

3.º Ciclo  
Estudos do Património

# **A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso**

Filipa Iglésias

# **D**

2019





**Filipa Iglésias**

**A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo  
de Souza-Cardoso**

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património, orientada pela  
Professora Doutora Lúcia Almeida Matos  
e coorientada pela Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
novembro de 2019

*Aos camponeses, pastores, moleiros, almocreves, pescadores e gente de outros ofícios, pela maior parte já desaparecidos, dedico esta obra, nutrida da sabedoria dos velhos e das esperanças e anseios dos novos, aos que nunca a poderão ler: gente humilde que aceitou um destino simples, exerceu com esforço o que aprendeu dos antigos, modelando a fisionomia dos lugares e prolongando no mar a obscura energia dos homens. Que ao menos tenha sabido guardar, sob a severa disciplina da Ciência, a amorosa compreensão da terra e da gente, que constitui a essência da Geografia, insufla o seu espírito, anima as descrições, ilumina a interpretação e tem constituído, para o autor, a mais convicta e entranhada vocação.*

*Portugal: O Mediterrâneo e o Atlântico*

Orlando Ribeiro (1998: 5)



# A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso

Filipa Iglésias

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património, orientada pela  
Professora Doutora Lúcia Almeida Matos  
e coorientada pela Professora Doutora Alice Duarte

## Membros do Júri

Presidente: Professora Doutora Lúcia Rosas (Faculdade de Letras, da Universidade do  
Porto)

Vogais:

Professora Doutora Ana Carvalho (Universidade de Évora)

Professora Doutora Alice Semedo (Faculdade de Letras, Universidade do Porto)

Professor Doutor Álvaro Pereira (Universidade Fernando Pessoa)

Professora Doutora Carla Ribeiro (Faculdade de Letras, Universidade do Porto)

Professora Doutora Laura Castro (Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa)

Professora Doutora Lúcia Almeida Matos (Faculdade de Belas Artes da Universidade  
do Porto)

Aos meus.

## **Declaração de honra**

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 27 de outubro de 2019

Filipa Iglésias

## **Agradecimentos**

Passaram-se dez anos desde que, num momento de recolhimento e estudo, passei um semestre sozinha em Nova Iorque, na sede da ONU, que em muito transformou a minha vida. Foi aí que, pela primeira vez, ouvi falar na Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, pela qual me interessei.

No mesmo semestre, visitei praticamente todos os museus de Nova Iorque e realizei um curso pós-laboral em Arte Moderna no MoMa. No regresso a Portugal nasceu o meu filho Paulo, que foi crescendo com este projeto e cedendo tanto do tempo que lhe devia.

Quando comecei este percurso de investigação, nada fazia muito sentido, senão a minha vontade. Advogada e com um emprego estável numa sociedade de advogados, o percurso natural seria a continuidade da especialização jurídica. Assim fiz também, tendo-me dedicado ao direito da Propriedade Intelectual e à Privacidade e proteção de dados pessoais, atividade que continuo hoje a exercer a tempo inteiro.

Agradeço ao Senhor Embaixador José Filipe Moraes Cabral, atual Presidente da Comissão Nacional da UNESCO e Embaixador de Portugal junto da ONU no momento em que ali realizei o meu estágio.

Agradeço também ao Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida que decerto não se lembrará da entrevista de admissão ao doutoramento em Arte e Design, mas foi desde esse dia que, ‘estranha e vinda de fora’, me inscrevi na FBAUP e voltei para casa feliz e empenhada na nova missão.

Foi então na FBAUP que conheci a Professora Doutora Lúcia Matos, minha orientadora, que sabiamente me encaminhou para a FLUP para um percurso mais adequado ao que pretendia desenvolver e que, ao longo destes anos, me tem criticado e

incentivado, servindo-me de exemplo pelo rigor e verticalidade que impõe sempre em tudo. Ao apresentar-me a Professora Doutora Alice Duarte, encontrei então o reforço e segurança necessária para dar um rumo e sustentação teórica ao projeto. Mais do que orientar, trouxeram-me muito. A ambas, muito obrigada.

Não cabendo aqui todos aqueles a quem tenho de agradecer, destaco o Professor Doutor António Cardoso e o Professor Doutor José Augusto-França que, pela primeira vez, abriram o caminho ao estudo de Amadeo e que amavelmente me responderam, de forma profunda e dedicada, a todas as minhas dúvidas e curiosidades de iniciante.

À família de Amadeo, representada por Dom António de Lencastre, António Manuel de Souza-Cardoso e Gaspar Lencastre, presentes desde os primeiros passos e ao longo de todo o caminho.

Ao Dr. Carlos Teixeira e Dra. Cláudia Cerqueira da Câmara Municipal de Amarante, incansáveis no apoio e em toda a ajuda e direções úteis, facilitando enormemente toda a minha pesquisa no terreno. À Dra. Carla Amaral, da FLUP e à minha querida colega Inês Coimbra, por tornarem mais simples as formalidades necessárias à concretização do estudo.

Às minhas casas, onde cresci e me realizo profissionalmente dia após dia: a Abreu Advogados onde trabalhei dez anos. E agora BIAL, onde pretendo ficar.

## Sumário

<b>Declaração de honra</b> .....	<b>III</b>
<b>Agradecimentos</b> .....	<b>IV</b>
<b>Sumário</b> .....	<b>VI</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>IX</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>XI</b>
<b>Índice de ilustrações</b> .....	<b>XIII</b>
<b>Índice de tabelas</b> .....	<b>XVIII</b>
<b>Lista de abreviaturas e siglas</b> .....	<b>XIX</b>
<b>Glossário</b> .....	<b>XXI</b>
<b>Nota sobre acordo ortográfico</b> .....	<b>XXIII</b>
<b>Nota sobre direitos de Autor</b> .....	<b>XXIV</b>
<b>Notas Prévias</b> .....	<b>XXV</b>
<b>Motivações pessoais</b> .....	<b>XXVIII</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CONSTRUÇÃO DA PROBLEMÁTICA E DESENHO DA PESQUISA</b> .....	<b>13</b>
1.1. O percurso metodológico .....	13
1.2. Fontes de pesquisa e mapeamento cultural .....	17
1.3. Sistematização da amostra de obras de Amadeo a seleccionar .....	37
<b>CAPÍTULO 2 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI)</b> .....	<b>46</b>
2.1. A Cultura e o Património Cultural.....	46
2.1.1. Conceitos e contextos .....	46
2.1.2. A UNESCO e as Convenções no domínio do Património Cultural.....	52
2.1.2.1. Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Convenção de Haia, 1954) .....	57
2.1.2.2. Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (1970).....	58
2.1.2.3. Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972).....	59
2.1.2.4. Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (2001).....	59
2.1.2.5. Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003) .....	60
2.1.2.6. Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005).....	61

2.2. A Convenção 2003 em particular .....	62
2.2.1. Do material ao imaterial .....	63
2.2.2. A Convenção 2003 como instrumento de Direito Internacional .....	71
2.2.3. A receção da Convenção 2003 no ordenamento jurídico português .....	86
<b>CAPÍTULO 3 - A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI) .....</b>	<b>101</b>
3.1. Da proteção do Património Cultural à salvaguarda do PCI.....	101
3.1.1. Nota introdutória .....	101
3.1.2. Da conservação à salvaguarda.....	102
3.2. Salvaguarda do PCI à escala internacional ( <i>Listas</i> ).....	106
3.2.1. Da <i>Proclamação das Obras Primas da Humanidade</i> às <i>Listas de PCI</i> .....	106
3.2.2. Critérios de inscrição na <i>Lista Representativa do PCI da Humanidade</i> e na <i>Lista do PCI da Humanidade que necessita de Salvaguarda Urgente</i> .....	110
3.3. A salvaguarda do PCI à escala nacional (Inventários) .....	118
3.3.1. A elaboração de inventários na Convenção 2003.....	118
3.3.2. O Inventário Nacional .....	123
<b>CAPÍTULO 4 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL NA OBRA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO .....</b>	<b>134</b>
4.1. O percurso artístico de Amadeo e o mapeamento cultural de Amarante.....	134
4.1.1. Contexto sociocultural de Amadeo .....	136
4.1.2. Contexto etnográfico de Amarante.....	148
4.2. O PCI de Amarante na obra de Amadeo .....	184
4.2.1. Reflexos do mapeamento cultural na obra de Amadeo .....	184
4.2.2. Categorias de PCI na obra de Amadeo - seleção de dois domínios.....	206
4.2.2.1. Práticas sociais, rituais e eventos festivos: .....	207
O Corpus Christi em Amarante .....	207
4.2.2.2. Aptidões ligadas ao artesanato tradicional .....	238
Processo de confeção da Louça Preta de Gondar .....	238
<b>CAPÍTULO 5 – A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL COMO RESPONSABILIDADE PARTILHADA .....</b>	<b>254</b>
5.1. O empoderamento das comunidades e o dever de cidadania .....	254
5.2. Plataformas colaborativas.....	266
5.3. Os museus como facilitadores de parcerias construtivas para a salvaguarda do PCI.....	277
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>295</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>305</b>

## **ANEXOS**

ANEXO I – Convenção para a Salvaguarda do PCI (Convenção 2003)

ANEXO II - Diretivas Operacionais para a implementação da Convenção 2003

ANEXO III – Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de outubro - Regime jurídico para a salvaguarda do PCI (Decreto-Lei PCI)

ANEXO IV – Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro (Lei de Bases do Património Cultural (LPC))

ANEXO V – Portaria n.º 196/2010 (Formulário para inventário do PCI)

APÊNDICE 1– Documentário – Amadeo e a Festa do Corpo de Deus



## Resumo

Em outubro de 2003 a UNESCO adotou a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Convenção 2003) onde, pela primeira vez, é reconhecida a necessidade de apoiar as manifestações e expressões culturais que nunca, até então, tinham beneficiado de tão abrangente quadro legal e programático. A Convenção 2003 representa um marco na passagem do foco no material para incluir o imaterial; da conservação à salvaguarda; e da tradicional abordagem *top-down* para uma nova dinâmica *bottom-up* de envolvimento das comunidades, grupos e indivíduos na definição e salvaguarda do seu Património Cultural Imaterial (PCI). A elaboração de inventários de PCI ao nível local ganhou destaque enquanto instrumento indispensável na abertura do processo que levará a uma candidatura junto da UNESCO à *Lista Representativa do PCI da Humanidade* ou à *Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*.

As obras de Amadeo de Souza-Cardoso revelam seu universo mais pessoal e as suas raízes culturais, mostrando as tradições, o artesanato, a música, as festividades e o saber fazer de Amarante, região de onde o artista é oriundo. Assim, de certo modo, antecipam as recentes políticas de inventariação do PCI (de Amarante), ao identificar e documentar em forma de registo criativo os elementos que o integram. Esta Tese traça um mapeamento cultural de Amarante e olha as obras de Amadeo de Souza-Cardoso à luz de um conceito jurídico (o PCI trazido pela Convenção 2003), propondo a sua valorização enquanto fonte documental útil à elaboração de inventários de PCI, trazendo ainda uma camada de significado adicional às próprias obras – proposta que poderá ser aplicada a qualquer produção artística.

Por fim, seguindo a proposta da UNESCO que apela à participação alargada das comunidades, realça-se a salvaguarda como uma responsabilidade partilhada que integra direitos e deveres de cidadania, considerando os Museus como estando numa posição privilegiada para o envolvimento das comunidades neste processo, enquanto facilitadores de parcerias construtivas na salvaguarda do PCI.

**Palavras-chave:** PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL, INVENTÁRIOS, SALVAGUARDA, UNESCO, AMADEO DE SOUZA-CARDOSO.

## **Abstract**

In October 2003, UNESCO adopted the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (2003 Convention) where, for the first time, it is recognized the need to support cultural manifestations and expressions that had never previously benefited from such a comprehensive legal and programmatic framework. The 2003 Convention represents a milestone in shifting the focus on tangible to include the intangible; from conservation to safeguard; and from the traditional top-down approach to a new bottom-up dynamic of involving communities, groups and individuals in defining and safeguarding their Intangible Cultural Heritage (ICH). Developing local ICH inventories has gained prominence as an indispensable tool in opening the process that will lead to a UNESCO application for the *Representative List of ICH* or the *List of ICH in Need of Urgent Safeguarding*.

The works of Amadeo de Souza-Cardoso reveal its most personal universe and its cultural roots, showing the traditions, crafts, music, festivities and know-how of Amarante, where the artist comes from. Thus, in a way, they anticipate the recent ICH inventory policies by identifying and creatively documenting the elements that integrate it. This Thesis traces a cultural mapping of Amarante and looks at the works of Amadeo de Souza-Cardoso in the light of a juridical concept (the ICH brought by the 2003 Convention), enabling the appreciation of Amadeo's works as a useful documentary source for the elaboration of ICH inventories, bringing a layer of additional meaning to the art itself – which can be applicable to any artistic production

Finally, following the UNESCO proposal that calls for broader community participation, this Thesis highlights safeguarding as a shared responsibility that integrates citizenship rights and duties, considering Museums to be in a privileged position for community involvement in this process, while facilitators of constructive partnerships in safeguarding the ICH.

**Keywords:** INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE. INVENTORIES.  
SAFEGUARDING. UNESCO. AMADEO DE SOUZA-CARDOSO.

## **Índice de ilustrações<sup>1</sup>**

Figura 1 – Exposição no Museu Nacional Soares dos Reis .....	26
Figura 2 - I Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso (2017).....	26
Figura 3 – Centenário da morte de Amadeo de Souza-Cardoso (2018).....	27
Figura 4 - Mapeamento das manifestações inscritas nas Listas de PCI, distribuídas geograficamente (Convenção 2003).....	110
Figura 5 - Estação ferroviária de Amarante no início do século XX.....	139
Figura 6 - Estação ferroviária de Amarante no início do século XX.....	139
Figura 7 - Chegada do comboio à estação de Amarante no início do século XX.....	139
Figura 8 – Fotografia do Infante Dom Manuel II em 1899 (aos 9 anos). Coleção Fundação Mário Soares/António Pedro Vicente.....	141
Figura 9 – Dom Manuel II. Sem data. MMASC.....	141
Figura 10 – Desenho que assinala a reconstrução da Casa da Granja em Amarante em 1915, por Amadeo de Souza-Cardoso. Coleção Particular.....	145
Figura 11 - Casa da Granja (1915?) .....	145
Figura 12 – Lucie e o pai de Amadeo (José Emygdio Souza-Cardoso) na casa da Granja (1915). Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.....	145
Figura 13 – A cozinha da Casa de Manhufe, 1913 (CMMCG).....	146
Figura 14 – A cozinha de Manhufe .....	146
Figura 15 - Panorâmica da vila de Amarante no início do século XX - Portugal.....	149
Figura 16 - Localização de Amarante no mapa de Portugal.....	151
Figura 17 – Mapeamento das freguesias de Amarante (2019) .....	151
Figura 18 - Ponte de São Gonçalo - Amarante - Portugal.....	154
Figura 19 – Sem título, 1912 (CMMCG) .....	154
Figura 20 –Mosteiro de São Gonçalo (Amarante), postal de 1905 .....	154
Figura 21 – Sem título (Mosteiro de São Gonçalo, Amarante). Sem data (1912?) (CMMCG) .....	154
Figura 22 - Imagem recente de Amarante, Guide Michellin .....	154
Figura 23 – Guigas do Tâmega. Década de 70. ETP.....	156
Figura 24 - La Tourmente (Desenho original para o album XX Dessins,1912) (CMMCG).....	156
Figura 25 – Sem título, 1911 (CMMCG) .....	156
Figura 26 – Azenha no rio Tâmega @ Editorial Lusitana.....	157
Figura 27 - Azenhas da Feitoria - Amarante - Portugal .....	157
Figura 28 - Azenhas no rio Tâmega - Amarante – Portugal.....	157
Figura 29 – Doceiras em Amarante. Festas de junho. Anos 60. ETP.....	158
Figura 30 - Processo de confeção da Louça Preta de Gondar (Matriz PCI).....	159
Figura 31 – Soenga em Gondar (Matriz PCI).....	159
Figura 32 – Peças de barro a cozer na soenga (Matriz PCI).....	160
Figura 33 - Processo de confeção da Louça Preta de Gondar (Matriz PCI).....	160
Figura 34 – Peça de olaria da Casa de Manhufe.....	162
Figura 35 – Sem título.....	162
Figura 36 – Exposição e venda de peças de Louça Preta de César Teixeira, Gondar .....	162
Figura 37 – A Canção Popular, 1916 (CMMCG) .....	162
Figura 38 - Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP .....	164

---

<sup>1</sup> Todas as reproduções se referem a obras de Amadeo de Souza-Cardoso, exceto quando identificado outro autor. A indicação da sigla ETP refere-se a fotografias da autoria de Eduardo

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*  
Teixeira Pinto. Constan ainda postais e imagens desconhecidas, sem data nem autor identificado, mas  
que se optou por incluir pela relevância do conteúdo que transmitem.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Figura 39 - Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP .....	164
Figura 40 – Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP.....	164
Figura 41 – Desdobrável da exposição Olaria Norte de Portugal no museu da olaria de Barcelos .....	166
Figura 42 – Processo de confeção da louça preta de Bisalhães (Matriz PCI).....	166
Figura 43 – Oleiros em Gondar, início do século. A.T.Carneiro.....	167
Figura 44 – Pão de Padronelo .....	170
Figura 45 – Feira no largo da igreja de São Gonçalo no início do século XX. ETP .....	171
Figura 46 – Feira no largo da igreja de São Gonçalo no início do século XX. ETP .....	171
Figura 47 – Mercado em Amarante. Década de 50. ETP .....	172
Figura 48 – Mercado em Amarante. Década de 50. ETP .....	172
Figura 49 – Vendedores de castanhas em Amarante. ETP.....	172
Figura 50 – Vendedores de castanhas em Amarante. ETP.....	172
Figura 51 – Maria Louceira, Largo da Feira, Alameda Teixeira de Pascoaes, Amarante, Década de 50. ETP.....	173
Figura 52 – São Martinho. Amarante. Anos 60. ETP .....	173
Figura 53 – Mercado em Amarante, década de 70. ETP.....	173
Figura 54 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal .....	174
Figura 55 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal .....	174
Figura 56 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal .....	174
Figura 57 - Amadeo com Lucie e família.....	175
Figura 58 – Postal do espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.....	175
Figura 59 – Costume de Aveiro, Portugal .....	176
Figura 60 – Postal enviado por Amadeo a Walter Pach em 1912 .....	176
Figura 61 – Sem título, 1911 (CMMCG) .....	177
Figura 62 – Paisagem, figura negra, 1914 (CMMCG) .....	177
Figura 63 – Amadeo com a avó materna e Lucie. Manhufe (Amarante, Portugal).....	177
Figura 64 - Açafates. Amarante. Anos 60. ETP.....	177
Figura 65 - Açafates. Amarante. Anos 60. ETP .....	177
Figura 66 –Alvorada. Amarante. Anos 60. ETP .....	177
Figura 67 – Mulheres carregando água. Postal antigo. Sem data .....	178
Figura 68 - Lavadeiras nas margens do Tâmega. alvão.....	178
Figura 69 - São Gonçalo de Amarante - Portugal .....	178
Figura 70 - São Gonçalo de Amarante - Portugal .....	178
Figura 71 - Bilhete-Postal de Amadeo a Lucie [Manhufe, 13 de fevereiro de 1913]. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG. São Gonçalo em procissão - Amarante - Portugal .....	178
Figura 72 – Festas de São Gonçalo na década de 50. ETP.....	179
Figura 73 – Festas de São Gonçalo na década de 60. ETP.....	179
Figura 74 – Festas de São Gonçalo na década de 50 e 60. ETP .....	179
Figura 75 – Postal ilustrado com a chula amarantina. Sem data. ....	180
Figura 76 – Dança. ETP .....	180
Figura 77 – Bombos anunciando as festas de São Gonçalo. Autor e data desconhecidos .....	181
Figura 78 – Figura atual dos Diabos (MMASC).....	181
Figura 79 – Os Diabretes. Anos 50 (MMASC). ETP.....	181
Figura 80 – O Príncipe e a Matilha, 1912 .....	189
Figura 81 – Ilustração d’A Lenda de São Julião Hospitaleiro.....	189
Figura 82 – Fragmento d’A Ilustração de São Julião Hospitaleiro .....	189

