obras

<sup>36</sup> - Informação disponível em: <https://www.redecultura2027.pt/pt/agentes-culturais/nucleo-de-arte-contemporanea> [Consultado a: 19/08/2020];

**Gráfico 5.** N.º de visitantes do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) entre janeiro e julho (2018, 2019 e 2020).



**Fonte:** CMT,2020. 19/08/2020

É um equipamento que não tendo os mesmos níveis de visitantes como os anteriores apresentados (STMO e STIR), apresentou um relativamente a STMO, mas mais reduzida que aumento do número de visitantes entre 2018 e 2019, de 41,96%. Relativamente aos primeiros meses do ano de 2020, os valores são ligeiramente inferiores (11,73%) aos do ano de 2018. A seguir, segue de modo a nos inteirarmos da situação

2019, mas, superiores (27,41%) aos de 2018. A seguir, segue de modo a nos inteirarmos da situação

**Gráfico 6.** Proveniência dos visitantes do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) entre janeiro e julho em (2018, 2019 e 2020)



**Fonte:** CMT, 2020. 19/08/2020

À semelhança dos outros equipamentos abordados, existe uma clara predominância dos visitantes de origem nacional. Para o ano de 2018, o rácio de visitantes estrangeiros por nacionais é de 1:2.84. No ano seguinte (2019), este mesmo valor decresce ligeiramente para 1:2.68. Porém, no ano de 2020, assistimos praticamente a uma duplicação do valor anterior, situando-se nos 1:5.34. Até ao momento, foi neste equipamento em que notámos um aumento mais acentuado nos rácios que temos vindo a analisar até ao momento.

modo a iluminá-la. Volvidos 9 anos, a mesma foi adquirida pelo grupo de Manuel Mendes Godinho e passou também a fornecer energia à fábrica de moagem adjacente “A Portuguesa”. Na década de 1920 foi instalada uma caldeira geradora de vapor. No início da década de 1950, a CET perdeu a concessão de produção de energia para a cidade de Tomar devido à construção da barragem de Castelo de Bode que viria a abastecer a cidade de eletricidade (Filipe, 2015: 140).

Importa referir que neste local foi realizado um acompanhamento em 2011 no âmbito da requalificação do Complexo Cultural e Museu da Levada (adjacente às instalações da CET). Nas sondagens que foram executadas foi possível encontrar estruturas do lagar do século XVIII. Com a reformulação sucessiva do espaço nos séculos ulteriores, este local demonstra a existência de um espólio referente à moagem “A Portuguesa” que fora instalada nesse local. Este espólio consistia em tijoleira, em fragmentos de cerâmica pertencentes ao século XVIII, mas

#### 6.4. Central Elétrica de Tomar (CET)

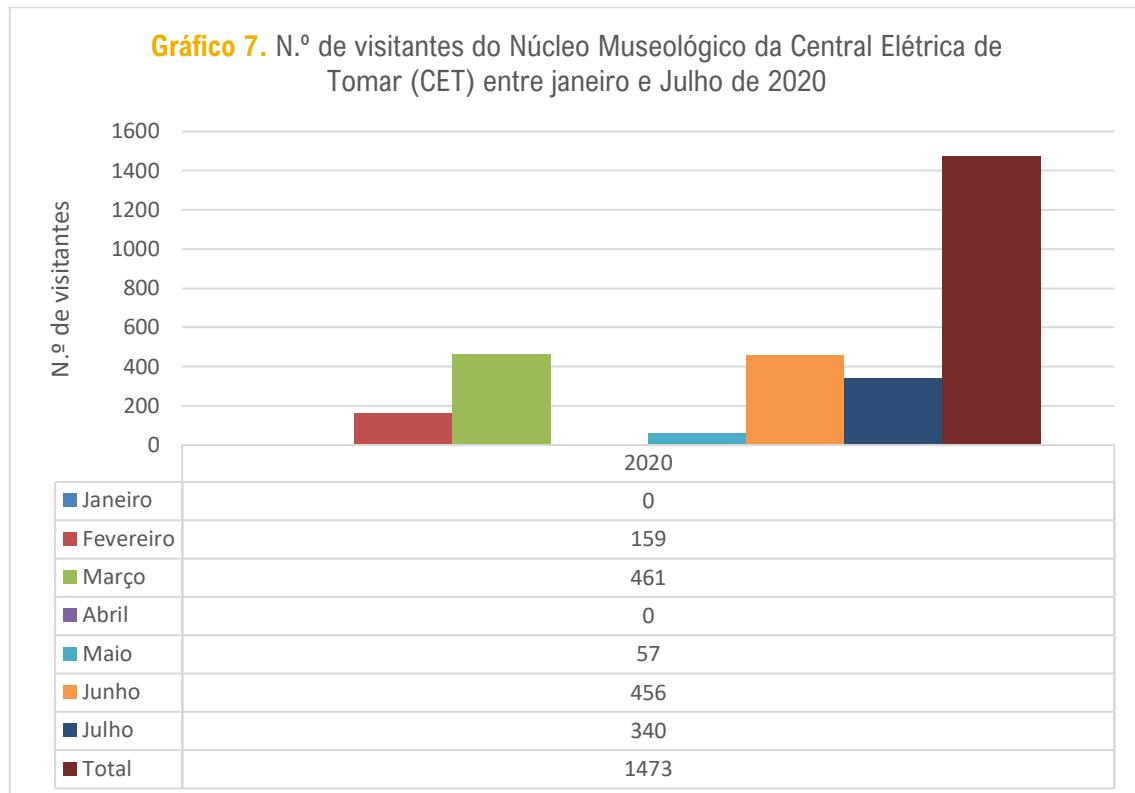
No início do século XX (precisamente em 1900), a construtura Cardoso, Dargent e C.ª iniciou a edificação da Central Elétrica de Tomar nos terrenos do "Lagar de Pedro d'Évora e calhas". Estes lagares adjacentes ao rio Nabão remontam aos séculos XII e XII e até aos dias de hoje, mantêm o traçado original, sendo possível visitá-los<sup>37</sup>.

A CET entrou em funcionamento no dia 1 de junho de 1901 para fornecer energia à cidade de

<sup>37</sup> - Informação disponível em: <https://turismo.mediatejo.pt/index.php/visitar/cultura/monument>

[os/levada-de-tomar-moinhos-e-lagares-d-el-rei](https://os/levada-de-tomar-moinhos-e-lagares-d-el-rei) [Consultado a: 21/08/2020];

também duas faianças do século XVII<sup>38</sup>. Apesar sumária destes primeiros meses de vida em deste espaço museológico ter sido inaugurado plena pandemia (Gráfico 7). este ano (2020) iremos realizar uma análise



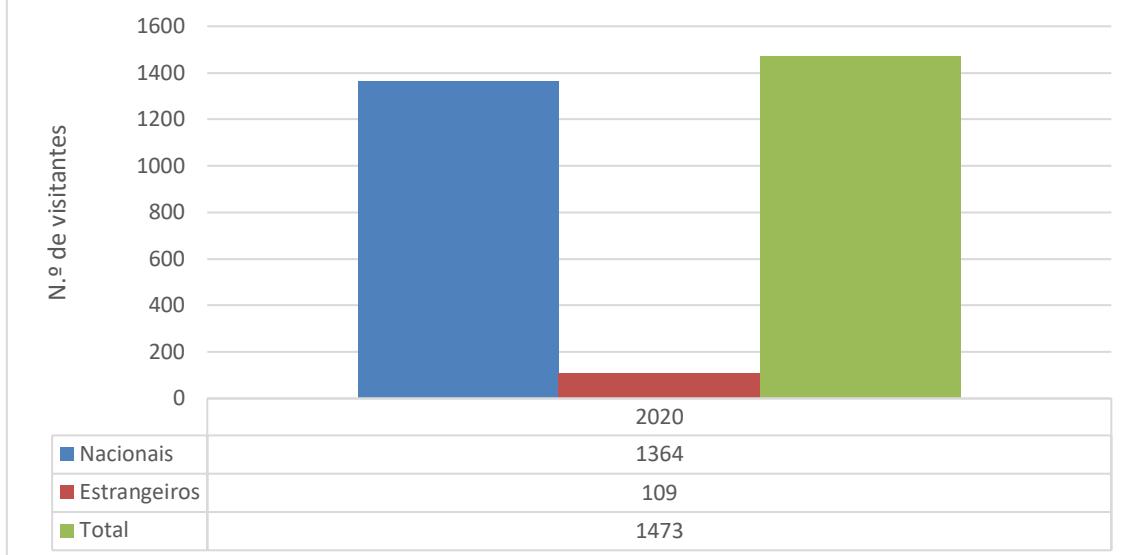
**Fonte:** CMT, 2020. 24/08/2020

Visto que não existem dados relativos aos anos anteriores de modo a comparar e, subsequentemente realizar uma análise mais detalhada relativamente ao n.º de visitantes que se deslocam a este local, teremos de nos cingir somente aos dados relativos ao ano de 2020. A ausência de visitantes no mês de janeiro é compreensível visto que este núcleo foi inaugurado no dia 29 de fevereiro<sup>39</sup>. Apesar disto, foi possível registar a entrada de 159 visitantes no dia inaugural desta antiga unidade industrial convertida em museu. O mês que se segue a este, o de março, denota-se uma subida acentuada de 189,93% no número de visitantes. No mês de abril a ausência de visitantes deve-se (naturalmente) ao encerramento forçado porventura da COVID-19. Após isso, é observável uma retoma no mês de maio com 57 visitantes e depois uma outra subida acentuada no mês de junho no valor de 700% comparativamente ao mês anterior. Denota-se uma queda relativamente pequena no mês seguinte de 25,43%.

<sup>38</sup> - Informação disponível em: <https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalhos&subsid=3020837> [Consultado a: 24/08/2020];

<sup>39</sup> - Informação disponível em: <https://www.mediotejo.net/tomar-central-eletrica-devolvida-a-comunidade-enquanto-espaco-de-memoria-e-fruicao/> [Consultado a 24/08/2020];

**Gráfico 8.** Proveniência dos visitantes do Núcleo Museológico da Central Elétrica de Tomar (CET) entre janeiro e julho de 2020



**Fonte:** CMT, 2020. 24/08/2020

Relativamente ao rácio da proveniência dos considero que este equipamento tem um enorme visitantes importa referir que entre fevereiro e potencial visto que se encontra adjacente ao maio não se registou qualquer visita de centro histórico de Tomar como também está estrangeiros ao local. No mês de junho e julho inserido nos roteiros turísticos da cidade como registou-se um total de 109 visitantes de também no projeto fundado pela Fundação EDP proveniência exterior ao país. Todavia, pondo em “Museus da Energia”<sup>40</sup>.

comparação ao n.º de visitantes nacionais, podemos aferir que no mês de junho, o rácio é 1:9.36 enquanto para o mês de julho este é de 1:4.23. No total, tendo em conta todos os meses volvidos do ano, o rácio deste equipamento cifra-se nos 1:12.51

Todavia considero que esta análise é parca devido ao facto que este núcleo museológico abriu recentemente pelo que será interessante realizar uma análise num futuro próximo de modo a realizar uma comparação entre os períodos homólogos de dois ou mais anos. Atualmente, e, apesar das dificuldades atuais,

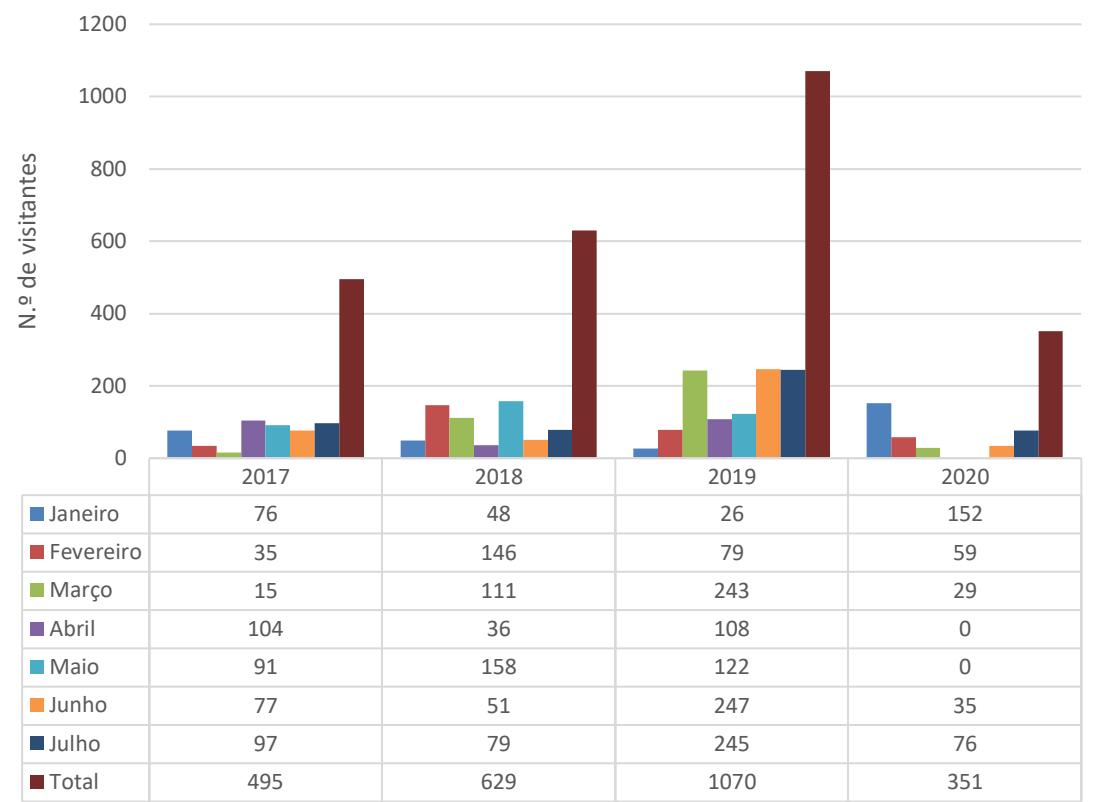
**6.5. Casa Memória Lopes da Graça (CMLG)**  
Inaugurada em 2008, a Casa Memória Lopes da Graça representa uma homenagem ao já falecido compositor português do século XX. Reutilizando o edifício no qual o mesmo nasceu e cresceu, este equipamento visa dar a conhecer a vida e obra do mesmo aos visitantes<sup>41</sup>.

Procedamos então a uma análise detalhada do n.º de visitantes a este local à semelhança dos outros equipamentos já abordados neste trabalho (Gráfico 9).

<sup>40</sup> - Informação disponível em: <https://museusdaenergia.org/patrimonios/20-central-electrica-da-levada-de-tomar> [consultado a 24/08/2020];

<sup>41</sup> - Informação disponível em: <http://www.cm-tomar.pt/index.php/pt/visitar-2/o-que-visitar#casa-mem%C3%B3ria-lopes-gra%C3%A7a> [Consultado a 24/08/2020];

**Gráfico 9.** N.º de visitantes da Casa Memória Lopes da Graça (CMLG) entre janeiro e julho (2018, 2019 e 2020).

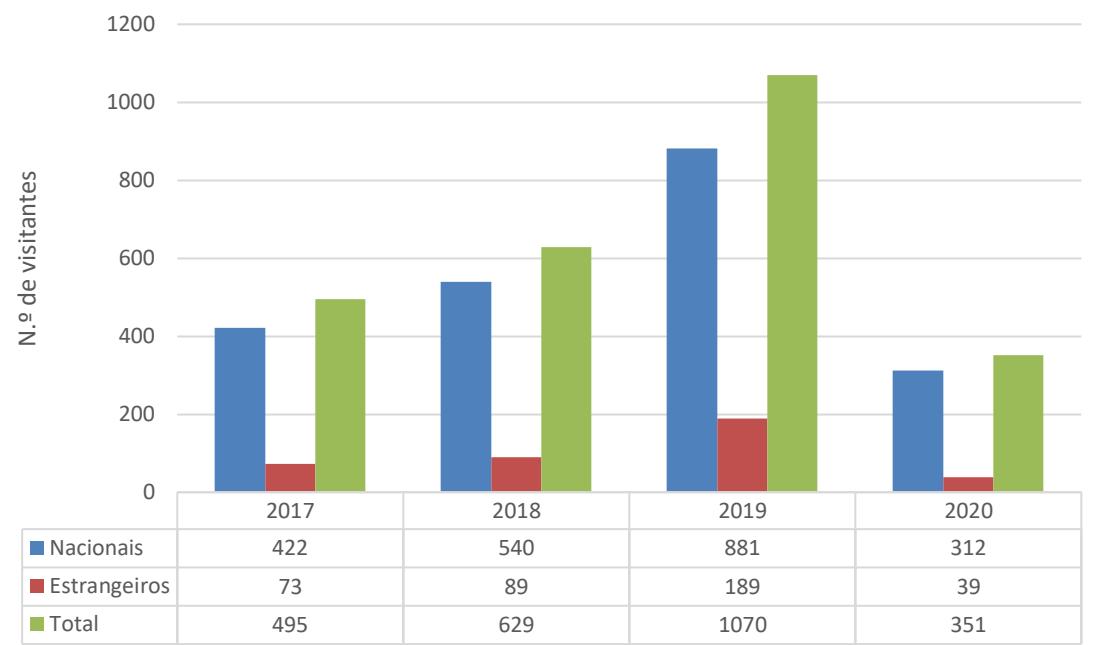


**Fonte:** CMT,2020. 24/08/2020

À semelhança do NAC, este equipamento tem crescimento contínuo equivalente a 116,12%. uma afluência de visitantes parca em Todavia, à semelhança dos equipamentos comparação à maioria dos locais aqui anteriores, o crescimento promissor patente nos mencionados, todavia, importa explicitar o primeiros dois meses foi “sol de pouca dura”. Os impacto transversal da pandemia em todos estes números relativos a 2020 representam uma equipamentos, independentemente da sua queda de 67,19% em comparação ao ano anterior (2019).

Entre 2017 e 2019 observamos claramente um

**Gráfico 10.** Proveniência dos visitantes da Casa Memória Lopes da Graça (CMLG) entre janeiro e julho (2018, 2019 e 2020)



**Fonte:** CMT, 2020. 24/08/2020

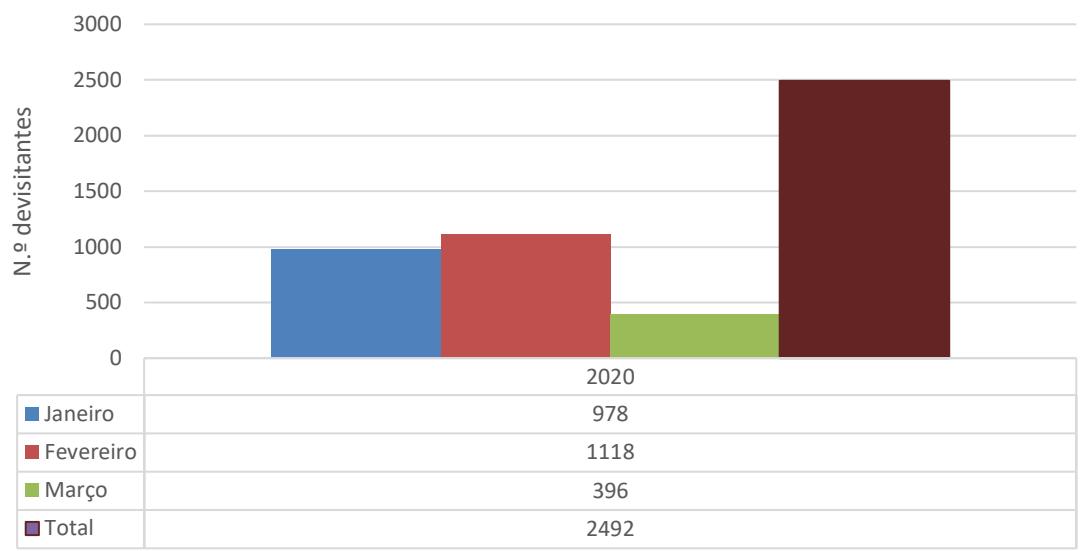
O n.º de visitantes provenientes do estrangeiro é à COVID-19. Não me irei debruçar sobre o indubitavelmente menor aos nacionais. No ano passado histórico e arqueológico deste local, de 2017 o rácio era de 1:5.78 e este sobe para reservando-me a fazê-lo no próximo 1:6.06 no ano ulterior (2018). No ano de 2019 equipamento visto que estaremos aí a falar mais este valor decresce, havendo um maior equilíbrio concretamente sobre a Sinagoga de Tomar. (comparativamente), situando-se nos 1:4.66. No Destarte, para este equipamento iremos ano de 2020, por motivos já delineados somente realizar uma análise aos visitantes anteriormente na análise de outros semelhante às que já foram realizadas. Porém, à equipamentos culturais, o rácio volta a ter uma subida abrupta, passando a ser 1:8.