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Figura 83 – Capa dos XX Dessins (CMMCG).....	189
Figura 84 - Sem título, 1910 (CMMCG).....	192
Figura 85 - Sem título, 1910 (CMMCG).....	192
Figura 86 - Sem título, 1910 (CMMCG).....	192
Figura 87 - Sem título, 1910 (CMMCG).....	192
Figura 88 - Título Desconhecido (Nature Morte), 1910-1911 (CMMCG).....	193
Figura 89 - Título Desconhecido, 1913-14 (MMASC) .....	193
Figura 90 – Canção d’Açude (CMMCG).....	194
Figura 91 – Canção d’Açude (CMMCG).....	194
Figura 92 - Moinho, 1910 (MMASC) .....	196
Figura 93 - Sem Título, 1911 .....	196
Figura 94 - Le Moulin (Desenho nº 15 para o álbum XX Dessins ) (CMMCG).....	196
Figura 95 - Azenha, 1914 (CMMCG).....	196
Figura 96 - Azenhas, 1915 (MMASC).....	196
Figura 97 - Santa de pedra na fachada do Mosteiro de São Gonçalo, Amarante (fotografia própria F.Iglesias).....	197
Figura 98 – Amadeo em Paris , Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG .....	198
Figura 99 - Fotografia atual da viola que pertenceu a Amadeo (fotografia F.Iglesias) .....	198
Figura 100 - Fotografia atual de viola braguesa pertencente a familiares de Amadeo (fotografia F.Iglesias) .....	198
Figura 101 - Cavaquinho, 1915 (MMASC) .....	199
Figura 102 – Amadeo em criança. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.....	199
Figura 103 - Amadeo em Manhufe. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.....	199
Figura 104 - Música Surda, 1915 (MMASC).....	199
Figura 105 - Violino, 1916 (CMMCG) .....	201
Figura 106 - Guitarra, 1916 (MMASC) .....	201
Figura 107 - Pato, Violino, Insecto (1916).....	201
Figura 108 - Vida dos Instrumentos, 1916 (CMMCG) .....	201
Figura 109 - Parto da Viola, 1916 (CMMCG) .....	202
Figura 110 - Boneca pertencente ao Espólio de ASC, Biblioteca de Arte FCG.....	203
Figura 111 – Força, Amor, Raiva, 1913 (CMMCG).....	203
Figura 112 - Mulher Decepada Brisement de la Grâce Croisée de Violence Nouvelle, 1914 (CMMCG).....	203
Figura 113 - Sem Título, 1916 (CMMCG) .....	204
Figura 114 - Canção Popular A Russa e o Figaro, 1916 (CMMCG) .....	205
Figura 115 - Canção Popular e o Pássaro do Brasil, 1916. MMASC.....	205
Figura 116 -Canção Popular. Coleção particular .....	206
Figura 117 - A Procissão Corpus Christi, 1913 (CMMCG).....	208
Figura 118 – Desenho da antiga Serpe de Penafiel .....	212
Figura 119 – A Serpe que desde 1989 acompanha a Procissão do Corpo de Deus em Penafiel .....	212
Figura 120 – A atual escultura “Serpe” de José de Guimarães, em Penafiel.....	212
Figura 121 - Largo do Conselheiro António Cândido - Amarante – Portugal .....	213
Figura 122– Procissão em Amarante na década de 70. ETP.....	213
Figura 123 – Procissão – Festas de Junho. Amarante. Anos 60. ETP .....	213
Figura 124 – Procissão (Corpo de Deus?). Década de 70. ETP .....	213
Figura 125 - A Cucafera de Tortosa, Espanha .....	215



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Figura 126 - A Tarasca num postal antigo .....	215
Figura 127 - A Tarasca em Madrid, 1663 .....	215
Figura 128 – Postal antigo (A.T.Teixeira Carneiro). Legenda: São Jorge e a Serpe que sae em procissão no dia do Corpo de Deus - Amarante - Portugal .....	216
Figura 129 – Página do município de Amarante, que apresenta as festividades locais assinalados no mapa .....	217
Figura 130 – Procissão em Mancelos, Amarante, 1945 .....	217
Figura 131 – Procissão em Mancelos, Amarante, 1945 .....	217
Figura 132 – Procissão em Mancelos, Amarante, finais do século XIX .....	217
Figura 133 – Postal enviado por Eduardo Viana a Amadeo em 1910. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG .....	218
Figura 134 – Fragmento de A Village Fair: the procession, 1527/28. Peter Brueghel the Younger Museu Real de Belas Artes de Bruxelas.....	218
Figura 135 – A Village Fair (Village festival in Honour of Saint Hubert and Saint Anthony). Peter Brueghel the Younger, 1527/28 Museu Real de Belas Artes de Bruxelas .....	218
Figura 136 – Sem título, 1910 (CMMCG) .....	219
Figura 137 - The outdoor wedding Dance, Peter Brughel o Novo, 1607. Museu Real de Belas Artes de Bruxelas .....	219
Figura 138 – Procissão, 1912 (CMMCG) .....	220
Figura 139 – LE TOURNOI (Desenho nº 17 para o álbum XX DESSINS ) (CMMCG) .....	221
Figura 140 – Sem título, Sem data (CMMCG) .....	221
Figura 141 - Zinc (Cristo com espelho), 1917. Fundação Ilídio Pinho. ....	222
Figura 142 – Cristo. Coleção particular (Fig.45 Catálogo ASC Grand Palais, FCG) .....	222
Figura 143 – Ilustração d’A Lenda de São Julião o Hospitaleiro de Flaubert.....	222
Figura 144 - Poema-Oração, 1913. Fundação Ilídio Pinho. ....	222
Figura 145 – Título desconhecido (1910). P5 Catálogo Raisonné .....	223
Figura 146 – Vista interior do pórtico da igreja do mosteiro de São Martinho de Mancelos (fotografia F.Iglesias).....	223
Figura 147 – Comemorações do Centenário da Guerra Peninsular. Defesa da Ponte de Amarante .....	225
Figura 148 - Comemorações de Amarante - Estação o caminho de Ferro - Rua Dona Maria Pia. Festejos de lapide comemorativa de defesa da Ponte de Amarante - Chegada de El-Rei Dom Manuel II em 04/07/1909. Centenário da Guerra Peninsular - Amarante - Portugal .....	225
Figura 149 – Comemorações do Centenário da Guerra Peninsular. Defesa da Ponte de Amarante. ....	225
Figura 150 – A Procissão Corpus Christi, 1913 (CMMCG) .....	226
Figura 151 - Composição. Da esquerda para a direita: figura processional São Jorge (Fotografia F.Iglesias); fragmento d'A Procissão Corpus Christi; figura processional São Jorge (Fotografia F.Iglesias); A Procissão Corpus Christi, 1913 (, Figura 125 CMMCG) e Postal antigo (fragmento Figura 125) .....	232
Figura 152 – Ilustração d’A Lenda de São Julião Hospitaleiro, 1912.....	233
Figura 153 - Le Tigre (Desenho para o album XX Dessins),1912.....	233
Figura 154 – Fragmento de Le Moulin (Desenho para o álbum XX Dessins), 1912 .....	233
Figura 155 – Figura processional A Serpe (fotografia F.Iglesias).....	234
Figura 156 – Ilustração d’A Lenda de São Julião Hospitaleiro, 1912.....	235
Figura 157 – Álbum XX Dessins (1912), (CMMCG).....	238
Figura 158 – Título desconhecido (Natureza morta), 1919 (CMMCG).....	238

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Figura 159 – Cabeças-máscaras, em Sobre vinte e cinco aguarelas de Amadeo (França, 2018)	239
Figura 160 – Guitarra, 1916 (MMASC).....	241
Figura 1617 – Sem título, 1916 (CMMCG).....	241
Figura 162 - Parto da Viola, 1916 (CMMCG).....	242
Figura 163 - Canção Popular. Coleção particular .....	242
Figura 164 - Canção Popular A Russa e o Figaro, 1916 (CMMCG) .....	242
Figura 165 - Canção Popular e o Pássaro do Brasil, 1916 MMASC.....	242
Figura 166 – A soenga (M. Teixeira, 1993. Matriz PCI) .....	246
Figura 167 - A soenga (M. Teixeira, 1993. Matriz PCI).....	246
Figura 168 – Fragmentos de obras de Amadeo de Souza-Cardoso representando peças de olaria	248

## **Índice de tabelas**

Tabela 1 - Esquema da metodologia seguida .....	14
Tabela 2 - Fluxograma da análise documental .....	24
Tabela 3 - Amostra de obras representativas dos dois domínios selecionados de PCI (Práticas sociais, rituais e eventos festivos e Aptidões ligadas ao artesanato tradicional).Todas as obras são apresentadas de forma individual e identificada no Capítulo 4.....	43
Tabela 4 – Quadro resumo das convenções culturais da UNESCO .....	57
Tabela 5 – Inscrições na Lista do Património Cultural em 2017.....	66
Tabela 6 – Quadro comparativo dos domínios de PCI na Convenção 2003 e na LPC .....	97
Tabela 7 – Inventariação nacional de manifestações de PCI constantes das Listas de PCI (2019) .....	127
Tabela 8 – Diagrama constante da introdução ao Kit de Recolha de Património Imaterial .....	185

## **Lista de abreviaturas e siglas**

Amadeo	Amadeo de Souza-Cardoso
ASC	Amadeo de Souza-Cardoso
CEE	Comunidade Económica Europeia
CM	Câmara Municipal
CMMCG	Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian
Convenção 2003	Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Paris, 2003
Convenção de Haia	Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito Armado, Haia, 1954
Convenção de Paris	Convenção relativa às medidas a adotar para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência ilícitas da propriedade de bens culturais, UNESCO, Paris, 1970.
Convenção de Viena	Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados, Viena, 1969
CRP	Constituição da República Portuguesa
DGPC	Direção Geral do Património Cultural
Decreto-Lei PCI	Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de outubro (Regime jurídico para a salvaguarda do PCI)
DUDH	Declaração Universal dos Direitos Humanos
Estados-Membros	Estados membros da ONU/ UNESCO
Estados-Partes	Estados subscritores da Convenção 2003
ETP	Eduardo Teixeira Pinto
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
ICOM	International Council of Museums
ICOMOS	International Council of Monuments and Sites

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

IMC	Instituto dos Museus e da Conservação
Listas	Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade e Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente
LPC	Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, que estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do Património Cultural (Lei de Bases do Património Cultural)
MCG	Museu Calouste Gulbenkian
MMASC	Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
MOMA	Museum of Modern Art
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
ONU	Organização das Nações Unidas
PCI	Património Cultural Imaterial
TCE	Tratados que instituem a Comunidade Europeia
TUE	Tratado da União Europeia
UE	União Europeia
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNIDROIT	Instituto Internacional para a Unificação do Direito Privado

## **Glossário**

### **Cultura**

Sistema ordenado de significados e símbolos subjacente a todo o ser humano/ator social, de âmbito coletivo, mas podendo comportar múltiplos subsistemas, e com caráter eminentemente dinâmico.

### **Inventário**

A relação mais ou menos exaustiva de tudo quanto constitui um acervo, independentemente do seu modo de incorporação; Menção ou enumeração de coisas; Lista, Rol.

### **Património Cultural**

Construção cultural coletiva; A seleção de algumas manifestações culturais para fins de representação cultural, construído socialmente em certos contextos políticos ou ideológico. A noção de Património Cultural deve ser entendida como tendo implícitas as dimensões materiais e imateriais dos bens (i.e., os objetos, mas também as suas práticas e significados). Em 2003, na Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial, a UNESCO formulou a expressão que de modo explícito frisa essa interligação, ao definir o Património Cultural Imaterial (PCI) como:

*As práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural.*

### **Museu**

*Uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (ICOM, 2007)*

### **Salvaguarda**

*As medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspetos desse património. UNESCO (2003) Convenção para a salvaguarda do PCI, Artigo 2.º número 3 (Definições)*

## **Nota sobre acordo ortográfico**

Dando cumprimento às normas impostas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto foi seguido, na redação desta tese, o novo acordo ortográfico.

Não obstante, as citações bibliográficas e os excertos legislativos apresentados respeitam a versão original e opção dos respetivos autores, bem como a redação constante dos documentos oficiais nos quais se inserem.

Como tal, mantiveram-se tais citações e excertos *ipsis verbis*, não se tendo procedido à sua alteração quando não seguiam o novo acordo ortográfico.



## **Nota sobre direitos de Autor**

O Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC)<sup>2</sup> protege as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, incluindo-se nessa proteção os direitos dos respetivos autores. A proteção concedida pelo CDADC não abrange os usos exclusivamente privados de uma obra e a utilização destinada a fins exclusivamente científicos ou pedagógicos. O Artigo 75.º do CDADC prevê ainda as situações de utilização livre de obras protegidas: É lícita, sem o consentimento do autor, a inserção de citações ou resumos de obras alheias, quaisquer que sejam o seu género e natureza, com fins de crítica, discussão ou ensino, e na medida justificada pelo objetivo a atingir (artigo 75.º 2 g).

Assim, é ao abrigo de uma utilização livre com fins científicos e de discussão que são incluídas nesta Tese reproduções de obras de arte e fotografias, algumas das quais protegidas por direitos de autor<sup>3</sup>.

Acresce ainda que, ao abrigo do artigo 38.º número 1 do CDADC, a obra cai no domínio público quando tiverem decorridos os prazos de proteção ali estabelecidos. Como regra geral estabelecida no artigo 31.º, o Direito de Autor caduca<sup>4</sup>, na falta de disposição especial, setenta anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente.

---

<sup>2</sup> Aprovado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de Março

<sup>3</sup> Em especial, todas as fotografias da autoria de Eduardo Teixeira Pinto.

<sup>4</sup> Tendo em conta que nesta Tese são reproduzidas obras, na sua maioria, da autoria de Amadeo de Souza-Cardoso e de Eduardo Teixeira Pinto, refira-se que atendendo às datas de falecimento destes dois autores (o primeiro, em 25 de outubro de 1918 e o segundo em 4 de janeiro de 2009), as obras de Amadeo de Souza-Cardoso já se encontram no domínio público, podendo ser reproduzidas livremente; já quanto às de Eduardo Teixeira Pinto, as mesmas encontram-se ainda protegidas não podendo ser usadas sem a autorização dos seus herdeiros, salvo as exceções de utilização livre acima referidas (ao longo da Tese as fotografias usadas são identificadas pela sigla ETP)..

## **Notas Prévias**

Tal como se exporá de forma detalhada mais à frente, não obstante a formação jurídica de base, este estudo teve início na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, quando decidi inscrever-me no curso de Doutoramento em Arte e Design, ao mesmo tempo que exercia a advocacia, enquanto atividade profissional, a tempo inteiro.

Ora, o estudo de uma disciplina nova começa naturalmente com uma primeira abordagem simples e rudimentar, que vai ganhando forma à medida que o estudo avança, que a observação toma lugar, que os conceitos e linguagem vão sendo interiorizados por aquele que a prossegue. A tomada de consciência sobre qualquer tema, daquilo que o precedeu e das visões sobre o mesmo, bem como das diferentes metodologias de estudo numa outra área científica (neste casos, noutras áreas) com a qual não se está familiarizado, resultam como conclusões novas a título individual.

Porém, essas mesmas conclusões que surgem como descobertas a quem sobre elas se debruça pela primeira vez são, na maioria das situações, doutrina assente e já há muito interiorizada entre aqueles que a elas se dedicam. Foi este mesmo fenómeno que ocorreu quando iniciei o estudo em Arte e Design<sup>5</sup>, em especial dos movimentos artísticos

---

<sup>5</sup> O programa de Doutoramento em Arte e Design iniciado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2010 desenvolveu-se, de acordo com a apresentação do mesmo, no território da Investigação em Arte e em Design, estando destinado ao prosseguimento de estudos em áreas científicas nas Artes Plásticas, Design, Curadoria, Teoria e Crítica de Arte e em outras áreas relevantes no campo de investigação em causa. Estruturado num plano de estudos único, com opção de especialização, numa unidade curricular, em produção artística ou de design ou, em alternativa, em estudos de arte ou de design, o programa permitia a dupla valência de investigação por tese teórico-prática ou por tese teórica, dando às duas especializações oportunidades de contacto, intercâmbio e trabalho conjunto. Selecionei a opção de enveredar por uma tese teórica, tendo porém usufruído da vertente prática oferecida ao longo de todo o programa, nomeadamente, da partilha de experiências e pontos de vista com colegas das várias disciplinas (na sua maioria escultores, pintores e designers). As aulas e visitas em contexto artístico, com a presença de docentes e convidados externos, tal como os trabalhos realizados no Observatório da Serra do Pilar e a possibilidade de realizar uma residência artística na Casa Oficina António Carneiro, foram fundamentais no intercâmbio e partilha enriquecedora daquela que era para mim uma nova área de estudo – a Arte.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

identificados como os mais relevantes no universo dos artistas que pretendia, num primeiro momento, tratar.

Ao mesmo tempo que se revelavam como novos para mim, alguns temas, na verdade, já estavam há muito consolidados no ramo da Arte e do Design. Eu assim os vislumbrava por ser diferente a formação que levava de base, correspondente a um ramo do conhecimento antagónico, o que implicou, de igual forma, diferente absorção das unidades curriculares e a abordagem à especialização proposta em estudos de Arte.

Assim, revelou-se especialmente difícil o acompanhamento da bibliografia e compreensão dos principais conceitos, para os quais não possuía as bases necessárias para desenvolver de forma crítica pois, até então, acompanhava apenas enquanto espectadora interessada e atenta. De igual forma, tornou-se um desafio escolher e conciliar os conceitos e posições trazidos pelas novas leituras com o conhecimento que já trazia e com o que, em paralelo, procurava ia encontrando tantas vezes de forma inesperada e em momentos de lazer (na literatura, na música e noutros interesses pessoais).

Ao avançar na investigação e iniciar a preparação da tese, o principal obstáculo e aquele que mais demorou a ultrapassar foi a seleção da metodologia a usar para tratar o tema proposto. Se o tema que pretendia tratar já estava delineado desde uma fase inicial (tinha desde cedo pensado tratar o PCI, a Arte e os pontos de ligação entre ambos), a forma de o trabalhar e apresentar com o rigor metodológico necessário acabou por se revelar uma empreitada mais árdua do que esperava, na medida em que, se uma metodologia assente no estudo e na leitura, por si só, não era suficiente, ao pretender recorrer a um estudo de caso (a obra de Amadeo e o PCI de Amarante), tal implicaria necessariamente ‘ir ver’ e mapear, numa aproximação a uma metodologia etnográfica. Nesse âmbito, ganhou especial relevo a ideia de que para compreender o que é uma área disciplinar, deve olhar-se para o que os praticantes dessa disciplina fazem (Geertz, 1973). Assim, para compreender o que é o PCI e qual o PCI de Amarante, senti necessidade de

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

olhar para o que a comunidade em causa fazia – um exercício para o qual, como veremos no Capítulo 4, as obras de Amadeo de Souza-Cardoso se revelaram especialmente úteis, tendo-me servido de guião.

Ao prosseguir esta investigação no campo dos Estudos do Património, vertente de Museologia, uma das conclusões com a qual me confrontei acabou por ser a de que, não obstante a popularidade dos Museus à escala global, *o campo da museologia é muito restrito, nomeadamente se comparado com outros campos disciplinares mais clássicos, e não dispõe ainda de uma linguagem, de instrumentos e de conceitos operativos partilhados ou unanimemente aceites, nem mesmo no campo museal* (Mairesse, 2017, p. 15). No entanto, não deixa de ser também verdade que tal facto faz da Museologia um campo de estudos interdisciplinar por excelência (Shiele, 2012), beneficiando de métodos e processos de investigação e teorias de outras disciplinas e, em particular, das ciências sociais.

Não possuindo um conhecimento aprofundado em cada uma das áreas abordadas ao longo desta investigação, mas tão só uma formação jurídica com a qual pretendo contribuir para o alargamento do debate em sede de Estudos do Património, ao abordar aquelas outras áreas coadjuvantes que contribuem para a construção do tema da Tese (Direito, Arte, Antropologia), não pretendi deter-me nas posições antagónicas ou de rutura de cada uma das disciplinas, mas sim destacar os aspetos centrais que as caracterizam ou que, dada a pertinência da sua especificidade, permitiram construir o tema apresentado – o que a bibliografia referenciada desde logo demonstra, ao não mencionar todos os autores relevantes em cada uma das áreas abordadas, mas tão só uma seleção que é ela mesma um reflexo do próprio caminho pessoal e profissional até ao presente trabalho de investigação.