#### 6.6. Sinagoga – Núcleo Interpretativo (SNI)

Inaugurado no dia 15 de outubro de 2019, este equipamento adjacente à Sinagoga encontra-se ainda encerrado por tempo indeterminado devido

à COVID-19. Não me irei debruçar sobre o indubitavelmente menor aos nacionais. No ano passado histórico e arqueológico deste local, de 2017 o rácio era de 1:5.78 e este sobe para reservando-me a fazê-lo no próximo 1:6.06 no ano ulterior (2018). No ano de 2019 equipamento visto que estaremos aí a falar mais este valor decresce, havendo um maior equilíbrio concretamente sobre a Sinagoga de Tomar. (comparativamente), situando-se nos 1:4.66. No Destarte, para este equipamento iremos ano de 2020, por motivos já delineados somente realizar uma análise aos visitantes anteriormente na análise de outros semelhante às que já foram realizadas. Porém, à equipamentos culturais, o rácio volta a ter uma subida abrupta, passando a ser 1:8.

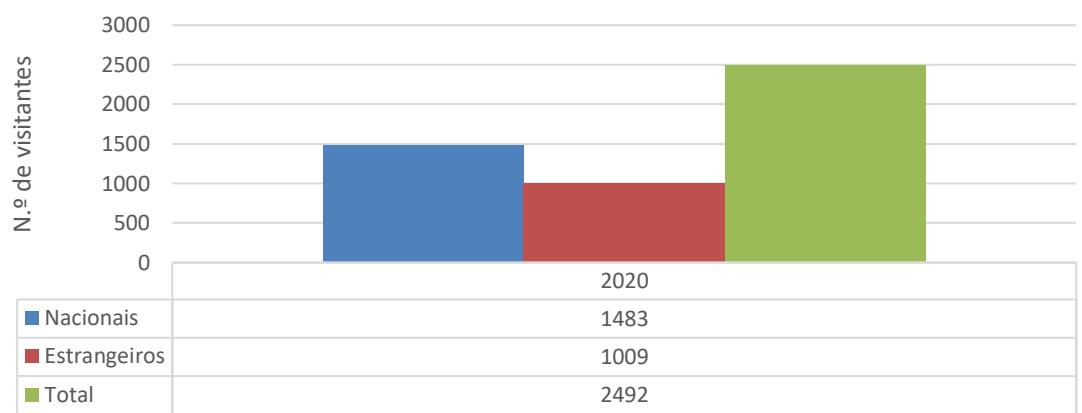
**Gráfico 11.** N.º de visitantes do Núcleo Interpretativo da Sinagoga de Tomar (SNI) entre janeiro e março (2020).



**Fonte:** CMT, 2020. 25/08/2020

Através dos números relativos aos primeiros em meados do mês de março, este crescimento dois meses do ano, observamos que existe uma é travado, registando-se no terceiro mês uma tendência de crescimento entre eles no valor de queda equivalente a 64,57%. 14,31%. Porém, face ao encerramento do espaço

**Gráfico 12.** Proveniência dos do Núcleo Interpretativo da Sinagoga de Tomar (SNI) entre janeiro e março (2020)



**Fonte:** CMT, 2020. 25/08/2020

Registaram-se visitantes somente nos primeiros Para finalizar, esta valor, no mês de março, três meses do ano, pelo que iremos proceder a decresce para 1:1.06 o que demonstra uma expor o rácio relativo a cada um desses meses. tendência contrária aos já citados equipamentos Para o mês de janeiro, o rácio de visitantes culturais que, por norma, com o encerramento estrangeiros para nacionais era de 1:1.19. No das fronteiras e com os receios relacionados mês sequente, este valor sobe ligeiramente para com a pandemia, evidenciam um aumento 1:2.

meses do ano, o rácio deste equipamento situa-se nos 1:1.46.

### 6.7. Sinagoga – Museu Luso-Hebraico Abraão Zacuto (SMLH)

Como fora dito anteriormente, faremos uma análise histórica e arqueológica mais detalhada neste equipamento cultural.

Este monumento foi edificado no século XV numa época em que a comunidade judaica da urbe nabantina estava em crescimento e sob a proteção do Infante D. Henrique<sup>42</sup>. Porém, face ao decreto de D. Manuel I ordenando à expulsão de todos os judeus de Portugal em 1496, este espaço foi encerrado e convertido numa cadeia municipal. No século XVII este local foi reconvertido num espaço de culto cristão com a designação de Ermida de S. Bartolomeu. Dois séculos depois o mesmo espaço viria a sofrer uma terceira reconversão, passando a ter funções de armazenamento de mercadorias. Somente no século XX é que o espaço voltaria a ver alguma dignidade a ser reposta ao ser

classificado como monumento nacional em 1921. Em 1923 este espaço seria adquirido por Samuel Shwarz, foi recuperado e adaptado para a instalação do então Museu Luso-Hebraico Abraão Zacuto em 1939 quando o espaço é doado ao Estado Português<sup>43</sup>.

Desde então, foram realizados quatro trabalhos de natureza arqueológica: em 1985 e 89 duas escavações e em 2016 duas sondagens ao espaço. Estes trabalhos permitiram desvendar inúmeras estruturas pétreas referentes a esgotos e lajes que ladeavam o local como também um forno para o aquecimento de água. O espólio resultante destes trabalhos são de cerâmica comum e vidrada como também foram postas a descoberto algumas moedas. Este espólio abrange um arco cronológico desde o século XII até ao século XIX e está depositado nas instalações do Instituto Politécnico de Tomar (IPT)<sup>44</sup>.

Dada esta introdução histórica/arqueológica deste local, passemos então à análise do n.º de visitantes que frequentarem este monumento entre janeiro e julho dos anos de 2017 a 2020.

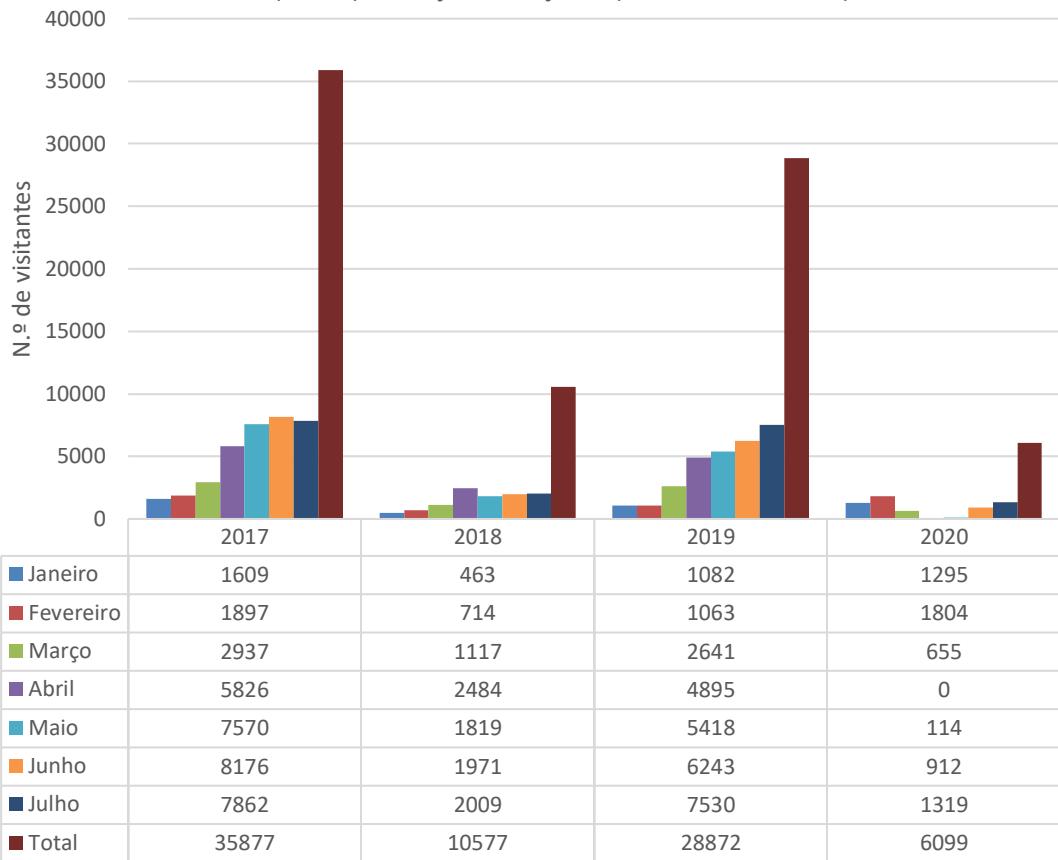
<sup>42</sup> - Em 1420, o Infante D. Henrique foi nomeado pelo papa Martinho V através da bula In apostolice dignitatis specula como Governador e Regedor da Ordem de Cristo, associando o então jovem infante à ordem sediada em Tomar. Informação disponível em:

[http://www.conventocristo.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=223&identificador=ct1412\\_pt](http://www.conventocristo.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=223&identificador=ct1412_pt) [Consultado a 25/08/2020];

<sup>43</sup> - Informação disponível em:  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70238> [Consultado a: 25/08/2020];

<sup>44</sup> - Informação disponível em:  
[https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&s\\_ubsid=54266](https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&s_ubsid=54266) [Consultado a: 25/08/2020];

**Gráfico 13.** N.º de visitantes da Sinagoga Museu Luso Hebraico Abraão Zacuto (SMLH) entre janeiro e julho (2018, 2019 e 2020).

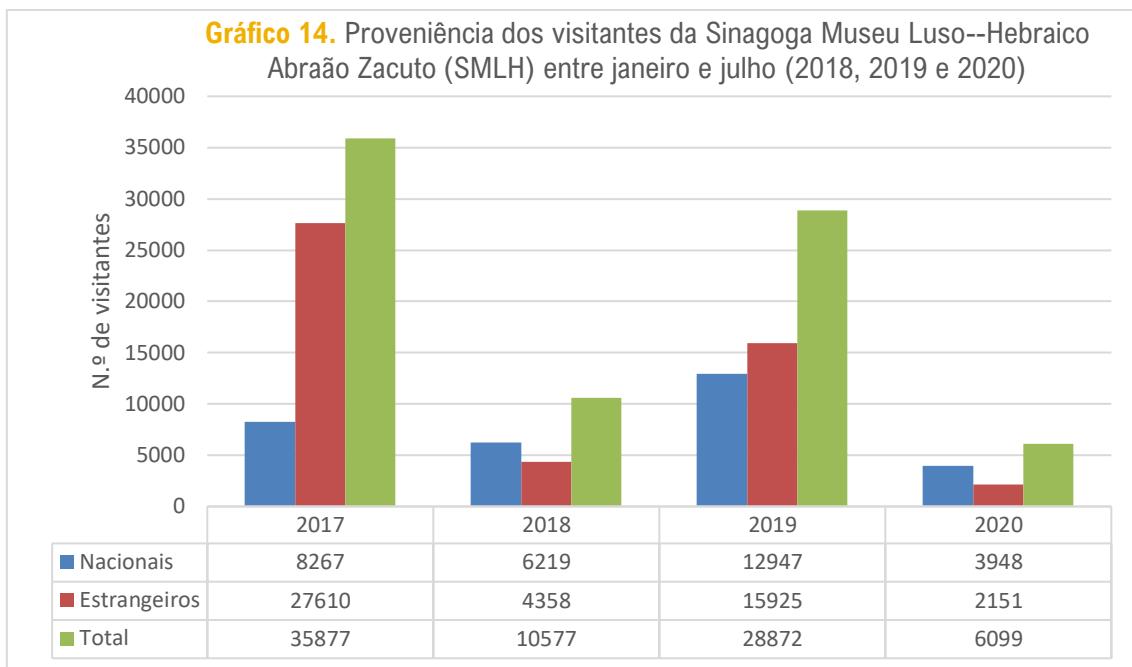


**Fonte:** CMT, 2020. 25/08/2020

Face aos dois fatores que foram mencionados no início deste capítulo, naturalmente que o setor turístico da cidade foi beneficiado. Como seria de esperar, os números relativos ao ano de 2018 parecem frugais comparativamente aos anos 2017 e 2019 adjacentes.

Entre o ano de 2017 e 2019 denotamos uma ligeira queda no n.º de visitantes equivalente a 19.52%. Se fossemos somente comparar os números entre 2017 e 2018 este valor seria substancialmente mais elevado, situando-se nos





**Fonte:** CMT, 2020. 25/08/2020

Relativamente ao rácio, à semelhança aos dados este monumento está incluído na Rota das referentes somente ao n.º de visitantes (e não à Judiarias que se estende desde a região da sua proveniência), existem flutuações semelhantes. No ano de 2017, dada às circunstâncias já supramencionadas da ECTAA, o rácio inverte-se drasticamente em comparação aos restantes equipamentos culturais até aqui abordados, estabelecendo-se em 1:0.29, ou seja, por cada visitante estrangeiro, o monumento é frequentado por 0.29 visitantes nacionais. No ano de 2018 observamos algo que já temos visto

comumente no decorrer deste trabalho, com o rácio a situar-se em 1:1.42. No ano de 2019, voltamos outra vez a observar a inversão das tendências, tendo havido mais visitantes estrangeiros do que nacionais, equivalendo a um rácio de 1:0.81. No ano de 2020, como seria de esperar, a tendência é análoga à dos outros equipamentos culturais, como um n.º maior de visitantes nacionais do que estrangeiros, perfazendo o rácio de 1:1.83.

Dos equipamentos presentes nesta lista, a Sinagoga é o que atrai mais visitantes comparativamente aos restantes. Estes números avultados, para além de relacionados com os dois fatores referidos no início do capítulo, também podem ser explicados pelo facto que

Iniciado pelas mãos de Aquiles de Mota Lima em 1953, a coleção de fósforos presente no atual Museu dos Fósforos em Tomar contabiliza cerca de 43 mil caixas de sensivelmente 127 países do mundo. Só em 1980 é que a mesma coleção seria doada à CMT e instalada no Convento de São Francisco. Falecido em 1984, Aquiles de Mota Lima não viria a presenciar a inauguração desta unidade museológica no dia 1 de março de 1989. Atualmente, a mesma coleção, apesar de

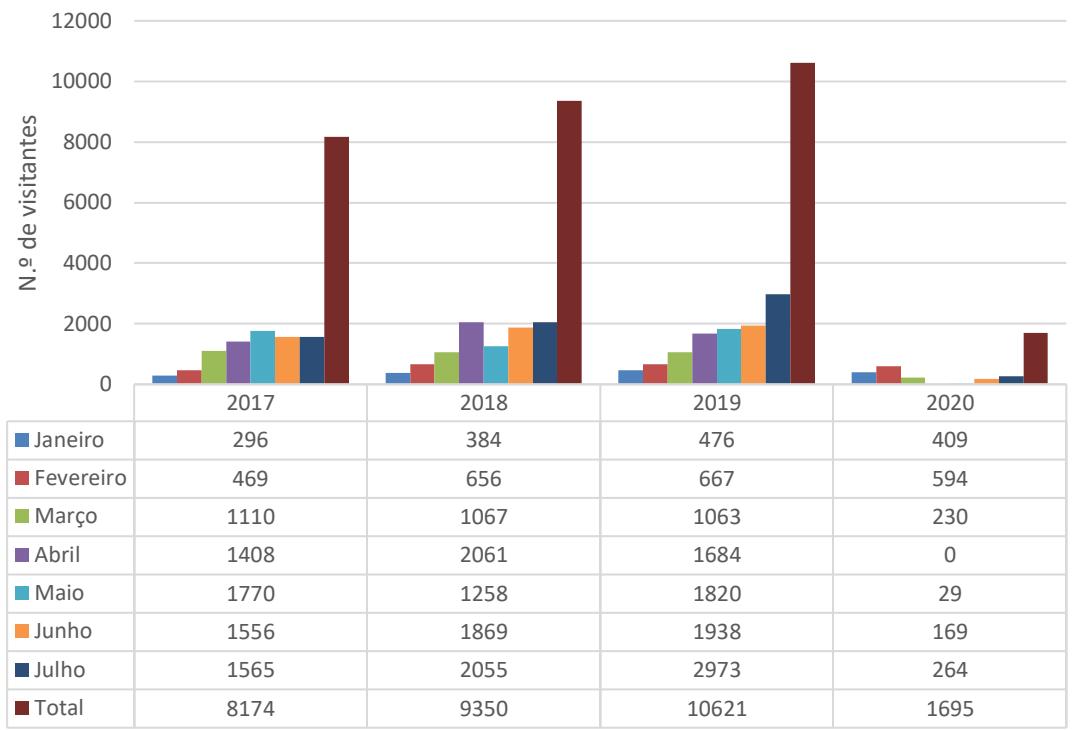
estar sob a tutela da CMT, é guardada pessoalmente pela filha do colecionador, Maria

Helena Aquiles da Mota Lima<sup>45</sup>.

À semelhança dos outros equipamentos supracitados, existe uma tendência de crescimento gradual no n.º de visitantes (não

obstante alguns casos mais particulares como é o da Sinagoga de Tomar, Museu Luso-Hebraico de Abraão Zacuto) (Gráfico 15).

**Gráfico 15.** N.º de visitantes do Museu do Fósforo (MFO) entre os janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020).



**Fonte:** CMT, 2020. 27/08/2020

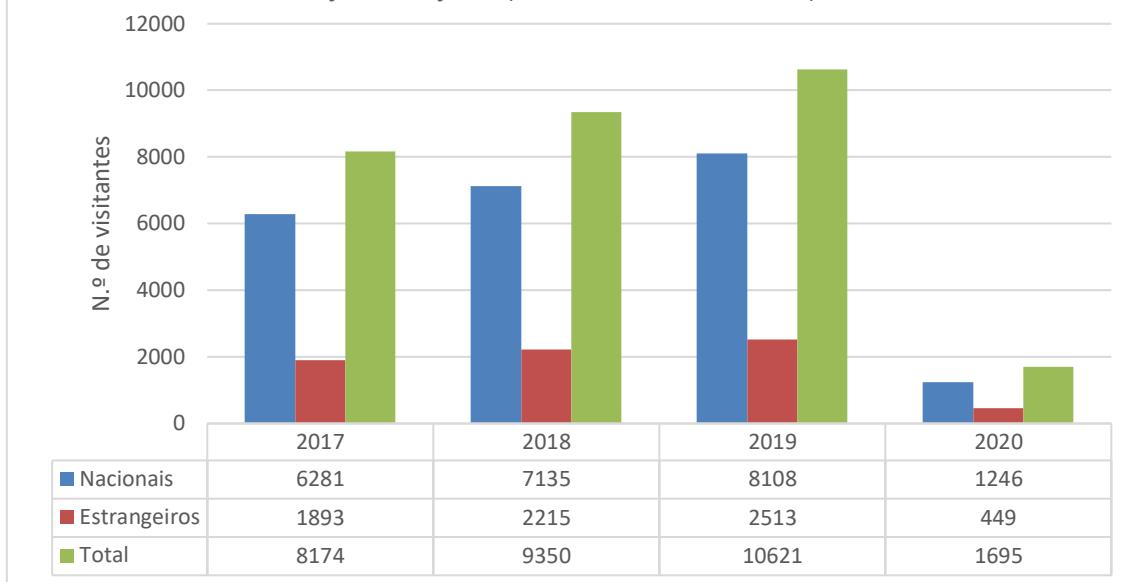
Entre os anos de 2017 e 2019 verificamos a existência de um crescimento equivalente a 29,93%. Como é visível, entre 2019 e 2020 existe uma enorme quebra no n.º de visitantes, situando-se nos 81,49%. Pondo em

comparação os primeiros dois meses de 2020, aferimos que houve uma ligeira queda relativamente ao ano anterior (2019) de 12,24%.

<sup>45</sup> - Informação disponível em: <https://www.mediatejo.net/tomar-maria-a-eterna-menina-que->

[guarda-40-mil-caixas-no-museu-dos-fosforos/](https://guarda-40-mil-caixas-no-museu-dos-fosforos/) [Consultado a 27/08/2020];

**Gráfico 16.** Proveniência dos visitantes do Museu do Fósforo (MFO) entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020).



**Fonte:** CMT,2020. 27/08/2020

Relativamente à proveniência dos visitantes, no ano de 2017 o rácio situa-se nos 1:3.31. No ano sequente (2018) o valor 1:3.22, representado que houve um fluxo maior que no ano anterior de visitantes estrangeiros. No ano de 2019 os valores mantêm-se, situando-se igualmente no 1:3.22. Todavia, no ano de 2020, com o encerramento forçado do espaço, e, com o temor face à COVID-19, o fluxo de visitantes decresceu (independentemente da sua origem), mas, o rácio demonstra que a queda fez-se sentir mais nos valores referentes aos dos visitantes nacionais, passando a situar-se em 1:2.77.