## **Motivações pessoais**

Na origem deste estudo estão as minhas escolhas pessoais e profissionais, conciliando duas áreas diferentes – Direito e Arte - que encontraram um caminho comum através deste projeto.

Findo o ensino secundário, e não obstante todas as provas de aptidão indicarem Artes, ingressei por escolha própria e racional no curso de Direito na Faculdade de Direito de Lisboa. Com um curso de base geral, pensava, o leque de escolhas alargar-se-ia e teria mais tempo para encontrar e traçar um percurso próprio.

Desde o início do curso, foi o ramo da Propriedade Intelectual e do Direito de Autor aquele que desde logo despertou a minha maior atenção, tendo sido esta a área de especialização escolhida e pela qual vim a enveredar num percurso profissional.

Apresentando-se o Direito de Autor na Constituição da República Portuguesa (CRP) enquanto Direito Fundamental que visa proteger as obras ou criações intelectuais, o mesmo encontra igualmente lugar na Declaração Universal dos Direitos Humanos<sup>7</sup>, enquanto fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo, quando proclama<sup>8</sup>:

- 1. Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.*

---

<sup>7</sup> Aprovada pela Assembleia Geral da ONU a 10 de dezembro de 1948.

<sup>8</sup> Artigo 27.º da DUDH.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

### *2. Todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria.*

Com uma antiguidade e tradição histórica em Portugal, a proteção conferida pelo Direito de Autor é reconhecida em todos os países da União Europeia, nos países subscritores da Convenção de Berna para a proteção de obras literárias e artísticas e nos países membros do Tratado da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).

Terminado o curso de Direito, ingressei numa das sociedades de advogados de referência no país e com ampla presença na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), passando então a fazer parte da área de prática de Propriedade Intelectual e Tecnologias da Informação, onde exerci a advocacia durante dez anos. Para complementar o percurso académico realizei diversos cursos livres em Arte e Sociedade da Informação, uma pós-graduação em Propriedade Intelectual e o mestrado em Gestão das Indústrias Criativas na Universidade Católica Portuguesa.

O exercício da advocacia e consultoria na área de Propriedade Intelectual consistiu essencialmente na proteção, aquisição, manutenção, valorização e maximização dos ativos intangíveis (direitos de Autor, marcas, patentes, modelos de utilidade, *know how*, segredos de negócio e bases de dados) dos seus titulares, pessoas singulares e coletivas, nacionais e internacionais. Participei também ativamente na criação e desenvolvimento de uma editora musical e outra cinematográfica e na respetiva produção e exploração comercial de obras artísticas, musicais e cinematográficas.

Foi também no início do percurso da advocacia que tive a oportunidade de estagiar na sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova Iorque, em 2008, acompanhando a 63.<sup>a</sup> Assembleia Geral onde, pela primeira vez, a língua portuguesa foi utilizada nas intervenções de abertura e debate, numa iniciativa decorrente das decisões da Cimeira de Lisboa da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, onde foi acordado lançar ações com vista à promoção do português como língua global.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em paralelo ao estágio na ONU em 2008, frequentei ainda o curso livre em Arte Moderna e contemporânea do MOMA – Museum of Modern Art, em Nova Iorque, durante o segundo semestre do ano. Também enquanto associada do Museum of Folk Art de Nova Iorque (entretanto extinto e englobado no MOMA) pude participar nas visitas guiadas às diversas galerias da cidade, incluindo a visita às reservas, coleções pessoais e ateliers de diversos artistas.

Foi naquele segundo semestre de 2008 que conheci e tomei contacto próximo com a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (doravante Convenção 2003), cuja entrada em vigor na ordem jurídica portuguesa ocorreu a 21 de agosto de 2008, três meses após a sua ratificação pelo Estado português<sup>9</sup>.

Desde então, dediquei-me ao estudo deste novo ramo do Direito que começava a emergir e acabei por descobrir inúmeros pontos de contacto com a área na qual já trabalhava, a Propriedade Intelectual. De facto, pude aperceber-me da necessidade premente de proteção jurídica das manifestações tradicionais das comunidades autóctones e locais perante a utilização abusiva e apropriação ilícita que enfrentam. Tal

---

<sup>9</sup> Tendo a UNESCO considerado que a comunidade internacional deveria contribuir, em conjunto com os Estados Partes, para a salvaguarda do Património num espírito de cooperação e de auxílio mútuo; e recordando os programas no domínio das dimensões mais intangíveis do Património, nomeadamente a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade; considerando ainda o papel inestimável do Património como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos, foi então adotada a Convenção 2003, objeto de estudo desta tese e que será abordada com maior desenvolvimento no Capítulo 2. A Convenção 2003 veio a servir de base ao Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, alterado pelo Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de agosto, que estabelece em Portugal o regime jurídico de salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Decreto-Lei PCI), em desenvolvimento do disposto na Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, que estabeleceu as bases da política e do regime de proteção e valorização do Património Cultural (LPC), de harmonia com o Direito Internacional. Depois da entrada em vigor na ordem jurídica portuguesa da Convenção 2003 a 21 de agosto de 2008 e da publicação do Decreto-Lei n.º 139/2009 que estabelece o regime jurídico de salvaguarda do PCI em Portugal, Portugal pôde já inscrever na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* o Fado (2011), a Dieta Mediterrânica (2013), o Cante Alentejano (2014), a Falcoaria (2016), a produção de figurado em barro de Estremoz (2017) e, na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*, a manufatura de chocalhos (2015) e o fabrico do barro negro de Bisalhães (2016).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

ocorre, por exemplo, na apropriação pela indústria estética e farmacêutica de receitas geracionais, por vezes conseguindo obter um monopólio de exploração económica através do registo de uma patente dessas mesmas receitas e conhecimentos artesanais<sup>10</sup>.

Além deste conflito, apercebi-me ainda que, no plano internacional, mormente no seio da ONU, é indiscutível a atenção dada nos últimos anos ao PCI e à necessidade de apoiar e salvaguardar as manifestações culturais tradicionais ligando assim a salvaguarda do PCI aos objetivos de desenvolvimento sustentável.

Através deste estudo, e ao concluí-lo no ramo científico de Estudos do Património, vertente de Museologia, pude conciliar e fazer convergir aquelas duas áreas que despertam o meu interesse pessoal e as quais tenho vindo a perseguir na minha vida profissional e pessoal: o Direito e a Arte, fazendo emergir uma dinâmica heterogénea, intercultural e mesmo interdependente, com um valor acrescentado para ambas.

---

<sup>10</sup> Esta inquietação provoca importantes questões de ordem política e, igualmente, de ordem jurídica. De igual forma, durante o estudo desta matéria, pude aperceber-me da polémica existente em torno da preponderância de uma visão ocidental do conceito de Património, questão que ajuda a explicar o confronto nem sempre pacífico entre o Direito e a proteção das manifestações culturais tradicionais, inclusive quanto ao regime jurídico aplicável a determinadas das suas manifestação (surgindo frequentemente conflitos de direitos: entre a potencial aplicação do regime do Direito de Autor, Direito da Propriedade Industrial como marcas e patentes e Direito do Património, com respetivos meios de proteção específica). Verifiquei ainda que, não obstante no âmbito da UNESCO ter ficado consagrado o conceito de PCI, já na OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual) ainda se debate o conceito de cultura tradicional, discutindo-se a aplicabilidade do regime do Direito de Autor. No entanto, tal questão remete-nos para a problemática já levantada: a possibilidade de, por essa via (da aplicabilidade do regime da Propriedade Intelectual e dos direitos de autor a manifestações de PCI) poderem ser atribuídos direitos de propriedade (como será o caso do registo de uma patente) e monopólios de exploração sobre um conhecimento tradicional pertencente a uma comunidade ou grupo guardião desse seu PCI.



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

## **INTRODUÇÃO**

## **INTRODUÇÃO**

Todo o Património Cultural contém sempre uma componente simbólica e intangível. O seu conceito seguiu um processo ininterrupto de expansão ao longo do último século, partindo da valorização artística, histórica e monumental, para integrar outros elementos que trouxeram uma noção mais alargada de Património, mais subsidiária da noção de cultura antropológica (Rowlands 2002; Bouchenaki 2004; Kirshenblatt-Gimblett 2004; Butler 2006). Tal mudança resultou de uma nova conjuntura sociopolítica que incluiu diversos contributos científicos, nomeadamente da antropologia e da sociologia, proporcionando uma visão antropocêntrica das múltiplas expressões e manifestações culturais.

Hoje, tanto a dimensão física como as vertentes mais imateriais do Património Cultural tendem a ser igualmente valorizadas, se bem que, no que diz respeito à sua proteção, a consideração de uma ou outra tipologia (material ou imaterial) envolva fórmulas e técnicas legais diferentes. Assim, enquanto a proteção do dito património material assenta, em primeiro lugar, na “conservação” do bem e manutenção da sua configuração original e localização territorial (especialmente em relação aos bens imóveis); no que diz respeito ao dito património imaterial, e a fim de preservar as condições do seu processo evolutivo intrínseco, ganham destaque as ações de “salv guarda” dessas práticas culturais e das comunidades que as detêm. Fundamental nesta consideração é ter em conta que *a mudança e a instabilidade integram necessariamente a noção de Património*, devendo ser percebidas como *inerentes às suas políticas de dinamização* (Duarte, 2010: 51).

Ao partir em busca de registos observáveis de manifestações de PCI na obra de Amadeo de Souza-Cardoso (1889-1918), esta Tese pretende demonstrar como a produção artística pode ser vista como um contributo importante na resposta às obrigações legais

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

trazidas pela Convenção 2003. Dito de outro modo, muitas das obras de arte e inventários museológicos, além da sua vertente artística, possuem um valor documental que não pode ser excluído, constituindo por vezes uma prova singular da manifestação cultural em estudo.

Se, por um lado, aquela nova camada de significado poderá ser útil para uma abordagem crítica à obra e seus contextos, ampliando o conhecimento do percurso do artista, por outro, permitirá igualmente traçar caminhos de valorização e salvaguarda, não só da obra em si, mas também do PCI que aquela regista, recorrendo às ferramentas que facilitam este objetivo (o inventário e os procedimentos de inventariação).

Apresentado o foco central deste estudo, mas antes de avançar para o seu desenvolvimento, urge, em primeiro lugar, justificar o título *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*.

A Convenção da UNESCO para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Convenção 2003) representou um marco político e legislativo para o Património Cultural, na passagem do foco no material para passar a considerar o imaterial. Foi a partir deste momento que se tomou consciência do facto de uma abordagem focada na conservação não ser aplicável ao imaterial, motivo pelo qual se passou a uma nova dinâmica de salvaguarda. A Convenção 2003 veio introduzir no Direito Internacional um novo conceito, o de PCI, reconhecendo a necessidade de apoiar algumas manifestações e expressões culturais que nunca, até então, tinham beneficiado de tão abrangente quadro legal e programático. Entre as suas finalidades principais contam-se *i) a salvaguarda; ii) o respeito e iii) a sensibilização para a importância do PCI*, contribuindo assim para a preservação e enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana.

Entre as medidas de salvaguarda enumeradas na Convenção 2003, a pesquisa e a documentação de PCI têm estado entre as primeiras estratégias seguidas pelos Estados-

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

parte<sup>11</sup> no sentido de aferir ‘o que existe’, ‘quem faz o quê’, ‘como e porque o fazem’<sup>12</sup>, bem como preservar a sua transmissão intra e intergeracional.

Ao destacar a necessidade de elaborar inventários, a Convenção 2003 exige ao mesmo tempo uma participação alargada das comunidades e dos detentores de PCI, privilegiando as comunidades, grupos e indivíduos na identificação e salvaguarda do seu PCI, sem sugerir, contudo, e muito menos impor, procedimentos ou metodologias pré-definidos. Quando investigamos a obra de Amadeo de Souza-Cardoso no âmbito deste estudo procuramos olhá-la não apenas como um acervo artístico, mas identificar nela um repositório passível de valorização legal. Do nosso ponto de vista, esta identificação acrescenta uma nova camada de significado à obra de Amadeo e abre janelas de oportunidade para um outro olhar que poderá enriquecer as novas práticas museológicas, possibilitando um *entrosamento entre passado e presente contendo possibilidades de futuro* (Silva, 1991: 5).

Se a escolha de Amadeo de Souza-Cardoso se compreende, desde logo, porque *É o maior pintor da primeira geração de modernos portugueses* (França, 1960: 5), foi também o título da 3.<sup>a</sup> edição (1986) do estudo pioneiro (publicado em 1956) de José Augusto-França - *Amadeo de Souza Cardoso: o português à força* - que intrigou e motivou esta investigação. Ao mesmo tempo que afirma que Amadeo é decisivo no *destino universal da nossa pintura*, José Augusto-França não deixa de notar que *Amadeo foi pintor português em terra estranha, num meio aleatório, dentro de um movimento estético alheio às suas raízes nacionais* (França, 1960: 5). Contudo, como observa o Professor José Augusto-França: *À toscanidade do seu amigo Modigliani, à hispanidade*

---

<sup>11</sup> Estados-Partes: significa os Estados que consentiram ficar obrigados pela Convenção 2003 e para os quais a Convenção 2003 se encontra em vigor; de momento são 178, de entre os atuais 195 que compõem a UNESCO. Lista completa disponível em <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=17116&language=E>

<sup>12</sup> Inventories: identifying for safeguarding: <https://ich.unesco.org/en/inventorying-intangible-heritage-00080>

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*do seu contemporâneo Picasso, em idêntica emigração, corresponde uma certa portugalidade em Amadeo* (França, 1960: 5). A escolha de Amadeo foi, por estes motivos, terreno fértil na busca da resposta às questões levantadas por esta Tese. António Pedro, num artigo de 1956 resume que Amadeo:

*pintava retratos espantosos de simplicidade, lembranças das festas e das casas da sua terra, figuras míticas em cavalos esgulos e pochados impressionistas dos terraços de café que ainda hoje parecem de hoje, depois do meio século mais revolucionário da pintura de todos os tempos*<sup>13</sup>.

O novo olhar proposto nesta Tese parte da convicção de que qualquer teoria, e metodologia de construção da mesma, que se restrinja aos aspetos formais do seu objeto, recusando as demais condicionantes e não admitindo qualquer contaminação, ficará sempre aquém da complexidade do fenómeno em causa, jurídico, artístico ou cultural.

Se os conceitos de *Património* e de *Cultura* se prestam a entendimentos múltiplos e de difícil consenso, dependendo da perspetiva a partir da qual são interpretados, também o Direito contém múltiplos conceitos indeterminados e suscetíveis de interpretação subjetiva na sua aplicação.

Quer na produção, quer na aplicação, o Direito não deixa de ser um sistema de normas regulador do comportamento humano pelo que, necessariamente, se terá de valorar o contributo das demais ciências sociais para o fenómeno legislativo, aproximando-nos assim dos conceitos de “política legislativa” ou mesmo uma “arte de fazer leis”. Na realidade, existem duas grandes vertentes de abordagem científica ao Direito: uma, do ponto de vista das ciências sociais e, outra, que parte do princípio de que o Direito, uma vez produzido, se torna um fenómeno passível de observação, sem contaminação de valores ou elementos externos a si mesmo (Kelsen, 2000). Entendemos

---

<sup>13</sup> Catálogo da Exposição Diálogo de Vanguardas, 2008, página 57

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

que uma *teoria pura do Direito* (Kelsen, 2000) que o afasta das ciências sociais e humanas se terá de cingir necessariamente ao Direito enquanto forma e estrutura lógica de normas jurídicas, mas não ao seu conteúdo ou área sobre a qual versa. Ou, antes, o propósito da rigidez da teoria de Kelsen<sup>14</sup> assenta na preocupação de impedir a utilização abusiva da ciência do Direito como escudo de opiniões pessoais ou tendências ideológicas que se visam prosseguir (Larenz, 2014).

Não obstante, no Direito, o método de descoberta da solução jurídica a aplicar aos casos singulares ser fundamentalmente dedutivo, e não indutivo, partindo-se, para esse efeito, da norma para o caso, no presente trabalho de investigação a metodologia seguida foi por vezes a inversa. Afastada, quer a rigidez que recusa qualquer contaminação, quer a interpretação abusiva à luz de posições individuais, o Direito pode ser construído com o contributo das várias ciências sociais, enquanto um sistema de normas produzido socialmente e adequado ao contexto sociocultural. Assim, é à luz dessa multidisciplinaridade estruturante, que o Direito é trazido ao presente trabalho de investigação enquanto facilitador de um novo olhar que é ele próprio uma ferramenta de análise de património artístico, valorando-o do ponto de vista documental.

No atual Direito Internacional, os instrumentos normativos podem ser divididos em duas categorias: os instrumentos vinculativos, ou *Hard Law*, e os não vinculativos, ou *Soft Law*. A primeira categoria, composta por Tratados (que podem ter títulos diferentes, como Convenções, Convénios, Pactos e Acordos), conferem obrigações legais aos Estados Partes desses instrumentos. A segunda categoria, composta principalmente por declarações e recomendações, fornece, via de regra, diretrizes e princípios e impõem obrigações morais. O designado *Soft Law*<sup>15</sup> tem vindo a ganhar relevância. Ou seja, há

---

<sup>14</sup> Kelsen, em relação ao Direito positivo em geral afirma, para ser ciência, e na procura dessa pureza, o Direito deve excluir tudo quanto não pertença ao seu objeto, afastando-se de preconceitos ideológicos, culturais ou políticos (Kelsen, 2000).

<sup>15</sup> *Hard Law* refere-se geralmente a obrigações legais que são vinculativas para as partes envolvidas e que podem ser legalmente aplicadas perante um tribunal.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

acordos, princípios e declarações que não são juridicamente vinculativos, mas que se revelam fundamentais na interpretação e na evolução do Direito porque estabelecem padrões de conduta para as partes signatárias.

Para a construção da Convenção 2003 e para chegar ao atual conceito de PCI foram essenciais todos os instrumentos de *Hard Law* que a precederam, bem como, e sobretudo, todo o *Soft Law*, ou seja, todas as declarações, recomendações, relatórios de peritos e resultados de reuniões e encontros a este respeito. Foi o conceito de PCI da Convenção 2003 (conseguido e adotado consensualmente por diferentes países, cada um com o seu entendimento de *Património* e de *Cultura*), para o qual contribuíram múltiplos olhares que se quis relevar em primeiro plano nesta Tese.

Apesar da noção de Património Cultural possuir duas dimensões articuladas, os primeiros textos legislativos reportam-se apenas aos aspetos materiais e monumentais. Só recentemente, e de forma mais consistente após a Convenção 2003, é que a componente imaterial, enquanto realidade viva, teve o seu valor reconhecido.

Ao longo do texto da Tese, procuro igualmente abordar o direito ao reconhecimento e valorização do PCI como um direito-dever no quadro dos direitos fundamentais e dos deveres de respeito e responsabilidade partilhada de salvaguarda do PCI que a todos é devido.

Por fim, sabendo que existem atualmente meios de consulta dos inventários de PCI (nomeadamente através do programa Matriz PCI) e que os Museus, enquanto principais agentes de salvaguarda de memória e Património, têm as suas coleções digitalizadas e disponíveis para consulta, propõe-se o alargamento das possibilidades de pesquisa.

Defende-se ser possível olhar os objetos artísticos (aqui exemplificados pela obra de Amadeo) como valiosos registos, passíveis de serem integrados nos inventários de

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

PCI. Uma vez cumprida a sua inventariação e eventual digitalização, acredito ser possível utilizá-los numa base de metadados<sup>16</sup>. Com a criação de um motor de busca que fosse comum a ambas as bases de dados (Matriz PCI e Matriz), seria possível relacionar a reprodução digital do objeto artístico com os elementos de PCI ali representados, o que nos traria novas possibilidades de análise e interpretação. Ao longo da investigação realizada foram encontrados exemplos que aparecem descritos ao longo do texto sobre o benefício que esta nova abordagem e cruzamento de dados potenciaria.