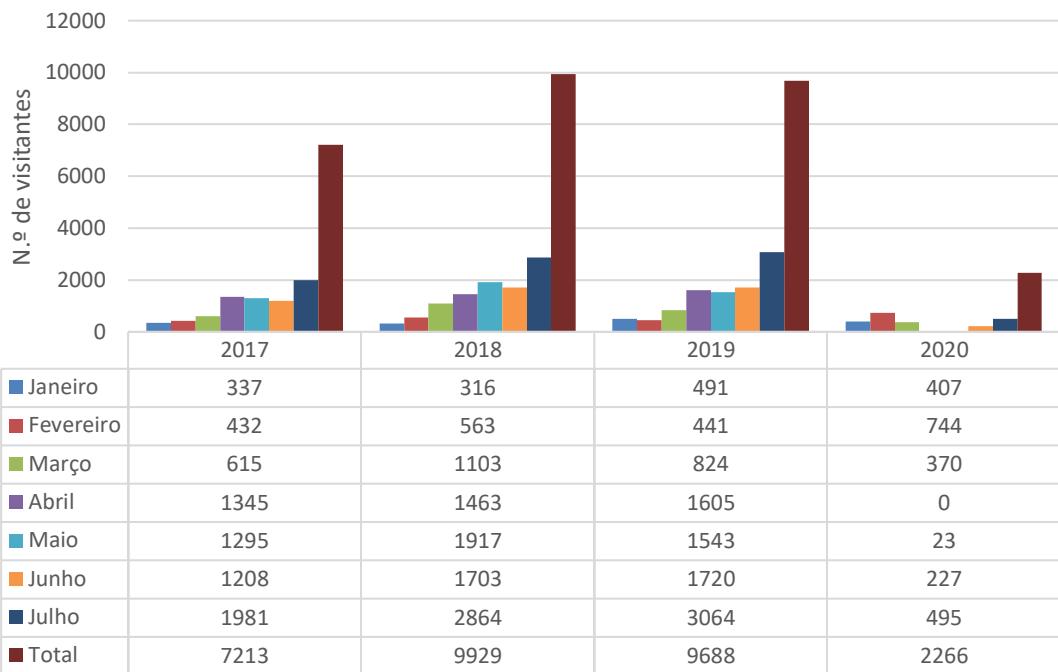
### 6.9. Posto de Turismo (PDT)

O atual edifício que alberga o posto de turismo da cidade de Tomar foi construído em 1933 e engloba elementos decorativos (esculturas, azulejaria e arquitetónicos) do século XV e XVI

que provieram de outros edifícios da “urbe templária”. Existem obras da autoria de artistas como é o caso dos azulejos de Francesco Bartolozzi, os vitrais de Ricardo Leone como também trabalhos neorrenascentistas de Sousa Braga. Importa aludir que no primeiro andar deste edifício consta um espaço de exposições temporárias da cortesia do NAC<sup>46</sup>. Este último equipamento sob a tutela da CMT, penso que seria um exercício interessante visto que se trata de um local onde, por norma, os turistas se dirigem para obter informações úteis relativas à cidade de Tomar e os respetivos equipamentos culturais, alojamentos, locais de restauração, etc. Porém, importa referir que o número de visitantes registados se referem somente às pessoas que se dirigem ao posto para recolher informações e não às que visitam as exposições temporárias do NAC.

<sup>46</sup> - Informação disponível em: <https://turismo.mediotejo.pt/index.php/visitar/cultura/monumentos/edificio-do-turismo-de-tomar> [Consultado a 27/08/2020];

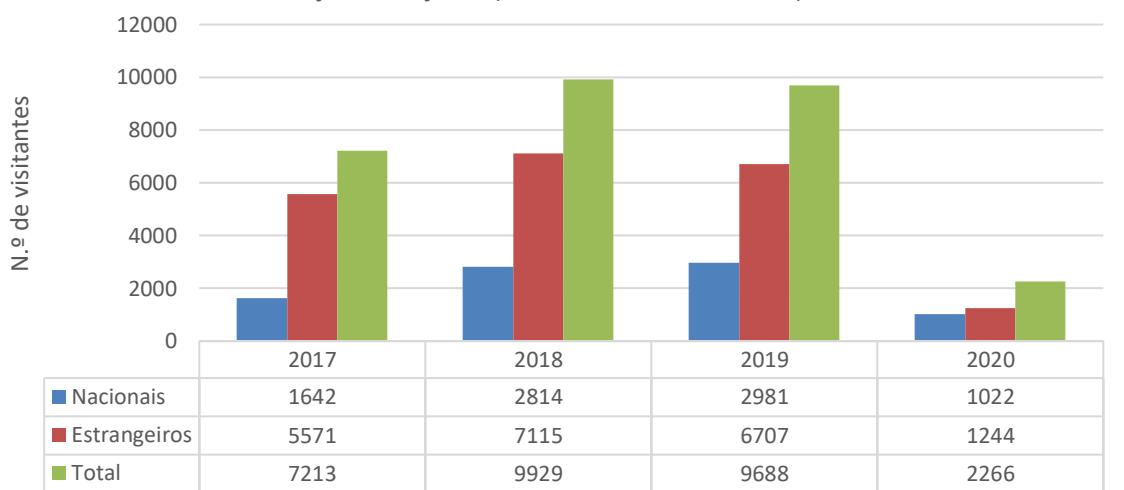
**Gráfico 17.** N.º de visitantes do Posto de Turismo (PDT) entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019, 2020)



**Fonte:** CMT, 2020. 27/08/2020

Observamos um crescimento gradual no n.º de visitantes a este local, entre 2017 e 2019 de 34,31%. Porém, entre 2019 e 2020 existe uma queda acentuada que ronda os 76,61%.

**Gráfico 18.** Proveniência dos visitantes do Posto de Turismo (PDT) entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020).



**Fonte:** CMT, 2020. 27/08/2020

Como seria de esperar nesta situação, os que mais frequentam este local são por norma pessoas estrangeiras de forma a obter informações mais detalhadas sobre o local.

Vários fatores podem ser o motivo desta tendência que se podem estender desde o quanto familiarizado é que os visitantes estão com a cidade em si (visitas passadas ou

familiares/amigos que residem no local/região) como também a barreira linguística que os visitantes de idiomas halófilos sentem ao chegar à cidade, pelo que uma visita ao posto de turismo (muito provavelmente indicado pelas agências de viagens) poderá facilitar a estadia as suas respetivas estadias.

No ano de 2017 o rácio cifra-se no valor de 1:0.29. No ano sequente (2018) o mesmo valor sobe ligeiramente para 1:0.39. Estas tendências mantêm-se em 2019 no qual o valor atinge os 1:0.44. Apesar na quebra no n.º de visitantes no ano de 2020, existe ainda uma predominância de visitantes estrangeiros a dirigirem-se ao local, perfazendo um rácio de 1:0.82. Todavia, este estreitamento na

diferença do rácio demonstra que houve uma quebra significativa no n.º de visitantes estrangeiros, permitindo assim um maior fluxo de visitas nacionais.

## 6.10. Resultados Síntese

De forma a simplificar a interpretação e análise dos dados suprareferidos, compilei todos os resultados a ter em conta para este artigo, desde a quebra no n.º de visitantes como também dos respetivos rácios. Em conjugação a estes dados, irei adicionar o cálculo da média relativa à quebra do n.º de visitantes permitindo assim uma leitura simplificada dos resultados.

**Quadro 2.** Quadro síntese do número global de visitantes de todos os equipamentos entre janeiro e julho (2017, 2018, 2019 e 2020).

	2017	2018	2019	2020	
N.º de visitantes nacionais	21887	28351	45744	15552	111534
N.º de visitantes estrangeiros	37939	19000	33268	6711	96918
Totais	59826	47351	79012	22263	208452
Var. Percentual Total (%)	-	-20,85	66,86	- 71,82	-

**Quadro 3.** Quadro síntese dos resultados

Equipamento	Visitantes		Variação Percentual (%)	Rácio	
	2019	2020		2019	2020
<b>STMO</b>	15699	4807	- 69,38	1:2.15	1:3.35
<b>STIR</b>	11976	2807	- 76,50	1:3.49	1:3.97
<b>NAC</b>	1086	273	- 74,76	1:2.68	1:5.34
<b>CET</b>	0	1473	-	-	1:12.51
<b>CMLG</b>	1070	351	- 67,19	1:4.66	1:8
<b>SNI</b>	-	2492	-	-	1:1.46
<b>SMLH</b>	28872	6099	- 78,87	1:0.81	1:1.83
<b>MFO</b>	10621	1695	- 81,49	1:3.22	1:2.77
<b>PDT</b>	9688	2266	- 76,61	1:0.44	1:0.82
<b>Média</b>	11287	2614	- 74,97	1:2.49	1:3.72

**Nota:** i) no cálculo da média não foram utilizados os dados referentes à **CET** como também da **SNI** dado ao facto que ambas só foram inauguradas em 2020, impossibilitando assim a recolha de dados referentes ao ano de 2019 para realizar uma comparação fidedigna; ii) foram somente utilizados os dados referentes a 2019 e 2020 não só pela sua adjacência cronológica mas também com o intuito de aferir a quebra do número de visitantes entre o período homólogo de ambos os anos;

Importa sublinhar que, de modo a obter a verdadeira dimensão dos valores referentes à quebra do número de visitantes e os respetivos rácios, foram utilizados somente os dados relativos aos anos de 2019 e 2020 no Quadro 3. Isto deve-se ao facto que pretendemos aferir os valores do período homólogo entre 2020 e o período que o antecede de imediato, isto é, 2019. Não faria sentido para estes resultados pôr em comparação a quebra entre 2017/2018 com 2020 visto que não são períodos adjacentes. A utilização dos dados relativos a 2017 e 2018 permitiram pôr a descoberto uma tendência de crescimento (destaque para o número de visitantes nacionais como também para os dois fatores explanados no início do capítulo 6 referentes ao ano de 2017 e 2019) que culminou nos dados relativos a 2019. Subsequentemente, estes dados foram então postos em comparação com os obtidos em 2020, permitindo assim avaliar a

verdadeira dimensão da quebra do número de visitantes que pôs um fim à tendência de crescimento que se veio a verificar até então (2017 – 2019).

No Quadro 2 aferimos os números absolutos relativos ao número de visitantes estrangeiros e nacionais registados nos equipamentos tutelados pela CMT. Aferimos que entre, dado às condicionantes supracitadas de 2017 e 2019, existe uma “ligeira” queda no número de visitantes entre 2017 e 2018 de 20,85%. Todavia, no ano seguinte (2019), ocorre uma subida que se cifra nos 66,86%. Entre o ano de 2019 e o de 2020 face à crise que se instalou, observamos uma quebra tremenda dos números que atinge os 71,82%.

Passando a analisar o Quadro 3 podemos observar que as quebras de visitantes aos equipamentos culturais da cidade de Tomar, em 2020, situam-se entre os 67,19 (valor mínimo registado na CMLG) e os 81,49% (valor

máximo registado no MFO). Aditando todos os valores registados e dividindo de modo a obter uma média na quebra de visitantes, chegamos ao número 74,97% (não fugindo muito dos 71,82% registados no Quadro 2). Todos estes equipamentos sob a tutela da CMT foram encerrados no dia 14 de março e só voltariam a abrir em meados de abril. Todavia, nem todos foram reabertos como é o caso do Núcleo Interpretativo da Sinagoga de Tomar (SNI).

Relativamente à proveniência dos visitantes, como seria de esperar, grande parte dos visitantes que se dirigem atualmente a estes equipamentos são portugueses. As restrições de viagens agregadas ao temor de contrair a COVID-19 e à crise económica que se instalou podem ser apontadas como as prováveis causas para o declínio no número de visitantes estrangeiros. Apesar de se registarem já alguns visitantes que não sejam portugueses, o número é reduzido comparativamente aos do ano passado, não só em termos absolutos como também em termos percentuais. Exemplo disso foi os cálculos de rácios que efetuei que demonstra que entre 2019 e 2020 o rácio subiu de 1:2.49 para 1:3.72, ou seja, no ano passado, por cada turista estrangeiro que visitava um destes equipamentos, 2.49 turistas nacionais visitavam o local enquanto este ano este valor “disparou” para 3.72.

Estes valores supraditos demonstram uma dicotomia entre o n.º de visitantes nacionais e estrangeiros que refletem bem o contexto contemporâneo em que vivemos. Existe a noção que o turismo, agregado ao passado

histórico e cultural da cidade de Tomar é uma mais valia para a economia da região, permitindo criar postos de emprego e negócios que subsequentemente vão gerar riqueza, porém, a pandemia veio a fragilizar este setor do qual a cidade depende imenso.

Assumindo que todos os visitantes estrangeiros registados em cada um dos equipamentos abordados são indivíduos dispares, podemos efetuar uma observação curiosa relativamente aos que se dirigiram ao Posto de Turismo (PDT) e aos que se dirigiram aos restantes equipamentos. Conjugando os valores referentes entre os anos de 2017 e 2020, averiguamos que sensivelmente 20637 estrangeiros dirigiram-se ao PDT para recolher informações. Em contraste, todos os outros equipamentos (assumindo as mesmas variáveis), registaram a entrada de 76281 de visitantes estrangeiros, ou seja, um valor 3.69 vezes superior ao registado no PDT no mesmo arco cronológico. Podemos especular que este fenómeno se deve provavelmente às agências de viagens que fornecem serviços de informação aos visitantes ou até às informações disponibilizadas na web, nomeadamente no site da Câmara Municipal de Tomar. Estes dois fatores podem muito bem influenciar a disparidade entre ambos os valores acima referidos pois, se os visitantes planejam a viagem com antecedência e, mesmo à distância, é-lhes disponibilizada a informação de uma forma simplificada e gratuita, deixa de existir a necessidade para se deslocarem para o PDT.

## 7. Considerações Finais

Antes da realização deste trabalho, tínhamos na nossa disposição múltiplos artigos e relatórios à escala mundial e, em alguns casos, nacional. Contudo, para o caso específico da cidade de Tomar (e decerto em outros centros urbanos com uma grande afluência turística), a quebra

no número de visitantes era aferível através da observação direta de campo. A recolha de dados feita pela Divisão do Turismo e Cultura da Câmara Municipal de Tomar, permitiu a obtenção de dados fiáveis sobre a evolução das visitas nos equipamentos culturais tutelados

pela CMT.

Os dados aferidos para a cidade de Tomar permitem uma análise comparativa à escala nacional, apoiada nos estudos desenvolvidos. Numa situação sem precedentes na história recente observámos milhares de instituições a encerrar as suas portas por motivos de segurança e as perdas acumuladas seja em número de visitantes ou em rendimentos atingiram níveis nunca observados.

Primeiramente observamos que entre os anos de 2017 e inícios de 2020, os equipamentos tutelados pela CMT registaram um crescimento contínuo do número de visitantes. Tal parece estar em consonância com a situação verificada nos monumentos em Portugal, em que, no caso dos Monumentos Nacionais, se verificaram aumentos generalizados dos números de visitantes nos bens patrimoniais entre 2017 e 2019 (Neves et al, 2020b: 10).

Nos equipamentos patrimoniais tutelados pela CMT, o número de visitantes nacionais registou um crescimento significativo, passando de 21.887 em 2017 para 45.744 em 2019 (aumento de 109%); os visitantes estrangeiros apenas suplantaram o número de visitantes nacionais em 2017, e o ano de 2019 também contou com uma presença significativa de visitantes estrangeiros nos monumentos analisados, mas que não ultrapassaram os visitantes nacionais. A redução de visitantes estrangeiros nos monumentos tutelados pela CMT também segue o verificado no restante panorama nacional (Neves et al, 2020a), mas verifica-se nestes monumentos, ao contrário do que se verifica nos Monumentos Nacionais, que a predominância dos visitantes é nacional e não estrangeira. No caso dos Monumentos Nacionais em Portugal, foi necessária uma

reorientação para o público nacional através da planificação de múltiplas atividades e projetos (Neves et al., 2020:35-36). Esta nova reorientação por parte dos equipamentos culturais e patrimoniais foi paralelamente mencionada por Maria de Jesus Monge, afirmando que *“este é o momento para os museus se virarem para as comunidades locais, para os visitantes nacionais, sobretudo os públicos infantojuvens e seniores, dando um contributo na área da educação”*<sup>47</sup>.

O período generalizado de confinamento e o encerramento destes equipamentos traduziram-se numa redução visível de visitantes, com uma quebra significativa, realidade que ainda está a ser apurada para o panorama nacional, mas cujos dados preliminares apresentam quebras na ordem dos 70%<sup>48</sup>. Os primeiros dois meses deste ano indicavam uma tendência positiva de visitas à semelhança dos anos anteriores, e, em alguns casos, superando os valores predecessores. A quebra do número total de visitantes, nos monumentos analisados foi de 71,82%, relativamente ao ano de 2019, mas não foi homogénea em todos os sítios, com equipamentos mais afetados que outros, tendo os valores variado entre os 67 e 81%. Tal como tínhamos referido anteriormente, ao aditarmos todos os valores referentes à variação percentual na quebra do número de visitantes em todos os equipamentos abrangidos por este estudo, o valor médio cifra-se nos 74,97% (ver Quadro 3). Porém, se nos focarmos no número absoluto referente aos visitantes que se registou em todos os equipamentos (ver Quadro 2), observamos que houve uma quebra de 71,82% relativamente ao ano anterior (2019). Ambos estes resultados corroboram

<sup>47</sup> - Informação disponível em:

<https://www.sulinformacao.pt/2020/08/covid-19-mais-de-dois-tercos-do-museus-esperam-dificuldades-financeiras/>

[Consultado a: 09/09/2020];

<sup>48</sup> Em entrevista ao jornal o Observador, o Diretor Geral do Património Cultural, forneceu alguns dados sobre os números de visitantes: “Os 25 museus, monumentos e palácios tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) registaram

uma quebra global de cerca de 70% de visitantes no primeiro semestre de 2020, comparando com o mesmo período de 2019, de acordo com os números da entidade, que contabilizou um total de 701.047 entradas no primeiro semestre de 2020 face aos 2.308.430 visitantes no mesmo período de 2019” (“Museus vivem “retoma gradual” de visitantes após quebra “brutal””, O Observador (online), 23 de setembro de 2020.

<https://observador.pt/2020/09/23/museus-vivem-retoma-gradual-de-visitantes-apos-quebra-brutal/>

com os dados avançados por outros estudos, nomeadamente o que foi realizado pelo *Observatori dels Públics del Patrimoni Cultural de Catalunya* que estimou que esta quebra fosse rondar os 45 a 67% relativamente ao n.º de visitantes a museus e monumentos da

Catalunha. De igual modo, os dados obtidos com este estudo, superam a estimativa realizada pela OECD que apontava para uma redução das atividades turísticas entre os 45 e 70%.

# LOGRAFA BL m

ICOM (2020), Report Museums, museum professionals and COVID-19. Paris: International Council of Museums. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/> (consultado em Agosto de 2020)

NEMO (2020) Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe Final Report. Berlim: NEMO - The Network of European Museum Organisations. Disponível em: [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COV19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COV19_Report_12.05.2020.pdf) (consultado em Agosto de 2020)

Neves, José Soares (coord.), Sofia Macedo, Maria João Lima, Jorge Santos e Ana Paula Miranda (2020a), *Os Monumentos Nacionais de Portugal e a Abertura ao Público: impactos decorrentes da COVID-19. Relatório, Lisboa, Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte*.

OPCC (2020), Impacte de la COVID-19 en la freqüènciació dels equipaments patrimonials de Catalunya el 2020, Girona, Observatori dels Públics del Patrimoni Cultural de Catalunya. Disponible en: <http://observatoripublics.icrpc.cat/files/200407-impacte-covid-19-en-la-frequentacio-equipaments-patrimonials-2020-v2.1.pdf>, (consultado em Agosto de 2020).