Este Tese foi assim estruturada em cinco partes, começando por construir a problemática e desenho da pesquisa no Capítulo 1, traçando um percurso metodológico, para, de seguida, no Capítulo 2, apresentar o conceito operativo de PCI que será central ao longo de toda a Tese. No desenvolvimento daquele conceito, foram abordadas as tentativas de definição de Cultura e Património Cultural de forma ampla, para depois se justificar a opção por um ponto de vista de base antropológica, que não exclui a visão jurídica, o qual não dissociamos do que se entende por Património Cultural Imaterial (PCI). Assim, depois de uma breve abordagem dedicada ao conceito de Cultura e Património, foi tida em conta a evolução dos instrumentos normativos relativos ao Património Cultural no seio da UNESCO e o caminho que levou ao recente conceito de PCI e à Convenção 2003 que o substantiva. Relativamente ao conceito de Cultura, subscrevemos aquele que é proposto pela Antropologia, em especial a partir da segunda

---

<sup>16</sup> Metadados: dados sobre os dados, que permitem classificar, organizar e caracterizar dados ou conteúdo. A NISO (National Information Standards Organization, Organização Nacional de Padrões da Informação) descreve três tipos de metadados: Metadados descritivos incluem informações como pontos de contato, o título ou o autor de uma publicação, o resumo de um trabalho, palavras-chave usadas em um trabalho, uma localização geográfica ou até mesmo a explicação de uma metodologia. Esses dados são importantes para descobrir, coletar ou agrupar recursos de acordo com as características compartilhadas por eles; Metadados estruturais explicam como um recurso é composto ou organizado; Metadados administrativos são usados para gerir um recurso. As datas de criação ou aquisição, as permissões, direitos ou proveniência de acesso ou as diretrizes para a disposição como retenção ou remoção são exemplos de direitos que podem ser utilizados por um arquivista digital ou curador.

<https://www.icann.org/news/blog/parte-i-o-que-sao-metadados>



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

metade do Século XX na sequência da Segunda Guerra Mundial e da criação da Organização das Nações Unidas (ONU).

O Capítulo 3 foi dedicado à política de salvaguarda exigido pela Convenção 2003, realçando, por um lado, a salvaguarda ao nível internacional, concretizada através das Listas de PCI (a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* e a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*); e, por outro, a salvaguarda a nível nacional, a concretizar através da realização de Inventários. Neste Capítulo 3 aborda-se a exigência de elaboração de inventários imposta pela Convenção 2003 aos Estados-Partes, confrontando-a com a efetivação da mesma no ordenamento jurídico português – que concretizou tal exigência estabelecendo o Inventário Nacional.

No Capítulo 4 é traçado o percurso artístico de Amadeo de Souza-Cardoso e referidos alguns breves contextos e conjunturas socioculturais do seu tempo (1887-1918). Na produção artística de Amadeo (ocorrida no período 1909-1918), é patente a presença, quer da sua terra de origem (Manhufe, Amarante), quer dos seus hábitos e tradições. Assim, foi feita neste Capítulo uma caracterização histórica e etnográfica de Amarante (compondo o mapeamento cultural desta região), onde tentámos identificar manifestações de PCI, e onde incluímos descrições, testemunhos, fotografias e outras imagens que se obtiveram do presente para o passado. Tendo já ficado anteriormente circunscrito, desenvolvido e explicado o conceito de PCI quanto aos vários domínios em que se manifesta<sup>17</sup>, são então olhadas as obras de Amadeo de Souza-Cardoso sob este ponto de

<sup>17</sup>

Artigo 1.º 2 do DL 139/2009, de 15 de junho:

- a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;*
- b) Expressões artísticas e manifestações de carácter performativo;*
- c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;*
- d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;*
- e) Competências no âmbito de processos e técnicas tradicionais.*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

vista. Depois de exposto o contexto etnográfico de Amarante, demos exemplos da presença destes elementos e manifestações na obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

A demonstração da presença de elementos de PCI na obra de Amadeo de Souza-Cardoso, que é a base deste trabalho de investigação, foi depois analisada com maior detalhe atendendo a dois domínios que ganharam destaque nesta observação: as *Práticas sociais, rituais e eventos festivos* (refletida na obra de Amadeo como por exemplo n' *A Procissão Corpus Christi* e nas *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional* (presente, por exemplo, na representação de peças de louça, que aparentam seguir o processo de confeção da Louça Preta de Gondar, como nas obras designadas por *Guitarras*, *A Canção popular* ou *O Parto da viola*). Nesta análise, dá-se especial relevo aos elementos únicos e diferenciadores das manifestações de PCI que a população, comunidade e grupos locais reconheçam como fazendo parte integrante do seu Património Cultural, no seguimento do artigo 2.º da Convenção 2003, bem como à evolução e modificações ao longo do tempo.

No Capítulo 5 realça-se a responsabilidade partilhada na salvaguarda do PCI, voltando a chamar-se à atenção para a necessária participação alargada das comunidades, destacando nesta medida o empoderamento da sociedade civil na salvaguarda do PCI e o papel que os Museus podem desempenhar a este respeito. Aos processos de salvaguarda está inerente um princípio de participação alargada, na medida em que apelam ao envolvimento das comunidades e detentores de PCI, *empoderando* as pessoas e dando aos Museus oportunidades de liderança neste domínio. Assim, durante as reflexões finais, foi revisto o trabalho de pesquisa realizado e a proposta formulada, a qual se pode concluir ter tido uma aplicabilidade prática durante o próprio desenvolvimento da Tese.

À luz da Convenção 2003 que exige a participação alargada das comunidades, propomos a integração de todo o potencial trazido pelas novas tecnologias e suas bases

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

de dados e plataformas de utilização. Sendo o processo de inventariação a principal ferramenta de salvaguarda do PCI (digitalmente concretizada em Portugal através do software Matriz PCI), gostaríamos de contribuir para pensar a valorização e desenvolvimento deste potencial, deixando algumas sugestões. Em primeiro lugar, indo ao encontro da ampla participação das comunidades e também das possibilidades que uma liderança dos Museus no domínio do PCI permitiria, sugere-se a ampliação das fontes documentais disponíveis aos públicos e comunidades (incluindo as comunidades locais, a comunidade académica e científica). Tal poderia ser atingido por duas vias: por um lado, intercomunicando os softwares e bases de dados de inventários museológicos e do inventário de PCI (Matriz e Matriz PCI), introduzindo-se um motor de busca comum. Por outro, pensar o Matriz PCI não como o único, exclusivo e obrigatório Inventário Nacional, mas antes como um “inventários dos inventários”, integrando os demais existentes (por exemplo, o Memoramedia, os inventários realizados pelas comunidades, museus, bibliotecas, igrejas e associações, as compilações e arquivos audiovisuais) e incorporando os registos do PCI inventariado anteriormente (como o Fado, a Dieta Mediterrânica, o Cante Alentejano e a Manufatura de chocalhos). Estas sugestões permitiriam uma ampliação dos elementos de estudo e o fomento da multidisciplinaridade no domínio cultural.

Nas conclusões, destacámos as novas perspectivas que se abrem se conseguirmos valorizar um novo olhar, seja ele jurídico ou de qualquer outro âmbito, sobre a produção artística. No decurso do processo de investigação, foi esse novo olhar e a metodologia de mapeamento cultural, sob a égide do conceito de PCI previsto na Convenção 2003, que nos conduziu a dois contributos de importante relevância cultural para a região, a saber:

- a descoberta de elementos materiais há muito desaparecidos, tais como as figuras da *Serpe* e de *São Jorge*, que figuravam na Procissão do Corpo de Deus em tempos passados e que fizeram parte do núcleo inicial da Biblioteca-Museu Municipal de Amarante (atual Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso) e a constatação de

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

que esta manifestação se encontra ainda viva no município vizinho de Amarante, Penafiel. Sugere-se assim encetar um processo conjunto, por parte dos dois municípios, de salvaguarda urgente das figuras processionais do Corpo de Deus em Amarante e Penafiel, começando pela sua inscrição no registo de salvaguarda urgente do *Inventário Nacional*, considerando que a sua viabilidade futura se encontra comprometida;

- a constatação da semelhança entre o Processo de confeção da Louça Preta de Gondar e de Bisalhães, ambas representativas de uma técnica artesanal de fabrico de olaria denominada “barro negro” (mas apenas a de Bisalhães inscrita na *Lista da UNESCO*)<sup>18</sup>. Assim, sugere-se um eventual processo de revisão da inventariação efetuada ao *Processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães*, de forma a que esta possa incluir Gondar – sugerindo inclusive a revisão da denominação para *Processo de confeção do Barro Negro do Marão*.

Ao olhar as obras de Amadeo de Souza-Cardoso à luz de um conceito jurídico que agrega em si tradição e identidade, esta Tese pretendeu prosseguir os mesmos desígnios de *entrosamento entre passado e presente* contendo *possibilidades de futuro* (Silva, 1991: 5).

---

<sup>18</sup> De facto, nas obras de Amadeo, já eram visíveis diversos objetos de barro, o que comecei por subestimar, por se tratarem de objetos comuns em ambiente rural e nos mercados do Minho. Porém, uma investigação mais profunda ao Processo de confeção da Louça Preta na zona geográfica de Amadeo, logo revelou uma técnica única e em extinção, de cozedura em ‘soenga’, que estará relacionada com o *Processo de confeção da Louça Preta de de Bisalhães* já incluído na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*.

## **CAPÍTULO 1 – CONSTRUÇÃO DA PROBLEMÁTICA E DESENHO DA PESQUISA**

### **1.1. Percurso metodológico**

### **1.2. Fontes de pesquisa e mapeamento cultural**

### **1.3. Sistematização da amostra de obras de Amadeo a selecionar**

## **CAPÍTULO 1 – CONSTRUÇÃO DA PROBLEMÁTICA E DESENHO DA PESQUISA**

### **1.1. O percurso metodológico**

Procurando atender ao percurso metodológico percorrido, numa matéria que se sabia, à partida, ser heterogénea, entendeu-se como mais adequado um método de trabalho de cariz antropológico, por este possuir maiores pontos de encontro com a própria metodologia de base da Convenção 2003.

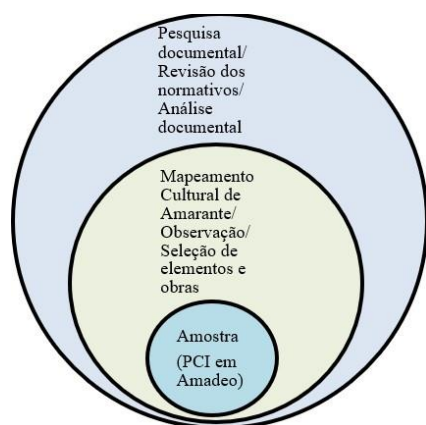
Atualmente, e numa mudança de paradigma face aos quadros normativos anteriores à Convenção 2003, são as próprias comunidades e detentores do PCI que são olhadas como representando o foco e o início do processo de salvaguarda. Sendo metodologicamente exigida a sua participação ativa no processo de identificação, exploração e inventariação das práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões, procurei assumir o mesmo método, dialogando com os atores locais <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Neste processo de seleção do caso de estudo, em consonância com os propósitos definidos pelo regime jurídico de salvaguarda do PCI, reiteram-se os princípios fundamentais que o norteiam, entre os quais o reconhecimento da importância e diversidade do PCI enquanto fator essencial para a preservação da identidade e memória coletivas das comunidades, grupos e indivíduos; do papel de especial importância que desempenham as autarquias locais na promoção e apoio ao conhecimento, defesa e valorização das manifestações do PCI das respetivas comunidades; do papel determinante que desempenham as direções regionais da cultura, enquanto administração cultural de proximidade, no apoio às comunidades, grupos ou indivíduos para a proteção legal do respetivo PCI; da importância de que se reveste o *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial* como enquadramento técnico e metodológico de referência a nível nacional para a identificação, estudo e documentação de uma manifestação de PCI, assim como para a implementação das respetivas medidas de salvaguarda. No decurso do percurso, foi também a atenção a tais Princípios que se procurou atender: se, e em que medida, as comunidades consultadas consideravam as manifestações de PCI em causa como fazendo parte do seu Património Cultural. Tal resolução revelou-se positiva sempre que as comunidades e os indivíduos de imediato reconheciam as manifestações pelas quais eram chamadas a partilhar memórias, completando-os entusiasticamente com relatos, histórias de família, pistas e indicações locais que permitiam retroceder e ir adicionando elementos ao seu trajeto, permitindo desenvolver o processo metodológico do momento presente para o passado.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Após identificar os objetivos globais da investigação, delimitar o complexo percurso metodológico que me permitiu conduzir aos seus resultados, sabendo *a priori* que aquele implicaria uma postura interpretativa e que não há investigação sem uma pesquisa documental. Abarcando a documentação realidades tão diversas, tornou-se necessário estabelecer um método que tivesse em conta várias dimensões: por um lado, a cultura científica de que já dispunha, por outro, o quadro teórico no qual a investigação se insere, por fim estabelecendo uma conexão com os resultados da pesquisa efetuada.



*Tabela 1 - Esquema da metodologia seguida*

O presente trabalho de investigação foi sendo construído com recurso a uma pesquisa documental, como método de recolha e de verificação de dados, em bibliotecas e centros de documentação (recorrendo essencialmente a documentos escritos (livros, artigos de revista, relatórios, entre outros) e a técnicas de mapeamento cultural, considerando este como *a coleta de informações culturais significativas, que localizam as pessoas nos seus lugares e no mundo* (Cabeça, 2018: 1).

Assim, foram atendidas fontes de documentação escritas – documentos oficiais (documentos de matéria jurídica, tais como as leis, decretos-leis e outros instrumentos normativos, emitidos e consultados nos sites oficiais das autoridades públicas, na Torre

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* do Tombo e no Diário da República), e também documentos não oficiais (imprensa, revistas e publicações periódicas, repertórios, catálogos, livros, designadamente livros técnicos e obras especializadas). Neste domínio, foram ainda consideradas algumas obras de expressão literária e estética relevantes para compreender o ambiente sociocultural da época que se determinou delimitar, e ainda fontes não escritas. Estas últimas foram compostas por objetos e vestígios materiais, iconografia, fontes orais, imagem e sons registados, atendendo a que:

*O conhecimento científico repousa em grande parte no procedimento empírico. Portanto, em matéria de ciências sociais é necessário observar como se passam as coisas na sociedade e os sentidos que nela assumem para compreender os seus mecanismos e alcance. E aí, ou existem dados ou é preciso suscitá-los* (Albarello et al, 1997: 16)

Neste ponto, foram ainda considerados os elementos obtidos através das redes sociais e plataformas colaborativas de acesso livre (Youtube, Facebook e ferramentas do Google como Blogs). De facto, a pesquisa documental e o recurso ao YouTube como uma base de dados da qual se pode retirar significados não é uma técnica nova, tendo já sido considerada e abordada sob o ponto de vista dos estudos culturais (Gehl, 2009). O crescimento exponencial de vídeos no Youtube que registam manifestações de Património Cultural em todo o mundo tem sido alimentado pelos próprios utilizadores, por razões que se resumem, muitas vezes, à mera vontade de partilha. Assim, e quanto utilizadores-produtores de conteúdos espontaneamente colocam, descrevem, comentam, etiquetam por meio de palavras-chave e os relacionam com outros já existentes, de uma forma ativa e colaborativa que não se quis deixar de valorizar no âmbito desta investigação.

Foi o recurso a estas fontes diversas que, em conjunto, permitiu, então, fazer um levantamento e situar as manifestações culturais encontradas: *o mapeamento cultural – é*



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*um poderoso instrumento para as comunidades, tornando o intangível visível e revelando uma parte importante de como um lugar é sentido. (Cabeça, 2018: 1).*

Este processo metodológico, não sendo exclusivo, encontra maior enquadramento numa abordagem de tipo qualitativo (Creswell, 2009; Denzin e Lincoln, 2013; Quivy e Campenhoudt, 2003). Foram considerados alguns testemunhos locais e os registos e observações decorrentes da realização de entrevistas e conversas informais com cerca de trinta interlocutores, bem como atendidos documentos históricos, dos textos e espólios relativos ao Património Cultural de Amarante e à obra de Amadeo. Sobre este tentou passar-se em revista a sua obra, o seu local e método de trabalho, os seus escritos) analisando-os e situando-os. Aquela análise e interpretação foram complementadas com a pesquisa documental já referida e realizada em bibliotecas, centros de documentação e arquivos.

Foi no confronto de todos estes elementos com o contexto geográfico e sociocultural contemporâneo que se pôde identificar o registo dos elementos que compõem o mapa cultural de Amarante, ou, em concreto, algumas das suas manifestações de PCI nas obras de Amadeo. As próprias obras de Amadeo de Souza-Cardoso, as quais se pretendia observar sobretudo após a fase de pesquisa, acabaram por se revelar elas próprias, também, de fontes de documentação não escrita para a investigação que se pretendia desenvolver.

Da observação local e identificação das práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões - e do seu correlativo reflexo presente nas obras de Amadeo de Souza-Cardoso – passou-se a uma sistematização visando criar uma amostra de obras de Amadeo mais representativas em relação às manifestações de PCI nelas registado.

Na procura de apoio procurei também estudos realizados no domínio da Museologia, nomeadamente, relacionados com o processo de produção artística, dos

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

quais destaco a Tese de T. Azevedo (2018), onde tomei conhecimento de um recurso de investigação intitulado *crítica de processo*, trazido pela autora Cecília Sales. Esta autora questiona e coloca em evidência a relevância do contexto e das histórias da construções de objetos artísticos para a sua mais ampla compreensão, tomando aqueles como uma rede complexa de interações e sempre em estado potencial de transformação (Sales, 2012).

Aceitando que, também na produção artística, os elementos tangíveis e intangíveis, objetivos e subjetivos, materiais e imateriais, são todos relevantes, o objetivo de identificar e dar visibilidade ao imaterial reforçou a importância de me apoiar em técnicas de pesquisa cultural que são, por natureza qualitativas e, nalguns casos, apoiar-me também em técnicas de cariz etnográfico e artístico.

O documentário por mim realizado a partir do trabalho de campo e da recolha audiovisual e que designei *Amadeo e a festa do Corpo de Deus*, incluído como Apêndice 1, torna evidente a essência do percurso metodológico realizado neste estudo.

Esta fase de pesquisa acabou por concretizar parte dos objetivos da Tese, na medida em que as próprias obras de Amadeo acabaram por se revelar “meios de prova” da proposta que se tinha traçado.

### **1.2. Fontes de pesquisa e mapeamento cultural**

Como ficou exposto, recorri, numa primeira fase, ao método de pesquisa documental bibliográfica. Atendendo ao tema em estudo que conjuga disciplinas diferentes, o percurso metodológico para atingir os objetivos propostos passou por uma pesquisa bibliográfica tanto no domínio do Direito (em particular, do Direito do Patrimônio Cultural), como da Arte, aqui dando primazia aos estudos e publicações

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

dedicados à obra de Amadeo de Souza-Cardoso em bibliotecas e arquivos, antes de partir para a observação e recolha de informações diretamente junto das comunidades e grupos identificados<sup>20</sup> e traçar um mapa cultural.

A emergência do conceito de PCI reclama uma renovada atenção, abrindo-se assim perspetivas novas de aplicação deste conceito, mormente a outros campos de estudo que extravasam o domínio jurídico. Verificou-se durante a investigação que as publicações e produções académicas no domínio do Direito do Património Cultural, além de muito escassas são, na sua maioria, estudos de introdução a um tema emergente. Verifica-se igualmente que tendem a acompanhar a evolução do próprio conceito de Património Cultural nos instrumentos normativos, isto é, focando-se até ao surgimento da Convenção 2003 no Património natural e construído e respetivas vias de classificação que fundamentam a proteção (atribuída ao património de interesse nacional, interesse público ou interesse municipal)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> À qual fui juntando também a participação em Encontros, Conferências e outros eventos dedicados ao tema do PCI e a Amadeo de Souza-Cardoso, dos quais destaco os seguintes: *Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas*, realizado a 27-28 de Novembro de 2012, em Lisboa, organizado pela Direção-Geral do Património Cultural em colaboração com o Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora; a Conferência *Património como Identidade - 10 Anos da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* realizada no dia 24 de maio de 2013 no museu do Fado em Lisboa; o *I Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso - Centenário da Exposição de Pintura (Abstraccionismo) Porto 1916*, organizado pelo DCTP - Departamento de Ciências e Técnicas do Património - História da Arte e CITCEM, em colaboração com o Museu Nacional de Soares dos Reis, realizado nos dias 4 e 5 de novembro de 2016 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e no Museu Nacional Soares dos Reis; a *Bienal Ibérica de Património Cultural*, realizado no Centro Histórico de Amarante nos dias 13 a 15 de outubro de 2017.

<sup>21</sup> Se, mesmo anteriormente, apenas se identifica uma coletânea intitulada *Direito do Património Cultural* (Integrando estudos de vários autores, coordenado pelo Professor Jorge Miranda e editado pelo INA - Instituto Nacional de Administração em abril de 1996), desde então, em Portugal, conhecem-se apenas duas obras neste domínio, uma introdutória (Nabais, 2010) e uma compilação de textos jurídicos (Ramos, Claro, 2018). Ora, se o Direito do Património Cultural já é um ramo especial do Direito, o PCI, por sua vez, representa apenas um setor, não lhe cabendo mais do que breves referências escassas nos estudos existentes. Como tal, merece destaque a Tese de doutoramento Carla Maria Marques Ribeiro *A tutela jurídico-administrativa do Património Cultural, em especial os museus*, 2014, Universidade de Coimbra).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Por outro lado, se os aspetos específicos das tradições locais, como o saber-fazer, o artesanato, a música ou as línguas e dialetos sempre foram objeto de observação e registo, desde logo etnográfico, constata-se porém que estes não encontram enquadramento numa disciplina autónoma no âmbito das ciências sociais que os destaque como área de estudo a autonomizar e desenvolver, encontrando-se apenas estudos dispersos e desligados entre si, de que Leite de Vasconcelos e Michel Giacometti são exemplos cimeiros em Portugal pela recolha exaustiva que levaram a cabo neste domínio. Na verdade, muito embora a o conceito de PCI seja relativamente novo, desde pelo menos o início do século XX que é estudado e produzido conhecimento sobre as “culturas populares e tradicionais”, que hoje denominamos PCI (Costa, 2013; Leal 2000, 2009).

Não se conhece, porém, nenhum estudo científico que vá para além de uma abordagem à Convenção 2003 ou ao conceito de PCI e meios de salvaguarda, ou seja, não se conhece uma outra e nova abordagem que olhe para a produção artística à luz de uma perspetiva jurídica e as valorize enquanto registos de elementos de PCI – lacuna que esta Tese pretendeu colmatar.

Quanto a Amadeo de Souza-Cardoso, aqui apresentado como caso de estudo<sup>22</sup>, antes de partir em busca daquelas manifestações de PCI do seu contexto geográfico refletidos na sua obra, procurou conhecer-se numa primeira análise os estudos existentes sobre a sua produção artística e os critérios que estiveram na base das exposições que lhe foram dedicadas<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Na verdade, foram vários os artistas que se apropriaram de facetas culturais imateriais enquanto matéria criativa, podendo o mesmo exercício de utilização da Convenção 2003 como instrumento, seguido nesta Tese, ser aplicado nessas análises. Desde logo Paula Rego e os contos tradicionais, apoiada na recolha de Leite de Vasconcelos; como também Eduardo Viana ou Sarah Afonso, entre tantos outros.

<sup>23</sup> De facto, vários momentos de relevância se sucederam no centenário que passou desde a sua morte em 1918, destacando-se aqueles ocorridos a partir dos anos 50 quando o Professor José Augusto-França lhe dedica o estudo que em muito contribuiu para o redescobrimto da sua obra. A esta publicação, seguiu-se a exposição na Casa de Portugal em Paris, em 1958, e no Secretariado Nacional de Informação no Palácio Foz, em Lisboa no ano seguinte. Em 1987 uma retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian confere um

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Pretendeu-se, com essa pesquisa bibliográfica prévia, conhecer melhor o percurso e contexto artístico de Amadeo de Souza-Cardoso, servindo assim de mapa ao caminho que se pretendia traçar. Entre a análise documental levada a cabo o longo desta pesquisa, destaco a observação presencial e análise do espólio de Amadeo de Souza-Cardoso, doado à Fundação Calouste Gulbenkian em 1987<sup>24</sup>.

Além de documentos impressos, também foram tidos em conta registos áudio e vídeo, como os materiais de apoio nas exposições visitadas e DVDs ou curta-metragens produzidas nesse âmbito. Destaco os filmes dedicados a Amadeo (*Máscara de Aço Contra Abismo Azul*, de Paulo Rocha, 1988; *Crime, Abismo Azul, Remorso Físico*, Edgar Pêra, 2009; *Amadeo, e Depois*, Um Filme de João Mário Grilo, 2014; *Amadeo de Souza Cardoso: O último segredo da arte moderna*, de Christophe Fonseca, 2017; e o documentário *O último Oleiro em Vila Seca*, de Duran Cartaxo e Helena Lemos.

---

novo entusiasmo à obra de Amadeo, que veio ainda a ser exposta em Washington em 1999, e em Chicago, em 2000.

O grande marco na consolidação de Amadeo e do seu lugar no modernismo em Portugal deu-se, porém, a partir de 2006 com a exposição *Diálogos de Vanguardas*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, comissariada por Helena de Freitas e Catarina Alfaro. Já em 2016 e 2017 acontece a grande retrospectiva de 2016 no Grand Palais, em Paris, e a reconstituição das exposições de 1916 e 1917, no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu do Chiado, estas últimas exposições com a curadoria das historiadoras Raquel Henriques da Silva e Marta Soares.

Em paralelo, também em novembro de 2016, aconteceu o I Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso - Centenário da Exposição de Pintura (Abstraccionismo) Porto 1916 organizado pelo DCTP - Departamento de Ciências e Técnicas do Património - História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e pelo CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar *Cultura, Espaço e Memória*. No entanto, nesses momentos, à exceção da presença na Exposição *O que há de português na arte moderna portuguesa*, as obras de Amadeo foram analisadas de um ponto de vista que enalteceu o seu valor artístico e o debate em torno do posicionamento do artista português na história de arte e à luz das vanguardas e do modernismo europeu, deixando de fora uma abordagem ao seu valor do ponto de vista do registo e salvaguarda das tradições que as mesmas obras representam.

<sup>24</sup> Composto por 36 dossiers (2.489 documentos), 8 objetos pessoais, 196 monografias e 27 manuscritos, recortes de imprensa, fotografias, livros e publicações periódicas, testemunhos escritos e fotográficos preservados pela sua viúva, Lucie de Souza Cardoso

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Sendo um dos objetos de estudo desta Tese um instrumento normativo (a Convenção 2003), foi esse o texto estudado e aprofundado, como conceito operativo que serviu de ponto de partida à análise. A abordagem à Convenção 2003 exige uma perspectiva de análise doutrinal dos requisitos normativos subjacentes. Perante a multiplicidade de abordagens possíveis, optou-se por seguir uma análise em três níveis, ou camadas, que potenciase a observação das dimensões empírica, normativa e analítica desse objeto de estudo.

Numa dimensão analítica a preocupação foi a de elucidar os conceitos base e fundamentais à investigação, identificando, clarificando e distinguindo os diversos conceitos e institutos jurídicos.

Na dimensão normativa foram consideradas as questões sob o prisma essencialmente do direito positivo e fontes primárias do Direito (isto é, as leis e normas jurídicas escritas) e o conteúdo da interpretação que delas é feita, permitindo-se classificar certos fatos e fenómenos como subsumíveis a determinadas normas legais. Nesta dimensão, foram selecionadas e interpretadas as leis, decretos-lei, tratados e convenções a um nível nacional, comunitário (da União Europeia) e internacional, aplicáveis ao tema aqui em análise – o Património Cultural e, em especial, o PCI.

Numa dimensão empírica, por sua vez, foi tida em conta a realidade e os aspetos práticos da aplicação do objeto ao caso de estudo. À luz da norma selecionada, aplicou-se a mesma a determinado fenómeno que acontece no tempo, no espaço, e que se projeta de forma expressa e concreta, como as vivências observadas e verificáveis do PCI aqui identificado, com vista à construção de uma linha de significado coerente.

Nesta dimensão, presenciou-se as manifestações enunciadas no local em que as mesmas ocorrem e relevante para o projeto (Amarante). Ali, pode recolher-se os testemunhos dos seus intervenientes e detentores, como os participantes, artesãos,

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

músicos e habitantes locais; bem como todas as pessoas cujo testemunho se revelou enriquecedor para compreender os fenómenos aqui descritos, nomeadamente os próprios familiares de Amadeo de Souza-Cardoso e em especial pessoas contemporâneas do mesmo (nascidas antes de 1918, em Amarante).

Foi a análise do seu espólio que me permitiu recolher as diversas moradas de Amadeo em Paris, locais esses percorridos durante as várias visitas feitas ao longo do percurso. Dentro deste espólio, especial atenção mereceu a boneca de pano minhota e alguns postais escritos e recebidos por Amadeo, um deles alusivo à procissão, tema na qual então já me encontrava a trabalhar. A troca de correspondência com o casal Delaunay e os planos para a *Corporation Nouvelle*, da qual Amadeo rapidamente se demarcou, foi outro assunto que despertou a minha atenção ao longo da pesquisa. Nesse âmbito, desloquei-me também a Vila do Conde em busca da casa referenciada na Avenida Bento de Freitas e designada por Sonia como *La Simultanée*, onde o Casal Delaunay residiu mais de um ano, depois de convidados por Amadeo, Almada Negreiros e Eduardo Viana para o lançamento da revista que Fernando Pessoa ia dirigir (*Orpheu*) e também por ocasião da Primeira Guerra Mundial, que os motivara a sair de Paris.

Antes, porém, foquei a minha atenção no contexto artístico e nas obras marcantes na época de Amadeo e, em especial, nos anos de Paris<sup>25</sup>, período crucial na produção das obras aqui selecionadas como amostra.

---

<sup>25</sup> A obra *Em busca do tempo perdido*, escrita por Marcel Proust em Paris entre 1908 e 1922 e realçando o papel da tradição na modernidade foi, na área da literatura, a que mais se destacou, desde logo pelas descrições que faz do início do século em Paris.

Também os Ballets Russes, uma nova companhia de Ballet, iniciada em 1909 por Dhiaghilev, que pretendeu mostrar o ballet russo em Paris e que se manteve até 1929, foi um dos acontecimentos com profundo impacto no meio artístico em Paris. Não existindo evidência de Amadeo ter assistido aos Ballets Russes, não obstante a certeza da sua estadia em Paris na mesma altura, é notório o seu interesse coincidente pela arte nova e os traços exóticos, expressos no seu álbum *XX Dessins* (1912) e na ilustração do conto de Flaubert *Légende de St. Julien l'Hospitalier: Orientalismo simultaneamente bárbaro e de surpreendente refinamento irrompera em Paris com os Ballets Russes de Diaghilev E dos seus decoradores em maio de 1909, no Chatelet, e fora um deslumbramento para os olhos excitados dos espectadores – entre os quais certamente se encontrava Amadeo* (França, 1985: 33).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Além da pesquisa do contexto musical e artístico, com vista a entender o ambiente no qual Amadeo vivia e as referências da época, às quais não terá sido alheio, consulte também todos os números da Ilustração Portuguesa, revista semanal editada pelo jornal O Século, de 1903 a 1924, como forma de conhecer os acontecimentos mais destacados na sociedade portuguesa naquele tempo. De igual forma, durante um programa de residência no ano letivo de 2010 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, frequentei diariamente o atelier e biblioteca da Casa-Oficina António Carneiro ao longo de um semestre letivo, tendo podido observar as suas obras presentes, ler e estudar os seus livros, cartas e documentos ali arquivados. Dessa leitura, destaco a revista *Águia*<sup>26</sup>, da qual Teixeira de Pascoaes foi fundador, ali publicando muitos dos seus textos e poemas e perpetrando trocas de opinião com outros intelectuais da época, em especial com António Sérgio, em torno da questão da Saudade. Também a leitura dos números iniciais da revista Seara Nova fez parte do início do meu percurso, em especial na busca de textos dos autores que já haviam participado n' *A Águia*<sup>27</sup>, como Jaime Cortesão, Augusto

---

Na música, a Sagração da Primavera de Stravinsky também estreou em Paris, em 29 de maio de 1913, com um impacto artístico que ainda hoje é sentido, a qual Bartok, numa perspetiva etno-musicóloga, comentou:

*(...) entre o material temático de Stravinsky, estão também as mais fiéis e inteligentes imitações de canções populares. É notável que, durante o seu 'período russo', desde A Sagração da Primavera para a frente, Stravinsky utiliza curtas passagens e as repete à la ostinato. Estas recorrentes passagens primitivas são muito características da música russa (Simeone, 2012).*

<sup>26</sup> Foram consultadas as edições originais da Revista *A Águia* de dezembro de 1910 a 1916, existentes na biblioteca pessoal de António Carneiro, na Casa Oficina António Carneiro, porém, a obra de Amadeo parece não ter merecido referência, não obstante a coincidência temporal.

<sup>27</sup> Daqui surgiu o interesse pelo movimento da Renascença e Orpheu. A partir desse momento, comecei a frequentar os eventos alusivos a este tema. Em 2010 comemorou-se o Centenário da República em Portugal, assinalado com diversos acontecimentos, entre os quais, a exposição, ciclo de conferências e publicação de *A Águia e a Renascença Portuguesa no Contexto da República*, organizados pelo Grupo de Investigação 'Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal' do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, pelo Centro de Estudos do Pensamento Português da Universidade Católica Portuguesa (Centro Regional do Porto) e pela Biblioteca Pública Municipal do Porto, onde decorreu a exposição. Nos anos do centenário da Renascença (2011-2013), dei particular atenção a este tema, chegando a enviar por correio a publicação acima referida ao Senhor Professor José Augusto-França, pedindo opinião sobre a possível ligação de Amadeo de Souza-Cardoso com este movimento, a qual negou.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Casimiro e Raul Proença.

Não cabendo mais do que uma breve nota introdutória, não poderá omitir-se a importância decisiva do longo percurso das transformações artísticas ocorridas no território português e de tudo quanto contribuiu ao longo dos tempos para a construção de uma identidade artística em Portugal. Amadeo, através das suas cartas, demonstra a atenção à arte portuguesa e aos primitivos – cujo expoente nas artes plásticas começa com os Painéis de São Vicente, pintados por volta de 1470 por Nuno Gonçalves<sup>28</sup>.

Após esta abrangente **identificação** e análise de fontes informativas, cujo início temporal se torna difícil situar por fazer parte de um interesse de longa data, foi então feita a **análise** e **seleção** dos elementos recolhidos, **contextualizando-os** em articulação com a produção artística de Amadeo de Souza-Cardoso e com a minha **interpretação** dos mesmos à luz do novo olhar proposto como fundamento desta Tese.



*Tabela 2 - Fluxograma da análise documental*

---

<sup>28</sup> Sobre estes Painéis, Amadeo terá feito um ‘pacto de estudos’ com Santa Ritta e Almada, tal como contado por este último numa entrevista ao Diário de Notícias (Entrevista de Valdemar Ferreira a Almada Negreiros, no Diário de Noticias de 9 de junho de 1960, Lisboa).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Apenas parcialmente em paralelo com as tarefas acabadas de referir, mas também durante um prolongado período, realizei aquilo a que podemos chamar o trabalho de campo desta investigação. Por se ter tornado imprescindível recorrer também à pesquisa de novos dados por via de fontes não escritas, durante vários anos, efetuei numerosas visitas a diversos locais, que se foram tornando mais frequentes após o compromisso académico de realizar este estudo. Procurei frequentar e conhecer os locais e as «gentes» de Amadeo, desde Manhufe, Mancelos, seu local de nascimento, até ao centro de Amarante, onde estudou, incluindo Gatão, local de encontro com o seu contemporâneo Teixeira de Pascoaes, ou a Serra do Marão, fronteira física que nunca impediu a sua partida para o Porto, Vila do Conde, e mesmo Paris e Espinho, local de regresso e onde viria a falecer. Pude inclusivamente, conforme pode ser observado no documentário já referido (Apêndice 1), percorrer os locais de alguma da sua vivência parisiense.

As visitas regulares a Amarante, além de fundamentais em toda a fase de pesquisa, permitiram ir descobrindo elementos novos e ir completando as informações recolhidas em visitas anteriores, enriquecendo o mapeamento cultural que desejava realizar para compreender o contexto etnográfico de Amarante.

O conjunto destas visitas em trabalho de campo permitiram-me completar o levantamento dos principais contributos bibliográficos e académicos nacionais e internacionais conexos aos conceitos-chave. Com base em todo esse material, fiz uma seleção e síntese dos mesmos, procurando focar-me no tema escolhido. Parte desses elementos consultados incluem informação por vezes não publicada, ou mesmo desconhecida, por serem propriedade privada cujo acesso me foi facultado. Nesse âmbito, saliento cartas e álbuns de família, bem como objetos que se julgavam desaparecidos, mas que se revelaram de primordial relevância por estarem representados nas obras de Amadeo. Veja-se, por exemplo, a Serpe, o São Jorge, alguns instrumentos musicais e peças de olaria tradicional de Gondar e que pude observar de perto. Esses materiais

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

recolhidos incluíram um conjunto de materiais de tal forma diverso que a sua exposição só é possível ao longo do texto que dá corpo a esta Tese .

Recordo que me encontrava já em fase adiantada deste percurso quando pude beneficiar do enriquecimento dado pelo I Congresso Amadeo de Souza-Cardoso, em novembro de 2016, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto) onde participei com um fragmento do que viria a ser esta Tese, e pelas celebrações ocorridas por altura do centenário das exposições Abstracionismo, em 2018.



*Figura 1 – Exposição no Museu Nacional Soares dos Reis*



*Figura 2 - I Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso (2017)*

Através destas várias ações procurava identificar tudo quanto pudesse compor o Património Cultural de Amarante e as obras de Amadeo que haviam de compor a amostra selecionada.

A frequência regular do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (MMASC), em Amarante, foi outra importante fonte de informação. O MMASC encontra-se instalado num antigo convento dominicano, anexo à Igreja de São Gonçalo de Amarante, cuja construção se iniciou no século XVI e alongou até ao século XIX. Outrora Biblioteca-Museu Municipal de Amarante, foi fundado em 1947 pelo Dr. Albano Sardoeira, com o objetivo de proceder à recolha de espólio concelhio relevante para sua caracterização. Pretendia, de igual modo, lembrar os artistas e os escritores que tiveram

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* berço em Amarante, tais como Amadeo de Souza-Cardoso, António Carneiro, Acácio Lino, Teixeira de Pascoaes, Agustina de Bessa Luís, Alexandre Pinheiro Torres e muitos outros. Foi no MMASC que se deu a maior parte da pesquisa para este estudo, não apenas através da análise do seu espólio, mas pela informação obtida através das conversas regulares, em especial entre 2011 e 2017 com o seu diretor, responsável e técnicos, que em muito contribuíram para o aprofundar da pesquisa e um maior conhecimento da comunidade amarantina.



*Figura 3 – Centenário da morte de Amadeo de Souza-Cardoso (2018)*

Senti, desde início, ser necessário integrar na seleção e interpretação sistematizadas dos elementos documentais, todo o tipo de fontes não escritas e contributos a que tivesse acesso, para me aproximar do modelo de investigação etnográfico. Nas várias visitas a Amarante (das quais destaco a presença nas festas da cidade no dia 9 de julho de 2011 e a presença na romaria a São Gonçalo em 2013, em especial, na procissão do Corpo de Deus, que se realizou no dia 2 de junho de 2013), pude conhecer as «gentes» de Amarante e proceder ao efetivo contacto com diversos dos seus residentes. Nesses dias, de forma distribuída entre a manhã, a tarde e a noite (e até de madrugada, no final das festas, que culminaram com um concerto e fogo de artifício), abordei cerca de 30 pessoas, individualmente ou no interior dos pequenos grupos em que se encontravam, tendo-lhes solicitada a disponibilidade para falarem um pouco sobre ‘quem são (residentes ou visitantes)’, ‘o que estavam ali a fazer’, ‘se estavam apenas a assistir e a participar’, ou ‘se tinham contribuído de alguma forma para a preparação das

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso celebrações*’, aproveitando o momento festivo como pretexto recorrente de início de conversa.

Nas visitas efetuadas tinha sempre presente os conteúdos dos textos legais já referidos (em especial, da Convenção 2003, o Decreto-Lei PCI e a ficha disponibilizada no Kit de recolha do PCI (2008), bem como a ficha de inventário do PCI instituída pela Portaria n.º 196/2010, de 9 de Abril (Anexo V) que me serviram de guião no trabalho de campo e na orientação das conversas com os detentores de PCI. Tendi, sobretudo numa fase exploratória, adaptar uma maneira de questionar próxima do discurso dos interlocutores que seleccionei.