UNESCO (2020) Museums around the World in the Face of COVID-19. UNESCO report. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>, (consultado em Agosto 2020)

## Webgrafia

CÂMARA MUNICIPAL DE TOMAR, Casa Memória Lopes-Graça:  
<http://www.cm-tomar.pt/index.php/pt/visitar-2/o-que-visitar#museus>

CÂMARA MUNICIPAL DE TOMAR, Tomar Comvida:  
<http://www.tomarcomvida.com/sobre.html>

DGPC – PORTAL DO ARQUEÓLOGO, Levada de Tomar  
<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalhos&subsid=3020837>

DGPC – PORTAL DO ARQUEÓLOGO, Santa Maria do Olival:  
[https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalho\\_s&subsid=121193](https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalho_s&subsid=121193)

<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalhos&subsid=121194>

- <https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=trabalho&subsid=121192>  
 DGPC – PORTAL DO ARQUEÓLOGO, Tomar – Sinagoga:  
<https://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios&subsid=54266>
- DGPC, Antiga Sinagoga de Tomar:  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70238>
- DGPC, Capela de Santa Iria:  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/342174>
- DGPC, Igreja Santa Maria do Olival:  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70610>
- DGPC, Museus e Monumentos da DGPC:  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/>
- DGPC-CONVENTO DE CRISTO, Príncipe D. Henrique (1394 - 1460):  
[http://www.conventocristo.gov.pt/index.php?s=white&pid=223&identificador=ct1\\_412\\_pt](http://www.conventocristo.gov.pt/index.php?s=white&pid=223&identificador=ct1_412_pt)
- DIÁRIO DA REPÚBLICA, Decreto-Lei n.º 22/2019:  
<https://dre.pt/home/-/dre/118748849/details/maximized>
- DIÁRIO DA REPÚBLICA, Lei n.º 159/99:  
<https://dre.pt/web/guest/pesquisa-/search/570562/details/normal?q=159%2F99>
- DIÁRIO DA REPÚBLICA, Lei n.º 75/2013:  
<https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada-/lc/56366098/view?q=75%2F2013>
- EUROPA NOSTRA, Findings on the consultation on the impact of COVID-19 on the heritage world to be released in September:  
<https://www.europanostra.org/findings-on-the-consultation-on-the-impact-of-covid-19-on-the-heritage-world-to-be-released-in-september/>
- FUNDAÇÃO EDP – Museus da Energia, Central Elétrica da Levada de Tomar:  
<https://museusdaenergia.org/patrimonios/20-central-electrica-da-levada-de-tomar>
- ICOM PORTUGAL, 25 RECOMENDAÇÕES PARA A REABERTURA DOS MUSEUS:  
<https://icom-portugal.org/2020/05/12/25-recomendacoes-para-a-reabertura-dos-museus/>
- JORNAL ECONÓMICO, DBRS. Portugal é o quarto país da zona euro mais exposto à quebra no setor turismo:  
<https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/dbrs-portugal-e-o-quarto-pais-da-zona-euro-mais-exposto-a-quebra-no-setor-turismo-636360>
- JORNAL MÉDIO TEJO, Central Elétrica devolvida à comunidade enquanto espaço de memória e fruição:  
<https://www.mediatejo.net/tomar-central-eletrica-devolvida-a-comunidade- enquanto-espaco-de-memoria-e-fruicao/>
- JORNAL MÉDIO TEJO, Maria, a eterna menina que guarda 40 mil caixas no

- pMuseu dos Fósforos:  
<https://www.mediotejo.net/tomar-maria-a-eterna-menina-que-guarda-40-mil-caixas-no-museu-dos-fosforos/>
- JORNAL PÚBLICO, Museus fechados, obras de arte reféns e um calendário de exposições que é uma dor de cabeça:  
<https://www.publico.pt/2020/03/26/culturaipsilon/noticia/museus-fechados-obra-arte-refens-calendario-exposicoes-dor-cabeca-1909482>
- JORNAL PÚBLICO, Três linhas de apoio ao sector da Cultura abrem na segunda-feira:  
<https://www.publico.pt/2020/07/29/culturaipsilon/noticia/tres-linhas-apoio-sector-cultura-abrem-segundafeira-1926371>
- OECD, G20 Tourism Ministers Extraordinary Virtual Meeting on COVID-19:  
<http://www.oecd.org/about/Secretary-General/extraordinary-g20-tourism-ministerial-virtual-meeting-april-2020.htm>
- PORTUGALEMCENA, Sobre o Movimento:  
<https://www.portugalentraemcena.pt/PtEmCena/HomeScreen>
- PUBLITURIS, CENTRO DE PORTUGAL ELEITO DESTINO PREFERIDO DA ECTAA PARA 2017:  
<https://www.publituris.pt/2016/06/30/agentes-viagens-europeus-elegem-centro-portugal-destino-preferido/>
- REDE CULTURA 2027, Núcleo de Arte Contemporânea:  
<https://www.redecultura2027.pt/pt/agentes-culturais/nucleo-de-arte-contemporanea>
- SIC NOTÍCIAS, Marcelo juntou-se a 600 mil pessoas na Festa dos Tabuleiros em Tomar:  
<https://sicnoticias.pt/pais/2019-07-07-Marcelo-juntou-se-a-600-mil-pessoas-na-Festa-dos-Tabuleiros-em-Tomar>
- SIPA, Convento e Igreja de Santa Iria:  
[http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)
- SUL INFORMAÇÃO, Covid-19: Mais de dois terços do museus esperam dificuldades financeiras:  
<https://www.sulinformacao.pt/2020/08/covid-19-mais-de-dois-tercos-do-museus-esperam-dificuldades-financeiras/>
- TURISMO – MÉDIO TEJO, Edifício do Turismo de Tomar:  
<https://turismo.mediotejo.pt/index.php/visitar/cultura/monumentos/edificio-do-turismo-de-tomar>
- TURISMO – MÉDIO TEJO, Levada de Tomar – Moinhos e Lagares d'El Rei:  
<https://turismo.mediotejo.pt/index.php/visitar/cultura/monumentos/levada-de-tomar-moinhos-e-lagares-d-el-rei>
- UNESCO, COVID-19: UNESCO and ICOM concerned about the situation faced by the world's museums:  
<https://en.unesco.org/news/covid-19-unesco-and-icom-concerned-about-situation-faced-worlds-museums>

# Florbela Espanca na pintura de Isabel Nunes

*Florbela Espanca in painting by Isabel Nunes*

Elisangela da Rocha Steinmetz 

Universidade de Lisboa

[elisangela.steinmetz@edu.ulisboa.pt](mailto:elisangela.steinmetz@edu.ulisboa.pt)

## Resenha

Iniciar o ano de 2021 escrevendo sobre um livro que trás à cena a obra de Florbela Espanca é pertinente, visto que, depois de um longo período de trabalho e negociações, foi divulgada, no final de dezembro de 2020, pelo investigador Tiago Salgueiro, a criação da Casa Museu Florbela Espanca<sup>49</sup>, em Vila Viçosa, no local em que a autora residiu durante a sua infância e adolescência. O espaço além de ser importante para a preservação da arte e da memória dessa admirável escritora pretende também possibilitar novos enfoques sobre Florbela. Novos enfoques, novos diálogos, razão pela qual, entre outras, a pintura de Isabel Nunes acerca dos sonetos de Florbela deve ser lembrada, pois revela esse alargamento de fronteiras com outras artes, como o cinema, o teatro, etc. e, no caso, com a pintura, que a obra da poeta instiga e inspira. Um livro irresistível é o que se pode dizer da obra Florbela Espanca na pintura de Isabel Nunes, publicada pela editora Caleidoscópio, lançada na Biblioteca Nacional de Portugal em 20 de novembro de 2018. Nele encontramos trinta e cinco poemas de Florbela Espanca revisitados pela ótica da artista Isabel Nunes, versos que ganham formas delicadas e sutis numa arrebentação de cores que se entrelaçam em diálogo com a escrita de Florbela. Assim, a leitura da obra permite uma experiência onde a emoção se intensifica na percepção do conjunto de códigos utilizados numa e noutra arte – escrita e pintura conduzem uma imersão no espelhamento das tintas; de canetas, lápis, pincéis e derramadas espátulas. Para além das obras de arte a edição traz alguns textos de destacadas figuras da crítica e da arte que com suas colaborações iluminam a cena onde a página florbeliana se encontra com a tela de Isabel Nunes.

O primeiro desses textos pertence à própria pintora, “Entre tanto... Florbela” e é traçado em poucas linhas, nas quais ela se revela apaixonada pela poesia de Florbela, a qual pintou ao longo de doze anos, na intenção de um dia ver poesia e pintura reunidas num livro, revela Isabel Nunes, num gesto que homenageia tanto a poetisa quanto a mulher que ela foi. E faz um irrecusável convite: “Afastemos os estigmas, condenemos os preconceitos e reprovemos a segregação para nos debruçarmos através do meu olhar enquanto pintora numa das mais belas obras poéticas – Florbela Espanca.” (p.7).

“As cores de Florbela”, de Nuno Júdice, comenta aquilo que se pode ou não saber sobre o gosto de Florbela no que toca a pintura. Destaca, também, alguns nomes da literatura e da música que através de correspondências (e mesmo na obra) eram notadamente apreciados por ela, assim como o seu justificado apreço pela fotografia, pela relação do pai com esta arte; observando a maneira como a poetisa “se descreve a si própria de um modo quase fotográfico” (p.10). O poeta e crítico, entre outros aspectos, destaca a forma como a obra de Florbela convoca para a visualização das cenas e a presença do mundo da arte decorativa no contexto da sua escrita: “Se passarmos da poesia à prosa, e percorrermos os seus contos, esta percepção visual dos cenários, quer sejam interiores quer naturais, continua a ser uma dominante do seu estilo.” (p.14) Além disso, aponta algumas cores que marcam presença na obra da poetisa: o roxo, o preto, o branco, o dourado e o vermelho; analisando as conotações que esses tons adquirem nos textos tanto em verso quanto em prosa. No texto de Júdice temos um breve panorama do

<sup>49</sup> Mais informações podem ser obtidas em:  
<https://www.casaflorbelaespanca.com/>

contexto artístico que, tanto por gosto pessoal como por efeito de uma época, bem como, por escolha do modo de escrita, acabam por marcar a produção de Florbela, que Nuno Júdice designa como “pintora de palavras” (p.15).

Já em “A voz da Tília”, Isabel Lousada apresenta o poema homônimo e recorda um cenário partilhado – redondezas que tanto ela quanto Florbela percorreram, uma rua em Quarteira no Algarve –; “privilegiando uma relação pessoal e subjetiva – para dizer um fio de relação possível entre mundos e sentidos.” (p.19). E, seguindo por esse fio, com sensibilidade, Lousada aborda o poema e conecta-o com versos de outros autores que também se referem a essa flor, cuja voz e encanto encontram eco na seleção feita pela pesquisadora e ensaísta: Sophia de Mello Breyner Andersen, José Luís Peixoto, José Gomes Ferreira e Bernardette Capelo.

Na alquimia de vozes que realiza põe essas muitas “Tílias” em conversa e revela na flor cantada, entre outros aspectos, “consciência da passagem do tempo, a brevidade da vida, mas também a imersão do humano na natureza e na intemporalidade cósmica.” (p.24), desvendando a dimensão simbólica da tília.