Nesta primeira abordagem geral, destaco os elementos disponibilizados pelo Arquiteto Joaquim Massena, que descreveu a arquitetura e os monumentos assinaláveis do centro histórico de Amarante e gentilmente me cedeu escritos e estudos sobre costumes locais, incluindo a gastronomia, doçaria e tradições em épocas festivas como a Páscoa.

Atendendo aos múltiplos (cerca de trinta) contactos estabelecidos com as «gentes» de Amarante, cujos testemunhos foram contributos essenciais, foi possível agrupá-los em quatro grandes categorias genéricas: informação de âmbito institucional (recolhidas junto de museus, igrejas, escolas, bibliotecas); informações de âmbito autárquico (recolhidas junto da Câmara Municipal de Amarante e juntas de freguesia); testemunhos familiares (recolhidos junto da família de Amadeo de Souza-Cardoso; testemunhos populares (recolhidos junto de residentes ou naturais de Amarante e outros detentores de PCI, como artesãos e artistas locais). Dependendo da disponibilidade imediata de tempo, por parte das pessoas, este primeiro contacto resultou logo numa conversa mais prolongada ou em meras indicações de outras pessoas ou números telefónicos a quem poderia recorrer para obter mais informações. Logo ou mais desfasadas no tempo, as primeiras conversas ocorreram de uma forma bastante informal, procurando-se uma aproximação às pessoas através de uma interação dialogante onde, a par de esclarecimentos sobre o trabalho a realizar e respetivo tema do Património Cultural e Amadeo de Souza-Cardoso, se iam

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* obtendo informações sobre os hábitos, referências e tradições locais.

De entre todos os contactos realizados, atendendo ao tema a tratar, realcei um núcleo de informantes privilegiados que se julgou adequado aos objetivos da investigação, composto por:

**António Cardoso**, Professor universitário e Diretor do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso

Contratado de Amadeo e Diretor do Museu Municipal, foi a primeira pessoa que abordei sobre Amarante e sobre Amadeo e constituiu uma das minhas principais referências no decurso desta investigação. Ao contar-me episódios, lugares e memórias da sua infância passada em Amarante, foi-me dando pistas e indicações valiosas dos locais que devia conhecer para poder traçar o mapeamento cultural da cidade.

**Carlos Teixeira**, Chefe da Divisão de Cultura e Património Cultural da Câmara Municipal de Amarante e **Cláudia Cerqueira**, Técnica Superior no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Após apresentar, em julho de 2011, a Carlos Teixeira, o conteúdo da minha investigação recebi, da sua parte, informação sobre elementos importantes acerca do mapeamento cultural da região. Recebi, de igual forma, indicações sobre os habitantes e pólos culturais de Amarante e foi-me facilitado o acesso aos locais, pessoas e escritos que me poderiam ajudar nesse percurso. Mantive este contacto, entre 2011 e 2019, sendo através da sua intermediação, que foi possível visitar casas particulares e usufruir do acompanhamento e visitas guiadas ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (MMASC).

**Etelvina Carmo Pinheiro**, amarantina (1912-2016)

Ao iniciar a aproximação ao terreno, visando uma observação *in loco* das ambiências tradicionais de Amarante, senti como fundamental falar com os seus residentes e comunidade local. Além das cerca de trinta contactos estabelecidos com as «gentes» de

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* Amarante, tive o privilégio único de usufruir da excelente memória de uma contemporânea de Amadeo, nascida e residente em Amarante. Por se tratar de uma experiência irrepetível, não posso deixar de evocar a Senhora Dona Etelvina Carmo Pinheiro, na altura a completar 100 anos (em 2012), que me recebeu em sua casa e com a qual, em conversa livre durante uma tarde, questionei sobre os hábitos, costumes e tradições de Amarante ao longo dos anos, em especial, da Procissão do Corpo de Deus. Em 2013, no domingo dia 2 de junho, foi junto à Senhora Dona Etelvina que observei a Procissão do Corpo de Deus sair do convento, junto ao Café São Gonçalo (fundado na década de 30 e propriedade do seu filho, o Senhor Maximino Silva, desde 1969). Nesse ano de 2013, decorria o centenário do quadro *A Procissão Corpus Christi (1913)*, um dos mais importantes da obra de Amadeo e aquela a que dedicarei especial atenção nesta tese.

**D. António de Lencastre**, cunhado de Amadeo (1913-2017), **António Manuel de Souza-Cardoso** (sobrinho-neto de Amadeo) e **Gaspar Lencastre** (sobrinho-bisneto de Amadeo)

Entre 2011 e 2019, mantive contacto regular com a família de Amadeo (além de D. António de Lencastre, António Manuel de Souza-Cardoso e Gaspar Lencastre, foram de igual forma importantes as conversas tidas com outros familiares, como Maria Isabel Lencastre, Maria José Lencastre e Luís de Castro Damásio). Com D. António de Lencastre pude inteirar-me sobretudo das memórias familiares, quer relativas a Amadeo, quer sobre Portugal no início do século XX. Através dos contactos assim estabelecidos pude conhecer quatro casas da família de Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante (a Casa de Manhufe, a Casa do Ribeiro, a Casa da Granja e a Casa de Pidre). Além de ter estado atenta a toda a envolvente das casas e terrenos, designadamente à sua localização geográfica, proximidades, caminho até ao centro de Amarante, pude, através do acesso proporcionado pela família, observar o seu interior, disposição e objetos decorativos, prestado especial atenção aos que aparentavam ter mais de um século (como os azulejos, pratos, instrumentos musicais e fotografias) e que pudessem de alguma forma reportar-se ao tempo de Amadeo.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso César Teixeira*, amarantino e artesão (oleiro) e **António Pereira Dinis**, arqueólogo e investigador da olaria em Portugal.

Após efetuar o mapeamento cultural de Amarante, pude focar a minha atenção em dois domínios específicos do PCI: os rituais religiosos e eventos festivos; e saberes-fazer e técnicas tradicionais. Foram esses dois domínios do PCI que procurei depois identificar e confrontar nas obras de Amadeo. Por se tornar evidente a importância dada por Amadeo à olaria regional, pude reparar que algumas pinturas de Amadeo espelhavam a singularidade do processo de confeção da Louça Preta de Gondar<sup>30</sup>. Contactei a respetiva

---

<sup>30</sup> Para um melhor conhecimento das mesmas, foi efetuada uma visita ao Museu Rural de Gondar, a funcionar de forma integrada com o Centro Interpretativo do Marão. Entrevistados os responsáveis do Museu presentes no dia da visita, foi possível saber que o mesmo resultou da recuperação de um lugar de azeite e tem como propósito mostrar a história agrícola da região, as formas de vida e as técnicas de trabalho. O Museu inclui arte sacra, peças de barro preto e utensílios e artefactos ligados às profissões e atividades rurais. Para além da exposição, o Museu promove diversas atividades de animação e eventos ligados ao calendário agrícola, como as vindimas e as desfolhadas, ou a matança do porco, bem como ações sobre gastronomia tradicional. Aqui pude observar objetos de artesanato como cestaria, tecelagem, a louça pintada e objetos de barro como a bilha e o assador de castanhas, tantas vezes presente nas obras de Amadeo.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Junta de Freguesia para esclarecimento de algumas questões e referências bibliográficas, tendo-me sido dado o contacto de César Teixeira, único artesão que mantém viva esta arte local transmitida pelo seu também único antecessor, Manuel Teixeira. Ao confrontar as semelhanças existentes entre o processo de confeção da Louça Preta de Gondar com o mais conhecido, e inscrito na *Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*, o *processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães*, pude constatar que ambas partilham os mesmos processos técnicos, remontando as suas origens, provavelmente, a épocas contemporâneas.

Foi através de César Teixeira que cheguei ao contacto com António Pereira Dinis, que me deu indicações valiosas sobre a origem e características da olaria em Gondar, dando-me inclusive conta da sua coleção pessoal e dos projetos de valorização em curso a nível local. Pude assim conhecer melhor o processo e as particularidades desta técnica que a diferenciam em relação às demais técnicas de olaria que podemos observar pelo país, bem como reconhecer as peças mais fabricadas na região de Amarante.

A diversificação e exemplaridade, foram critérios que estiveram na base da seleção das pessoas interrogadas. As informações e dados surgidos das conversas tidas com os informantes acima determinaram, assim, a descrição e compreensão da realidade observada. Ou seja, o mapeamento cultural de Amarante foi sendo delineado a partir da descoberta indutiva que os dados obtidos por via daquelas conversas permitiram. Por outras palavras, foi perguntando diretamente às pessoas selecionadas que se obtiveram as primeiras coordenadas necessárias para traçar o mapa cultural. E foi este, depois complementado com as restantes fontes de pesquisa, que permitiu ir de encontro a um dos objetivos e título da Tese: encontrar expressões de PCI na obra de Amadeo.

Sendo difícil de sistematizar todas as deslocações ao terreno e todos os contactos estabelecidos, deve ser reafirmado que toda a região foi visitada e revisitada, entre 2011

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

e 2019, em diferentes épocas<sup>31</sup> do ano, de forma a poder observar as alterações na paisagem e as práticas quotidianas dos seus habitantes. Em todas as visitas foi explorada a oportunidade de encetar conversas informais e ajustá-las aos interesses da pesquisa em curso. Devo ainda assim destacar como a mais fulcral de todas as visitas a Amarante, a ocorrida no fim de semana de 1 e 2 de junho de 2013, quando pude observar in loco o desenrolar da Procissão *Corpus Christi* na companhia da Dona Etelvina, acontecimento a que prestarei especial atenção no Capítulo 4.

Naquele momento fulcral de participação na Procissão *Corpus Christi*, voltei a ganhar consciência de como ao longo do processo de pesquisa os objetivos propostos na Tese se iam concretizando, na medida em que foram precisamente as próprias obras de Amadeo que, tantas vezes, serviram de fontes documentais não escritas. Além de se revelarem preciosas e, inclusive, terem possibilitado a abertura de novas pistas de pesquisa e investigação, as obras foram sobretudo valorizadas pela sua não intencionalidade – ou seja, Amadeo evocou certos vestígios materiais registando-os de forma pictórica, que vão de encontro aos testemunhos orais recolhidos junto das “gentes” de Amarante mas, nalguns casos, já desaparecidos (é o caso da *Serpe* e do *São Jorge*). Tal circunstância permitiu concluir pela riqueza subjacente à complementaridade de fontes. Ou, dito de outro modo, foi a síntese do conjunto de fontes documentais que permitiu identificar e mapear do PCI de Amarante.

Como sabemos, a Convenção 2003 dá especial relevância ao processo de inventário do PCI, deixando claro que o percurso rumo ao mesmo terá necessariamente de começar

---

<sup>31</sup> A feira semanal (aos sábados e quartas-feiras) e a feira franca (no primeiro sábado de junho) foram outros dos eventos visitados para conhecer os produtos, artefactos e gastronomia local. Aqui, entre vestuário e objetos de decoração para a casa atuais e o mercado de fruta e legumes da época, foi possível observar algumas especificidades locais, como o pão de Padronelo, também apelidado ‘Pão de ovelhinha’ (por ser típico do lugar de Ovelhinha, junto ao rio Ovelha, na freguesia de Padronelo), dividido em quatro partes, aparentando uma cruz no meio e os doces fálicos, presentes nas bancas de venda ambulante em redor do Convento de São Gonçalo.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

pela identificação das respetivas manifestações. Se no âmbito da Convenção 2003<sup>32</sup> os Estados Parte são incentivados a estabelecer uma cooperação funcional e complementar entre as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos que criam, mantêm e transmitem o PCI<sup>33</sup>, tal cooperação deve concretizar-se, em primeiro lugar, na identificação e na definição das diferentes manifestações do PCI presentes no território, bem como na realização de inventários.

De acordo com a UNESCO<sup>34</sup>, a identificação consiste no processo de descrever um ou mais elementos específicos do PCI no seu próprio contexto e distingui-los dos demais. Este processo de identificação e definição é que deve levar ao ‘inventário’, que deve ser realizado tendo a salvaguarda como fim. Isto é, a inventariação não é um exercício abstrato, mas sim instrumental. Nessa medida, se um certo número de elementos de PCI já tiver sido identificado, os Estados poderão decidir começar a implementar projetos de salvaguarda desses elementos. O desenvolvimento e atualização de inventários é um processo contínuo que nunca se poderá considerar concluído.

De forma a responder ao desafio e atingir os resultados propostos nesta Tese, tornou-se necessário, para além do planeamento, observação e recolha de informações explicadas no ponto anterior, inseri-las no seu contexto sociocultural regional, num exercício de mapeamento do Património Cultural. Recorreu-se assim, depois de conhecer a biografia de Amadeo, a uma aproximação às técnicas qualitativas de recolha de informação e definição do espaço e população alvo, observando diretamente (Strauss & Corbin, 1998), e realizando entrevistas e conversas informais com cerca de trinta interlocutores que pudessem contribuir para o levantamento de informações e processo de pesquisa.

---

<sup>32</sup> Artigo 11º(b) e artigo 15º

<sup>33</sup> Bem como os peritos, centros especializados e institutos de investigação.

<sup>34</sup> Inventories: identifying for safeguarding: <https://ich.unesco.org/en/inventorying-intangible-heritage-00080>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Seguindo uma técnica de mapeamento cultural, foram recolhidos e agregados múltiplos dados dispersos, para que os mesmos pudessem ser integrados numa base de dados passível de ser analisada. A partir do momento em que procedi ao levantamento do contexto etnográfico de Amarante, tornou-se necessário o estudo de documentos com ele relacionados, bem como regressar ao local de estudo (Amarante) e proceder a uma observação mais atenta.

Tendo em mente os diversos domínios nos quais o PCI se pode manifestar, conforme elencado pela Convenção 2003<sup>35</sup>, comecei por observar e procurar identificar na obra de Amadeo elementos que corporizassem algum daqueles domínios patrimoniais, procedendo indiretamente a um levantamento das práticas, representações e saberes-fazer culturais da região de onde Amadeo é oriundo. O meu pressuposto de base era que desse modo estaria a aferir as suas características locais, enquadrando-as nos requisitos que determinam a subsunção ao conceito jurídico.

Nesta etapa foi, portanto, também essencial concretizar as conversas informais tidas com cerca de trinta habitantes amarantinos, e as pessoas selecionadas como informantes privilegiados, bem como deixar-me contagiar pela ambiência de algumas festas e manifestações populares, centrais para o tema em estudo, questionando acerca de diversas tradições locais bem como as suas alterações ao longo do tempo. Nesta fase, situei-me como estando numa posição de “exploradora”, na tentativa de me familiarizar com um conjunto de fenómenos que pretendia identificar, descrever e analisar.

---

<sup>35</sup> No artigo 2.º 2:

- i) *Tradições e expressões orais;*
- ii) *Artes do espetáculo;*
- iii) *Práticas sociais, rituais e eventos festivos;*
- iv) *Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;*
- v) *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

O mapeamento cultural é uma abordagem sistemática que pretende identificar, registar, classificar e analisar os recursos ou ativos culturais de uma comunidade, assim traçando significados históricos, económicos, sociais e geográficos de um lugar (Pillai, 2013 e Rashid, 2015). Enquanto modalidade interdisciplinar de pesquisa, o mapeamento cultural beneficiou de um desenvolvimento recente, acompanhando a renovada atenção dada à dimensão imaterial das manifestações culturais e à conciliação dos elementos tangíveis e intangíveis, objetivos e subjetivos, materiais e imateriais de todo e qualquer Património. Esta abordagem tem vindo a ser amplamente utilizada, inclusive pela UNESCO<sup>36</sup>, que a reconhece como uma ferramenta e técnica crucial na salvaguarda do PCI. Na medida em que os Estados-Partes deverão adotar formas inclusivas de preservar a diversidade cultural, a identificação e mapeamento de expressões, recursos, artefactos ou paisagens culturais, tornam-se um processo essencial tanto para a definição de políticas relevantes como para a adoção de medidas eficazes na sua proteção.

O mapeamento cultural serve também para descrever, retratar, promover e planear o usufruto do Património Cultural de determinadas regiões ou cidades, criando perfis de identidade de comunidades para fins de investigação, apontando para problemas a enfrentar ou pontos fortes a serem desenvolvidos. Esta forma de abordagem do PCI, realizada de forma colaborativa, contribui para uma melhor compreensão e conhecimento local, dando às comunidades a oportunidade de sistematizar os seus conhecimentos sobre o seu território e ampliar e perpetuar esse conhecimento. Ao ser possível a uma comunidade articular e representar sistematicamente os seus recursos patrimoniais, esta ganha as ferramentas necessárias para desenvolver programas e leis, administrar sistemas de produção, implementar medidas de proteção e melhorar a sua qualidade de vida, contribuindo para um desenvolvimento sustentável e promovendo a manutenção da diversidade cultural.

---

<sup>36</sup> <https://bangkok.unesco.org/content/cultural-mapping>

Qualquer mapeamento deve tentar recolher o máximo de dados dispersos<sup>37</sup>, contribuindo assim para alargar o leque de perspetivas no âmbito do planeamento urbano, da sustentabilidade cultural e no desenvolvimento das comunidades, inclusive a um nível internacional, tornando visíveis as formas pelas quais as histórias, práticas, relacionamentos, memórias e rituais locais podem representar dimensões mais significativas de certos lugares (Duxbury, 2015). Podemos concluir dizendo que o mapeamento cultural promove a salvaguarda do PCI.

### **1.3. Sistematização da amostra de obras de Amadeo a selecionar**

Perante os dados recolhidos e, chegada à fase de sistematização de uma amostra representativa das obras de Amadeo de Souza-Cardoso, na qual as manifestações de PCI entendidas à luz da Convenção 2003 pudessem ser destacadas, optou-se por critérios não tanto artísticos, mas sim relativos à presença na obra de registos daquelas manifestações. Isso, independentemente da técnica artística utilizada na obra em consideração, podendo esta ser caricatura, ilustração, desenho ou pintura. Por outras palavras, os critérios utilizados na seleção da amostra de obras de Amadeo a reter para análise permitiram dar relevância a algumas obras menos reconhecidas de Amadeo, cujo contributo para esta Tese suplanta outras mais valorizadas, mas sem idêntica riqueza documental no que respeita ao PCI de Amarante.

Se o *corpus* total da obra de Amadeo inclui cerca de 550 obras<sup>38</sup>, aquelas que correspondem à sua fase de maturidade e que estão atualmente na posse de instituições

---

<sup>37</sup> [http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/strategic-framework/documents/cci-report\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/strategic-framework/documents/cci-report_en.pdf): 6

<sup>38</sup> A obra de Amadeo atualmente conhecida encontra-se compilada no Catálogo Raisonée editado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2008, em colaboração com a Editora Assírio e Alvim, com a coordenação editorial de Helena de Freitas, que veio proceder a uma atualização sistemática do estudo da vida e da obra de Amadeo, reunindo e catalogando todas as suas obras conhecidas.

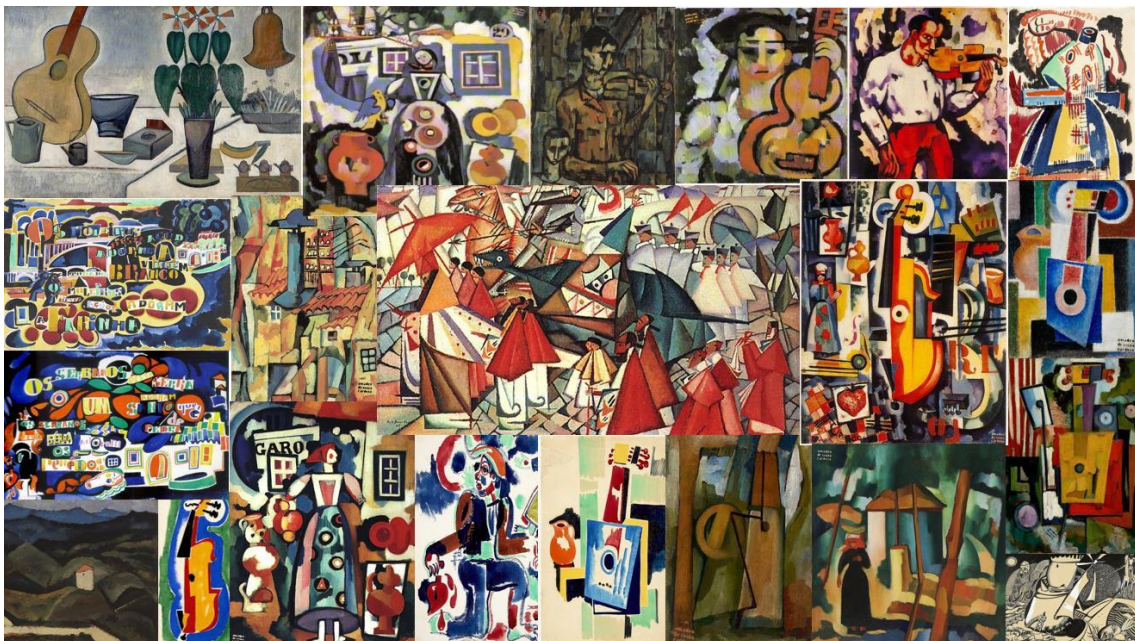
### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

museológicas, não ultrapassam as duas centenas. Recorri à observação direta de todas as obras conhecidas e em exposição no Museu Calouste Gulbenkian, no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, bem como em todas as exposições dedicadas à obra de Amadeo e ocorridas até 2017. Assim, e depois da Exposição *Diálogo de Vanguardas*, comissariada por Helena de Freitas no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em novembro e dezembro de 2006<sup>39</sup> e do catálogo produzido (pontos marcantes na apresentação de Amadeo, depois da obra fundamental de José Augusto-França, em 1956), tive oportunidade de visitar a Exposição retrospectiva em Paris e as Exposições comemorativas do Centenário da Exposição *Abstracionismo* de 1916, desta vez no Museu Soares dos Reis em novembro de 2016 e no Museu do Chiado, em janeiro de 2017.

Das obras de Amadeo publicamente conhecidas e expostas nos momentos atrás referidos, fiz uma primeira triagem, onde incluí cerca de quarenta das suas obras (apresentadas no Capítulo 4).

---

<sup>39</sup> Esta exposição, que teve enorme afluência do público, esteve presente entre 15 de novembro de 2006 a 15 de Janeiro de 2007 nas Salas de exposições temporárias da sede da Fundação Calouste Gulbenkian.



*Fig. 4 – Vista geral de algumas obras de Amadeo representativas do Património Cultural de Amarante*

A seleção desta amostra de obras resultou de nelas surgirem representados elementos identificados como fazendo parte da identidade e raízes culturais de Amarante, segundo o mapeamento cultural efetuado. Verifiquei, contudo, que nem todas essas obras serviam os propósitos da Convenção 2003, no sentido de auxiliarem à inventariação do PCI de Amarante. Isso acontecia porque nem todas as manifestações culturais ali representadas *pertencem* exclusivamente a Amarante ou a qualquer zona geográfica, grupo ou comunidade identificável, em função do que mereceriam proteção legal.

Tal é o caso, por exemplo, das *Azenhas*, ou dos *Instrumentos Musicais* como os cavaquinhos tão presentes na obra de Amadeo, bem como as *Canções Populares* ou a Procissão *Corpus Christi* de *per se*. Somos obrigados a concluir que os elementos de PCI representados nestas obras de Amadeo não podem ser atribuídos em exclusivo a Amarante, aliás, nem mesmo a Portugal.







## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em função desta constatação, vi-me obrigada a novo processo de seleção, retendo das quarenta, agora apenas um núcleo mais pequeno que, quanto a mim, merecem ser destacadas como as mais representativas em termos de nelas ser notória a presença dos domínios de PCI referidos. Importará reafirmar que esta seleção não obedeceu, portanto, a critérios de ordem técnica, cronológicos ou de inserção em qualquer movimento artístico

É sobretudo nos anos de 1913 – 1916 e que correspondem à fase de maturidade de Amadeo de Souza-Cardoso, que verificamos uma maior presença das manifestações de PCI na obra de Amadeo. Segundo a observação de Raquel Henriques da Silva (1991: 111):

*Foi a eclosão da guerra, em 1914 que, reconduzindo Amadeo a Portugal, lhe permitiu transformar sete anos de aprendizagem numa obra de plenitude. Forçado ao isolamento que o convívio com os Delaunay (também momentaneamente em Portugal) e com os modernistas portugueses não chegou a perturbar, confrontado com as solicitações contraditórias de uma cultura aldeã que, após anos parisienses, ele podia entender mais profundamente, ou seja, antropológicamente, Amadeo regressou primeiro ao motivo, inspirando-se (como os Delaunay farão também) nas cores esfuziantes da paisagem e do folclore, recriadas como ideografias, eivadas de convências sentimentais. O seu território já não é o Cubismo mas o de uma extrema liberdade figurativa, utilizando as imagens das coisas como signos nómadas de um discurso aberto.*

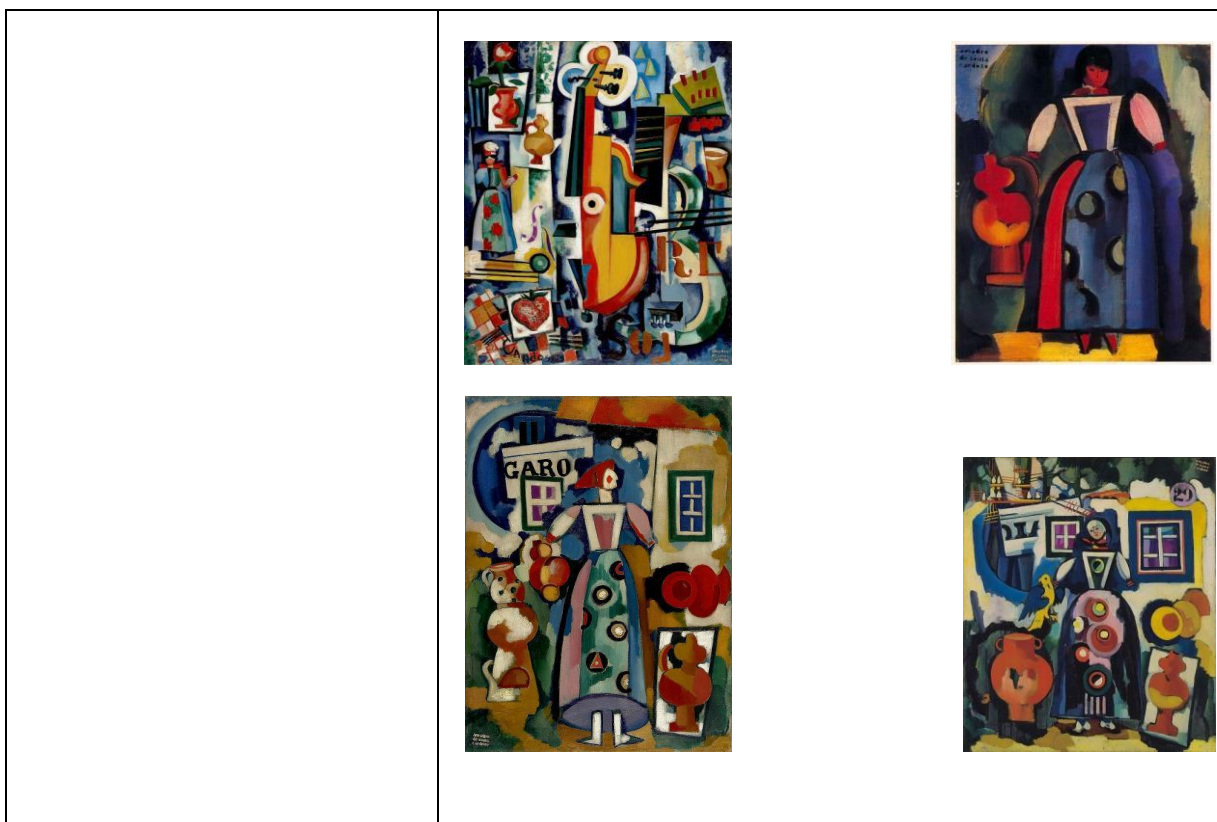
*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

<b>Domínios do PCI</b>	<b>Presença dos dois domínios de PCI seleccionados nas obras de Amadeo de Souza-Cardoso</b>
<p><b>Práticas sociais, rituais e eventos festivos</b></p> <p><i>A Procissão Corpus Christi</i></p>	   

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

	
<p><b>Aptidões ligadas ao artesanato tradicional</b></p> <p><i>O processo de confeção da Louça Preta de Gondar</i></p>	  

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Tabela 3 - Amostra de obras representativas dos dois domínios selecionados de PCI (Práticas sociais, rituais e eventos festivos e Aptidões ligadas ao artesanato tradicional). Todas as obras são apresentadas de forma individual e identificada no Capítulo 4.*

Entendo que o conjunto de obras (e excertos das mesmas) apresentadas acima como demonstrativas da representação daqueles dois domínios de PCI selecionados, formam um conjunto bastante adequado para ilustrar os objetivos do presente estudo. A sua seleção baseou-se exclusivamente no facto de corporizarem registos de manifestações culturais identificáveis como cabendo nos dois domínios selecionados de PCI, entre os elencados pela Convenção 2003.

Importará, contudo, esclarecer que apesar de na tabela se ter distribuído as obras de Amadeo por aqueles dois domínios de PCI, em alguns casos, a mesma obra contém

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

elementos que permitiriam associá-la também a outro domínio de PCI. Nalguns casos, o próprio título da obra já indicia a presença de uma expressão de PCI, como acontece, por exemplo, com as três obras intituladas *Canção Popular*. Optei, no entanto, por associar na tabela acima essas obras ao domínio de PCI das aptidões ligadas ao artesanato tradicional, por ter querido dar destaque à olaria tradicional de Gondar, freguesia de Amarante, e não às ‘canções populares’, desde logo por não fazerem parte do mapeamento cultural efetuado. Com as cerca de quarenta<sup>40</sup> obras de Amadeo de Souza-Cardoso, mostradas ao longo do Capítulo 4, procuro elucidar como as obras selecionadas permitem exemplificar o que poderemos considerar um mapeamento cultural *lato sensu*.

Através das obras que entendo melhor representarem o PCI da região de Amarante, procuro elucidar com esta análise de obras de Amadeo pode ajudar à inventariação da sua especificidade e à deteção da presença de elementos únicos e diferenciadores, cumprindo o objetivo a que me propus – contribuir para que estas obras de Amadeo de Souza-Cardoso possam ser olhadas de um novo ponto de vista, o do seu valor documental em termos de potencial inventariação do PCI.

---

<sup>40</sup> ‘Cerca de quarenta obras’, pois algumas não passam de estudos, desenhos menores ou pequenos apontamentos nas margens das ilustrações da Lenda de São Julião Hospitaleiro. Foram importantes para ilustrar aquilo que se pretendia mostrar, porém, temos algumas dúvidas em poder considera-las ‘obras’ com autonomia e originalidade própria.

## **CAPÍTULO 2 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI)**

### **2.1. A Cultura e o Património Cultural**

2.1.1. Conceitos e contextos

2.1.2. A UNESCO e as Convenções no domínio do Património Cultural

2.1.2.1. Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Convenção de Haia, 1954)

2.1.2.2. Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (1970)

2.1.2.3. Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972)

2.1.2.4. Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (2001)

2.1.2.5. Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003)

2.1.2.6. Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)

### **2.2. A Convenção 2003 em particular**

2.2.1. Do material ao imaterial

2.2.2. A Convenção como instrumento de Direito Internacional

2.2.3. A receção da Convenção 2003 no ordenamento jurídico português

## **CAPÍTULO 2 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI)**

*O homem não é apenas o cidadão de que falam os códigos,  
é também o ser vivo de que falam as árvores e as estrelas*  
Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal* (1937 [1993])

### **2.1. A Cultura e o Património Cultural**

#### **2.1.1. Conceitos e contextos**

Para tratar um tema como este que proponho em: *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*, e respeitando o atual conceito operativo de Património Cultural Imaterial (PCI), senti a necessidade de direcionar a investigação para duas áreas diferentes – o Direito e a Arte. Uma tal abordagem, ao procurar estabelecer convergências entre áreas aparentemente tão distintas, trouxe uma nova perspetiva, a que se poderá chamar um novo olhar sobre a produção artística, aqui corporizada pela obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Uma das dificuldades sentidas no desenvolvimento da tese e na interpretação dos textos oriundos de uma pesquisa bibliográfica que tentou ser abrangente, foi a identificação de uma noção de “Cultura”, bem como uma conceção de Património

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Cultural<sup>41</sup> enquanto sua expressão e representação simbólica, que pudéssemos adotar com mais utilidade no tratamento do tema da Tese.

A multiplicidade e complexidade de significados atribuídos ao conceito de Cultura, visto como transformação e modo de vida de grupos sociais ou enquanto processo artístico e de desenvolvimento foi-se alterando e naturalmente evoluindo ao longo da História (Williams, 1963).

Uma das primeiras definições de Cultura, entendida como tradutora de uma narrativa humana de natureza imaterial, surgiu como um conceito amplo e pluridimensional, que abarca dimensões físicas e construídas, mas também a moral, as crenças, as leis, os usos e os costumes, a arte, a música, a literatura ou as línguas (E.B. Tylor<sup>42</sup>, 1871). Se, na visão de Max Weber<sup>43</sup> (Alemanha, 1864-1920), *o Homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu* (Weber, 1946 [1922-23]), a Cultura para este autor pode ser definida como aquilo que a natureza<sup>44</sup> não produz e que lhe é acrescentado pelo espírito (Saraiva, 1993). Por sua vez, aquilo que é acrescentado pelo espírito, ou seja, pelo pensamento, também pode ser entendido como uma atividade própria do ser humano que, por essa via, pretende transformar, e transformar-se, para melhor (Antunes, 1979).

---

<sup>41</sup> De acordo com o Conselho da Europa (2005) na Convenção de Faro, Artigo 2.º: *O património cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares, através do tempo.*

<sup>42</sup> Edward Burnett Tylor antropólogo britânico, 1832 – 1917

<sup>43</sup> Jurista e economista alemão considerado um dos fundadores da Sociologia in Max Weber. Encyclopædia Britannica. 2009. Encyclopædia Britannica Online. Britannica.com.

<sup>44</sup> Em Maranus, Teixeira de Pascoaes reflete: *O que é a Natureza? É qualquer coisa/ que não sendo matéria nem espírito,/ na sua evolução misteriosa,/ toma formas de espírito e matéria*, Pascoaes, Teixeira de, Marânus, p.208.



## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em contraponto, para Clifford Geertz (Estados Unidos da América, 1926-2006), aquela concepção eclética de Cultura como um *todo complexo*, sem a opção clara por uma direção, tende a confundir, mais do que esclarecer (Geertz, 1973). Na aceção de Geertz, que valoriza a dependência humana dos símbolos, a Cultura representa a construção de significados que guia as experiências e ações pessoais, em oposição a uma estrutura já existente de relações sociais. Os sistemas simbólicos constituem fontes extrínsecas de informação, a partir dos quais a vida humana pode ser padronizada. Quando aborda a Religião, restringindo-a à sua dimensão cultural, este mesmo autor afasta os múltiplos temros existentes em torno da noção de Cultura como um *todo complexo*, e define-a antes como: (...) *um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida* (Geertz, 1973: 66).

Foi em torno dos diversos conceitos de Cultura, que abordam o ser humano como um ser dinâmico, que se desenvolveu todo o estudo da Antropologia moderna a partir do século XIX. Geertz, contrariando orientações prévias e mesmo suas contemporâneas, tais como o *Evolucionismo Social* (Tylor, 1832-1917), o *Funcionalismo* (Malinowski, 1884-1942), ou o *Estruturalismo* (Lévi-Strauss, 1908-2009) que, na sua opinião, comprometeram o aspeto cultural, definiu Cultura como um sistema ordenado de significados e símbolos (Geertz, 1973). Fazendo referência às várias dimensões da natureza humana (biológica, psicológica, social e cultural), Geertz trouxe à Antropologia um conceito semiótico de Cultura, definindo-a como um sistema ordenado de significados e símbolos que se distingue da estrutura social enquanto padrão de interação social.

A noção de Patrimônio como é hoje utilizada teve a sua origem na modernidade e na emergência do Estado-Nação moderno, decorrente da procura de elementos a usar como símbolos de identidades e coletividades nacionais (Choay, 2000). No último século e, em especial, nas últimas décadas, não só ganhou relevância como se foi alargando significativamente:

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*A ideia de património estritamente focada nos monumentos e sítios foi sendo abandonada, passando por um processo evolutivo que introduz novas dimensões ou novos patrimónios. Por outro lado, ganhou expressividade uma perspetiva antropológica da cultura, mais interessada nos processos, em detrimento de uma visão centrada apenas nos objectos (Carvalho, 2011: 19-25).*

Surgiu, sobretudo desde a década de 1960, a clara percepção de que a noção de monumento e património histórico eram insatisfatórias. A noção de Património Cultural emergente tem, na sua essência, uma base mais antropológica, remetendo para parte de uma herança cultural que cresce à medida que vai incluindo novos tipos de bens e é alargado o quadro cronológico e as áreas geográficas nos quais tais bens se inscrevem (Chouay, 2006). Nesse sentido, a Arte, tal como a Religião, poderiam ser vistas como tipos de manifestações culturais, integrantes de um todo que é o Património, construído socialmente em diferentes contextos históricos, políticos ou ideológicos<sup>45</sup>.

Com esta inflexão de cariz antropológico, a noção de Património desmaterializou-se e evoluiu, passando por uma requalificação do conceito feita à luz da inclusão das diversas matérias e manifestações (Chouay, 2006).

É através dos símbolos culturais, reconhecidos como pertença exclusiva de um determinado grupo, que os seres humanos se permitem imaginar coletivamente e

---

<sup>45</sup> A emancipação das estruturas familiares e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no tempo e no espaço, não impediu a permanência de uma íntima ligação aos conceitos de Cultura e Identidade. *Identidade: entende-se como a referência colectiva englobando, quer os valores actuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado.* Conferência Internacional sobre Conservação (2000) Carta de Cracóvia - Princípios para a conservação e o restauro do património construído, Anexo – Definições; *Identidade cultural: modo através do qual diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos ou linguísticos se apercebem das respectivas diferenças, representadas pelo seu património, pelos seus costumes e pelas suas experiências culturais.* European Heritage Network (s.d.) Cultural Heritage Thesaurus, p. 36 [adaptado] in Barranha, Helena (2016). Património Cultural, conceitos e critérios fundamentais, ICOMOS.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

caraterizar face aos outros, distinguindo um «nós» e um «eles» (Cerulo, 1997). É esta identificação e solidariedade sentida por um indivíduo em relação ao grupo a que pertence, a essência sentimental de um coletivo humano, manifestada no seu Património, que importa salvaguardar (Choay, 2000; Schiele 2002; Peralta & Anico 2006). Daqui resulta *uma definição de património que se constituiu por um conjunto de expressões, interligadas e complexas, apelando à diversidade cultural, da qual o PCI é um dos elementos essenciais* (Carvalho, 2011: 19).

No âmbito do presente trabalho e valorizando os conceitos e contextos acima expostos, procuramos adotar um conceito operativo de Património Cultural em conformidade com as Convenções culturais da UNESCO, que define Património como:

*o conjunto de valores materiais e imateriais, e expressões que as pessoas selecionam e identificam como sendo um reflexo e expressão das suas identidades, crenças, saberes e tradições, e ambientes que demandem proteção e melhoramento pelas gerações contemporâneas e transmissão às gerações futuras<sup>46</sup>.*

O termo Património pode, então, referir-se às componentes cultural e natural, material e imaterial. As diversas tipologias de Património Cultural podem ser representadas graficamente, recorrendo ao seguinte quadro:

---

<sup>46</sup> *Recomendação relativa à proteção e promoção dos Museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade* (Unesco, 2015).

## A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso

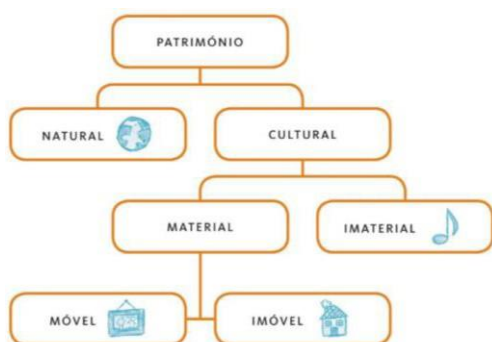


Fig. 5 – Diagrama constante da introdução ao Kit de Recolha de Património Imaterial<sup>47</sup>

Assim, tendo-se ultrapassado um enfoque estrito no monumento histórico isolado e conservação de bens culturais imóveis, passou-se à valorização das suas formas de construção, vistas em conjunto ou em contexto, realçando o domínio imaterial inerente; neste processo, o Património foi sendo sucessivamente apelidado de histórico, cultural, natural, mundial, imaterial, tornando-se por vezes incerto, instável ou *nómada* (Choay, 2000: 9), até chegar à moderna conceção de Património que o define como construção cultural coletiva.