Em “Isabel & Florbela diálogos poéticos”, Fernando António Baptista Pereira trata da relação entre as imagens e as palavras, que conforme ele, em dado contexto, “parece saturada” e que, no entanto, encontra “empreendimentos como os de Isabel Nunes, revisitando com a sua delicada pintura, feita de subtis transparências e materialidades, poemas exaltantes de Florbela Espanca, (...)

reafirmando que ainda é possível pôr a dialogar a Poesia e a Pintura” (p.28). Ademais, destaca as qualidades do trabalho da pintora, observando que “As obras fazem alternar motivos figurativos longinquamente inspirados pelo título e pela letra dos poemas e ostensivas rugosidades matéricas, muito próprias do trabalho da artista ao longo dos anos,” (p. 29). Todos os textos que antecedem o capítulo “Florbela e Isabel” preparam o leitor para melhor usufruir daquilo que será um primoroso encontro entre literatura e pintura. Quando numa explosão de cores, onde em algumas telas ora prevalece o dourado e o vermelho e noutras o azul, o roxo e as matizes que seguem até ao negro, penetrarmos num mundo de sonho e imaginação, perpetuado por sentimentos de beleza, de paixão e, às vezes, as desolações com que se deparam. Página a página, nossos olhos, nossos corações, nossas almas podem fruir dum bailado entre a Castelã da Tristeza e a senhora de mágicos pincéis: Isabel Nunes.

Passei a vida a amar e a  
esquecer...

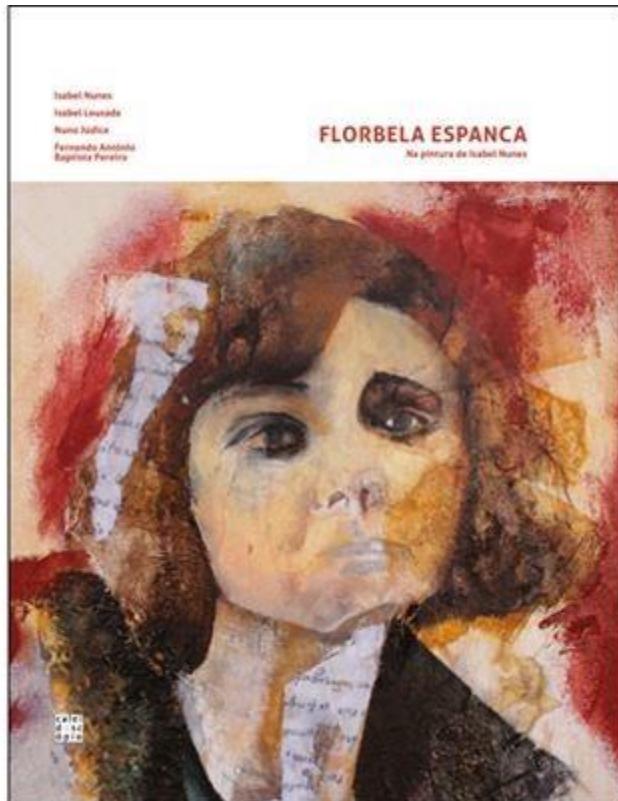
Um sol a apagar-se e outro a  
acender

Nas brumas dos atalhos por onde  
ando... (ESPANCA, p.54)

Mais uma vez Florbela ressurge vibrante a acender, dificilmente será esquecida aquela que como poeta é “mais alto”, que soube “morder como quem beija!” e que, com o trabalho de Isabel Nunes, parece “condensar o mundo num só grito!”.

## Bibliografia

ESPANCA, Florbela; NUNES, Isabel; LOUSADA, Isabel; JÚDICE, Nuno; PEREIRA, Fernando António Baptista. *Flrbela Espanca na pintura de Isabel Nunes*. Portugal: editora Caleidoscópio, s/d.



# Uma edição de ouro: Vida e obra de Virgínia Victorino

---

*A gold edition:  
Virgínia Victorino's life and word*

António Carlos Cortez 

Universidade do Minho

[letracortez@hotmail.com](mailto:letracortez@hotmail.com)

## Resenha

Apesar de publicado em Dezembro de 2019, numa edição cuidada, de enorme requinte, com inexcedível apoio de diversas entidades e, em especial, por José Guilherme Victorino e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Câmara Municipal de Alcobaça, não é tarde para aqui sublinharmos a importância de *Virgínia Victorino – Vida e Obra*, até porque, a reboque do congresso internacional realizado em Setembro de 2019, novo encontro se fez em Lisboa, com participações de enorme relevância (destacaria Ruy Vieira Nery que dedicou à autora de *Namorados* um delicado e aprofundado estudo), vincando bem dois factos: que Virgínia Victorino merece a atenção dos investigadores e que, na mesma senda de revitalização da sua obra, teremos de prestar também atenção ao trabalho levado a cabo por estudiosos que, nem sempre, estão no plano que lhes é devido. Dois exemplos: Isabel Lousada, excelente organizadora do congresso de Setembro de 2019 e, primacialmente, Jorge Pereira de Sampaio. Este último é hoje, autorizadamente, um dos maiores especialistas no que tange à obra de Virgínia e este livro que Sampaio organizou coloca-o na primeira linha do que em Alcobaça venham a ser as iniciativas culturais directa ou indirectamente relacionadas com a poeta-dramaturga.

O livro em causa, que marca os 50 anos da morte de Virgínia Victorino divide-se em nove capítulos, a saber: «De Alcobaça a Lisboa (1895-1926); «Virgínia Victorino e a Poesia»; «Virgínia Victorino: Amizades e Cumplicidades»; Virgínia Victorino e a Teatro»; «O Reconhecimento Público pelo Estado Português e Espanhol»; «Conservatório e Emissora, a sua vida profissional», «Impacto de uma escritora portuguesa além-fronteiras», «Aposentação nas Caldas da Rainha» e «Em Memória de Virgínia Victorino». Num volume com cerca de 315 páginas, de impressão sóbria, acompanhada de fotografia, convém

destacar o prefácio de Maria Victoria Sánchez-Elez da Universidade Complutense de Madrid, segundo a qual esta edição se torna incontornável para quem quiser aprofundar as relações entre Portugal e Espanha no que tange à criação literária da primeira metade do século XX.

Se Jorge Pereira de Sampaio é, como diz a catedrática, um autor prolífico em vários domínios (museuologia, cerâmica, antiguidades), certo é que se afirma, com este e outros livros já por si editados ou vindos a lume em diversas chancelas editoriais, como conhecedor profundo das relações humanas e culturais que Virgínia cultivou e com semelhante saber transcende este livro a mera fotobiografia. Não está em causa reconhecer apenas o eco que a autora teve em Portugal e no Brasil, mas convidar ao exercício da memória. Que livro de poesia conheceu em Portugal 12 edições no nosso país e duas em terras de Vera Cruz? *Namorados*, livro de estreia da autora, se não tinha a irrupção emocional que uma outra contemporânea, Florbela, deixava adivinhar, tinha, decerto, esse equilíbrio entre emoção e realismo dos sentimentos que Virgínia, como apontaram diversos leitores na sua época, transfigurava de forma superior.

De resto, convém ter em conta – como este *Virgínia Victorino – Vida e Obra* destaca – o papel crucial da autora de *Renúncia* (incensado por Hernâni Cidade) na afirmação do papel da mulher intelectual portuguesa num tempo adverso. Paulo Guinote, precisamente na comunicação que pronunciou no Congresso Internacional em Alcobaça, não esqueceu essa dimensão simultaneamente política e social que coube à escritora. Da mesma geração que Branca Colaço, Fernanda de Castro, Virgínia Madeira, Oliva Guerra e Florbela Espanca, certo é que, como escreveu Agostinho de Campos, era na sua poesia que se encontrava a voz de

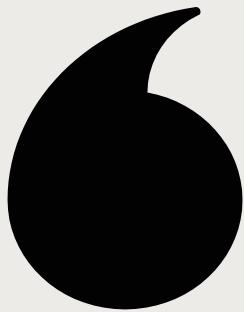
uma geração de mulheres-escritoras que anseavam por quebrar os grilhões ideológico-comportamentais. Não por acaso, logo em 1917, Catarino da Silva incluía-a na sua *Antologia de Escritoras Portuguesas* e Júlio Dantas, pouco depois, não hesitou em considerá-la a «musa do soneto». Maria Lúcia Dal Farra, a maior especialista nos estudos florbelianos e investigadora celebrada dos estudos sobre literatura no feminino dá-nos bem a medida da sua importância no verbete que assina para o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*.

Outros, de que são nomes cimeiros Fidelino de Figueiredo, mas, nos nossos dias, José Carlos Seabra Pereira, acentuam, na linguagem poética e na dramaturgia de Virgínia a segurança rítmica, a sedução por um universo vocabular extremamente preciso e tangencial a essa feminina visão de mundo colocada entre vontade de expressão e consciência da opressão. Um dado que lemos através de Jorge Pereira de Sampaio: que escritores viviam exclusivamente da venda dos seus livros aquando da grande crise do sector livreiro de 1929, fruto da Grande Depressão? Raúl Brandão, Aquilino Ribeiro, Antero de Figueiredo e a nossa autora. Isto além de autores da chamada «novela de amor humilde», como era o caso de Norberto de Araújo.

Albino Forjaz de Sampaio em 1935 colocava o nome de Virgínia no topo do cânone da poesia feminina nacional e anos mais tarde, em 1951,

por ocasião da Exposição de Livros Portugueses em Paris, era Virgínia Victorino lembrada pelos seus poemas e edições dos anos vinte e trinta. Dominantes neoromânticas, assunção dum amor vivido sem freios (Anna Klobucka), e depois da poesia a entrega ao teatro e à divulgação cultural em programas de rádio de enorme audiência, tudo é escrutinado por Jorge Pereira de Sampaio num livro, quero crer, que aos leitores atentos e investigadores da literatura não poderá mais ser ignorado.

Justamente neste contexto, a atribuição do Prémio Joaquim Veríssimo Serrão ao maior investigador vivo da vida e obra da autora de *Namorados*, reveste-se de uma importância capital. Jorge Pereira de Sampaio torna-se, assim, nome incontornável da investigação sobre cultura portuguesa e as tangentes que áreas como a literatura e a museologia ou a antiquária nas primeiras três décadas de novecentos entre si estabelecem. No quadro dessa investigação aturada, discreta, inteligente, Pereira de Sampaio, apaixonado por tudo quanto a Alcobaça diga respeito, foi o responsável pela organização do Congresso Internacional Virgínia Victorino que, em Setembro de 2018 naquela cidade celebrou a poetisa maior da década de 1920. O prémio agora outorgado pode e deve fazer-nos regressar ao belo volume que, nessa ocasião, espelhou bem todo o labor do agora premiado.



E portanto, existe a natureza, a arte e a poesia. Se isso não é suficiente, o que é que poderá sê-lo?

Vincent