Ao longo desta Tese, recorre-se às definições normativas, isto é, ao conceito operativo de Património Cultural (e, em especial, ao de Património Cultural Imaterial ou PCI), dado pelos instrumentos normativos em vigor, optando-se por uma abordagem particular, em prol de um conceito de Cultura aplicável ao tema tratado e próximo de um ponto de vista de base antropológica, também suportado pela definição dada pela UNESCO:

<sup>47</sup> Disponível em <http://area.dge.mec.pt/kit/pdf/APRESENTACAO.pdf> e consultado no dia 20 de janeiro de 2019

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*A cultura assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Esta diversidade está inscrita no carácter único e na pluralidade das identidades dos grupos e das sociedades que formam a humanidade.*

UNESCO (2001) *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, Artigo 1.º

### **2.1.2. A UNESCO e as Convenções no domínio do Patrimônio Cultural**

A ONU foi criada em 24 de outubro de 1945 na sequência do fim da Segunda Guerra Mundial. A UNESCO, agência especializada da ONU, foi criada com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo através da educação, da ciência, da cultura e das comunicações<sup>48</sup>. Se, como vimos, a aceção de Cultura proposta pela moderna antropologia tem vindo a ganhar força, foi sobretudo a partir dos anos 70 do século XX que essa inflexão ganhou um maior protagonismo institucional. Uma das mais fortes áreas de atuação da UNESCO consiste na proteção do Patrimônio Cultural e o desenvolvimento dos meios de comunicação, estimulando a criação, a criatividade e a preservação das entidades culturais e tradições orais.

Atualmente, a ONU conta com 193 Estados-membros, igual número de membros da UNESCO, embora não sejam os mesmos países<sup>49</sup>.

Até à criação da UNESCO não existia uma entidade supranacional que chamasse para si a responsabilidade pela Cultura. Ao longo desta investigação, e para chegar ao conceito operativo de PCI selecionado, foram tidas em conta as instituições de referência

---

<sup>48</sup> <http://en.unesco.org/>

<sup>49</sup> Por razões políticas, desvincularam-se da UNESCO, recentemente, os Estados Unidos da América e Israel.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

no domínio da Cultura e do Património Cultural. Além da UNESCO, destacamos o Conselho da Europa<sup>50</sup> e as organizações não-governamentais, como o ICOMOS<sup>51</sup> e o ICOM<sup>52</sup>, sendo este o quadro legal e político que tido em consideração.

Mas é pelas inúmeras declarações, recomendações e convenções que têm sido promulgadas pela UNESCO nos últimos anos, que esta organização se foi impondo como a instituição competente pela regulação e norteamento da área patrimonial, reforçada pela legitimidade que lhe foi dada pelos 193 Estados-membros que dela fazem parte, e pelos seus cidadãos. Reivindicando para si esta atribuição que, tácita ou expressamente, os povos lhe atribuíram, é a UNESCO a atual líder no campo do Património Cultural.



*Fig. 8 – Domínios de ação da UNESCO no domínio do Património Cultural (sublinho o que pretendo destacar)*

As convenções da UNESCO foram elaboradas e adotadas a pedido dos Estados Membros, como forma de desenvolver padrões internacionais que possam servir como base para a elaboração de políticas culturais nacionais e fortalecer a cooperação internacional.

<sup>50</sup> Organização intergovernamental de âmbito europeu, criada em 1949


<sup>51</sup> Sigla da organização não-governamental para designar o Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, criado em 1965

<sup>52</sup> Conselho Internacional de Museus




## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

No domínio do Património Cultural são seis as Convenções da UNESCO que os Estados-Partes podem implementar através de uma variedade de mecanismos que incluem as suas *Diretivas Operacionais* e as demais diretivas, assistência técnica, reportes e monitorização periódicos, programas de capacitação, projetos em campo, e através da elaboração e adaptação de políticas e medidas culturais.

A defesa e salvaguarda do Património Cultural e a elaboração de instrumentos normativos próprios foi desde sempre um eixo fundamental da atuação da UNESCO. As Convenções da UNESCO desde a sua criação ajudam-nos a traçar a evolução e a ampliação do conceito daquilo que em termos internacionais e consensuais se tem vindo a entender como compondo o Património Cultural. Entre as cerca de 30 Convenções da UNESCO, sublinhamos as seis Convenções no domínio do Património Cultural, destacando as disposições mais relevantes no que diz respeito ao PCI e ao tema tratado nesta Tese. Podemos verificar a progressiva abrangência e alcance da atuação da UNESCO ao longo dos anos. Na primeira convenção enunciada no quadro abaixo, de 1954, o seu alcance de proteção do Património Cultural encontrava-se muito delimitado a um contexto específico: em caso de conflito armado. Em cerca de cinquenta anos de atuação (de 1954 a 2005) o campo de atuação da UNESCO foi alargando progressivamente até à promoção da diversidade.

Referência	Instrumento	Âmbito	Objetivo principal
2.1.2.1. 	<b>Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado</b>	Bens móveis ou imóveis que representem uma grande importância para o	Proteger os bens culturais através da sua salvaguarda e respeito.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

	<b>(Convenção de Haia, 1954)</b>	património cultural dos povos.	
<p>2.1.2.2.</p> 	<p><b>Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (1970)</b></p>	<p>Bens com importância arqueológica, pré-histórica, histórica, literária, artística ou científica</p>	<p>Combater o empobrecimento do património cultural dos países, assegurando a proteção dos bens culturais contra a importação, a exportação e a transferência ilícitas da propriedade.</p>
<p>2.1.2.3.</p> 	<p><b>Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972)</b></p>	<p>Património cultural: Monumentos, conjuntos e locais de interesse; e Património natural.</p>	<p>Assegurar a identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do património cultural e natural.</p>
<p>2.1.2.4.</p> 	<p><b>Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (2001)</b></p>	<p>Todos os traços de existência humana com um carácter cultural, histórico ou</p>	<p>Garantir e reforçar a proteção do património cultural subaquático.</p>



		arqueológico que se encontrem submersos.	
<p><b>2.1.2.5.</b></p> 	<p><b>Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003)</b></p>	<p>Património Cultural Imaterial</p>	<p>A salvaguarda do PCI, através de medidas que visem assegurar a viabilidade do PCI, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão e revitalização dos diversos aspetos deste património.</p>
<p><b>2.1.2.6.</b></p> 	<p><b>Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)</b></p>	<p>Expressões culturais: expressões que resultam da criatividade dos indivíduos, dos grupos e das sociedades e que possuem um conteúdo cultural.</p>	<p>Proteger e promover a diversidade das expressões culturais através da adoção de medidas destinadas a preservar, salvaguardar e valorizar a diversidade das expressões culturais.</p>

*Tabela 4 – Quadro resumo das convenções culturais da UNESCO*

*2.1.2.1. Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Convenção de Haia, 1954)<sup>53</sup>*

Esta Convenção veio no seguimento da quarta Convenção de Haia de 1907 respeitante às leis e costumes da guerra em terra, que instituiu pela primeira vez um embrião de proteção internacional para os edifícios consagrados às artes e às ciências, bem como para os monumentos históricos (Nabais e Silva, 2006).

Desde logo no Considerando da Convenção de Haia de 1954 se lembra que:

*(...) cada povo dá a sua contribuição para a cultura mundial; (...) a convenção do património cultural apresenta uma grande importância para todos os povos do mundo e importa assegurar a este património uma protecção internacional.*

A Convenção de Haia de 1954 define os bens culturais, realçando, quanto a estes, que devem ser considerados os bens, móveis ou imóveis que apresentem *uma grande importância para o património cultural dos povos ou que apresentem um interesse histórico ou artístico*<sup>54</sup>. Nos termos desta Convenção de Haia de 1954, os Museus podem eles próprios ser considerados no conjunto de bens culturais.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado* (Convenção da Haia. Adotada a 14 de maio de 1954, a Convenção de Haia entrou em vigor na ordem internacional em 7 de agosto de 1956 – tendo, no entanto, sido ratificada por Portugal apenas em agosto de 2000, ano em que entrou em vigor no ordenamento nacional.

<sup>54</sup> Artigo 1.º (Definição de bens culturais)

<sup>55</sup> Consequentemente, o regulamento de execução da Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado, estabelece ainda um *Registo Internacional dos Bens Culturais sob Proteção Especial* em que cada parte contratante poderá inscrever determinados refúgios, centros monumentais e outros bens culturais imóveis situados no seu território – nos quais se incluem os Museus (Artigos 12º e 13º do Regulamento de Execução da Convenção de Haia de 1954).

*2.1.2.2. Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (1970)*

Mais tarde, na Convenção de Paris de 1970, a UNESCO, ainda em relação aos bens culturais, vem a considerar que (...) *o intercâmbio de bens culturais entre as nações para fins científicos, culturais e educativos aumenta o conhecimento da civilização humana, enriquece a vida cultural de todos os povos e inspira o respeito mútuo e a estima entre as nações*. Recordando as disposições anteriores em matéria de cooperação cultural internacional, considera ainda que (...) *os bens culturais constituem um dos elementos básicos da civilização e da cultura dos povos, e que seu verdadeiro valor só pode ser apreciado quando se conhecem, com a maior precisão, sua origem, sua história e seu meio ambiente*<sup>56</sup>

É notória, ao longo dos anos (neste caso, 1954-1970) a ampliação significativa do conceito de bens culturais e a conseqüente abordagem ao Patrimônio Cultural, relevando aqueles que representem uma *importância para a arqueologia, a pré-história, a história, a literatura, a arte ou a ciência*. Reconhece-se, assim, que fazem parte do Patrimônio Cultural de cada Estado, entre outros, *os bens culturais criados pelo gênio individual ou coletivo de nacionais do Estado em questão, e bens culturais de importância para o referido Estado*<sup>57</sup>. A Convenção de Paris de 1970 foi a base de origem da importante

---

<sup>56</sup> Convenção Relativa às medidas a adotar para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência ilícitas da propriedade de bens culturais, adotada em Paris na 16.ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 14 de novembro de 1970.

<sup>57</sup> Artigo 1º

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Convenção<sup>58</sup> UNIDROIT<sup>59</sup> para proteção internacional dos bens culturais roubados ou ilicitamente exportados.

### *2.1.2.3. Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972)*

A convenção de Paris de 1970 apresentada no ponto anterior foi também o primeiro passo rumo à Convenção da UNESCO de 1972 para a proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, que veio estabelecer os critérios de inscrição de um bem na lista de Património Mundial, ligando-os exclusivamente aos sítios (monumentos, conjuntos e locais de interesse). A partir de 1992 são incluídas no Património Cultural as paisagens culturais. No entanto, em 1972, o domínio imaterial só por si não constituía critério de inscrição na Lista do Património Mundial. Entre os critérios exigidos, o bem deve representar um excecional valor universal e autenticidade. Especialistas e responsáveis pelos sítios são atores-chave na identificação e proteção dos bens culturais.

*Porém, a concepção do património cultural demasiado restritiva aí subscrita justificará as subseqüentes sucessivas medidas promotoras da defesa e valorização de bens culturais cujos contornos não os definiam como passíveis de protecção pela legislação de 1972 (Duarte, 2010: 44).*

### *2.1.2.4. Convenção sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (2001)*

A Convenção 2001 tem por objetivo garantir e reforçar a proteção do Património Cultural Subaquático, ao reconhecê-lo como parte integrante do Património Cultural da

---

<sup>58</sup> Adotada em Roma, a 25 de junho de 1995

<sup>59</sup> O Instituto Internacional para a Unificação do Direito Privado, também conhecido como UNIDROIT, é uma organização internacional independente cujo propósito é estudar formas de harmonizar e de coordenar o direito privado entre Estados e preparar gradualmente a adoção, pelos diversos Estados, de uma legislação de direito privado uniforme.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Humanidade. O Património Cultural Subaquático é um elemento particularmente importante na história dos povos, das nações e nas suas relações mútuas no que concerne ao seu Património comum. Assim, a Convenção 2001 exalta a importância de proteger, recaindo tal responsabilidade sobre todos os Estados e tem particular significado para Portugal como país desde sempre ligado ao mar. Lembrando o direito do público de conhecer e desfrutar Património Cultural Subaquático, a Convenção 2001 realça ainda a importância da pesquisa, da informação e da educação para a respetiva proteção e a preservação.

#### *2.1.2.5. Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003)*

A Convenção 2003 surgiu no seguimento da Convenção 1972, inspirada por ela mas também como forma de reação contra os seus efeitos. Ao ter em conta *a profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património material cultural e natural*, a Convenção 2003 veio reconhecer que:

*os processos de globalização e de transformação social, a par com as condições que contribuem para um diálogo renovado entre as comunidades acarretam, tal como os fenómenos de intolerância, graves ameaças de degradação, de desaparecimento e de destruição do património cultural imaterial, em especial, devido à falta de meios para a sua salvaguarda<sup>60</sup>.*

O objetivo declarado da Convenção 2003 foi o de salvaguardar, ou seja, valorizar, facilitar a transmissão e lidar com uma dimensão específica de Património (imaterial), que vinha sendo desatendida, nomeadamente quando sob a forma de “cultura tradicional”, “popular” ou “folclore”, mas que urgia destacar. Ao integrar no Património Cultural as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saberes-fazer que as comunidades

---

<sup>60</sup> Considerando da Convenção 2003.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

reconhecem como suas, a Convenção 2003 reconhece a sua importância e celebra a diversidade cultural, envolvendo mais agentes na sua salvaguarda, tais como os próprios detentores, as comunidades e grupos. Nesta medida, a definição do conceito de PCI não é original nem completamente inovadora. O conceito de PCI trazido pela Convenção 2003 vem antes redefinir terminologias familiares à Etnografia e à Antropologia, ultrapassando um controverso debate (Costa, 2013; Leal, 2009, 2013; Sousa, 2015).

A Convenção 2003 foi aprovada pelo conjunto dos países reunidos no seio da UNESCO, *conscientes da vontade universal e da preocupação comum em salvaguardar o património cultural imaterial da humanidade, atribuindo-lhe o papel inestimável enquanto factor de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos* (Considerandos da Convenção 2003). A Convenção 2003 é também uma ferramenta para apoiar as comunidades e os detentores do PCI nas suas práticas culturais contemporâneas, enquanto os especialistas assumem agora um papel de mediadores ou facilitadores. Considerando o PCI como uma forma viva de Património Cultural, as medidas de salvaguarda visam, entre outros objetivos, garantir sua contínua renovação e transmissão às gerações futuras.

A Convenção 2003 foi, assim, uma forma de dar resposta à pressão internacional no sentido de construir um complemento à noção de proteção e promoção do Património mundial tal como vinha sendo entendida desde a Convenção 1972, dedicada aos monumentos e sítios, e antecipa já o que virá a ser defendido na Convenção seguinte, de 2005.

#### *2.1.2.6. Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)*

A adoção da Convenção de 2005 para a proteção e promoção da diversidade de expressões culturais representou um marco na política cultural internacional. Trata-se de

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* um acordo histórico através do qual a comunidade global reconheceu formalmente a dupla natureza cultural e económica das expressões culturais contemporâneas produzidas por artistas e agentes culturais. A Convenção 2005 reconhece o direito soberano dos Estados para manter, adotar e implementar políticas para proteger e promover a diversidade das expressões culturais e apoia os governos e a sociedade civil na procura de soluções políticas para os desafios emergentes.

As convenções acima expostas demonstram a preocupação ao nível político e legislativo de proteção internacional do Património Cultural. A adoção de novos instrumentos normativos permite-nos entender melhor os já existentes, na medida em que aqueles refletem o impacto de políticas passadas e novas necessidades. Através deste movimento, é sobretudo visível, nas palavras de Alice Duarte (2010: 44):

*um ganho de reconhecimento das suas dimensões mais imateriais, em detrimento de uma aceção inicial sobretudo monumental e material. Nomeadamente depois da adopção da Convenção de 2003, o conceito de PCI passou a dominar quer a arena internacional, quer os discursos institucionais e legislativos nacionais, onde peritos e decisores das comissões nacionais da Unesco têm procedido e apoiado a elaboração de listagens e planos de acção visando a salvaguarda desse património.*

Juntas, as Convenções da UNESCO constituem um conjunto de ferramentas destinadas a apoiar os Estados Membros nos seus esforços para preservar a diversidade cultural do mundo num ambiente internacional em constante mudança. A sua eficácia baseia-se no compromisso assumido pelos Estados-Membros de, uma vez ratificadas, as implementarem.

## **2.2. A Convenção 2003 em particular**

### **2.2.1. Do material ao imaterial**

Os primeiros estudos expressamente dedicados ao que atualmente se designa como Património Cultural Imaterial (PCI) deram-se no âmbito da Antropologia, sob o conceito de cultura popular. A origem das preocupações com a ‘cultura tradicional’ a um nível internacional pode ser encontrada nas discussões multilaterais que ocorreram, principalmente no seio da UNESCO e da OMPI, desde a década de 1960. Nos anos seguintes, o tema evoluiu amplamente e o uso do termo ‘folclore’ tornou-se gradualmente sinónimo de PCI ou ‘expressão de folclore’, ‘conhecimento tradicional’ ou outros termos. Essa evolução, que teve início nas discussões do Comité Intergovernamental de Direitos de Autor para a revisão da Convenção de Berna<sup>61</sup>, foi estendida à UNESCO<sup>62</sup>, à OMPI<sup>63</sup> e à Convenção sobre a Diversidade Biológica<sup>64</sup>.

Mas é a partir da UNESCO que surgem os primeiros textos reflexivos que se vêm a tornar marcos teóricos, ao expressamente destacarem o domínio imaterial no âmbito do Património Cultural. Foi, aliás, no seio da UNESCO, que ganhou forma o movimento internacional de proteção do Património Cultural, com a comunidade internacional como

---

<sup>61</sup> A Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas, também chamada Convenção da União de Berna ou simplesmente Convenção de Berna, que estabeleceu o reconhecimento do Direito de Autor entre nações soberanas, foi adotada na cidade de Berna, Suíça, em 9 de setembro de 1886.

<sup>62</sup> As primeiras discussões sobre a cultura tradicional foram realizadas nos debates da UNESCO. Primeiro, o termo inicial mais utilizado e propagado era ‘folclore’, até ser substituído por outros como ‘cultura tradicional e popular’ até ao ‘património cultural imaterial’.

<sup>63</sup> Os primeiros passos da OMPI em direção à proteção da cultura tradicional foram alcançados através da cooperação com a UNESCO, no projeto OMPI-UNESCO. A maioria dos Estados-Membros mais industrializados da OMPI, no entanto, não subscreveu a ideia de não aplicar à cultura tradicional a proteção por via da propriedade intelectual. Assim, tornou-se necessário o estabelecimento de um comité dedicado a discutir e abordar especificamente essa questão no plano internacional, o que veio a ocorrer no Comité Intergovernamental da OMPI.

<sup>64</sup> A biodiversidade como património natural constitui um fator importante de afirmação de uma identidade própria no contexto da diversidade europeia e mundial, a par do património histórico e cultural a ela ligados. A consciência da sua importância levou Portugal a ratificar a Convenção da Diversidade Biológica, através do Decreto n.º 21/93, de 21 de junho, tendo entrado em vigor a 21 de março de 1994.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

agente de salvaguarda da herança do passado em risco de destruição e/ ou esquecimento, imbuída de uma

*mentalidade preservacionista moderna, que encontra os seus temas-chave nas ideias de perda e trauma, recuperação e revitalização e no desejo de salvar tudo o que pode vir a desaparecer. Que o movimento internacional de protecção do património fomentado pela Unesco é expressão desse ethos preservacionista dominante, pode ser ilustrado pela própria consideração do contexto em que foram iniciadas as actividades da instituição (Duarte, 2010: 45).*

A Convenção 2003, ao utilizar o termo PCI e nele incorporar as manifestações da cultura popular e o folclore, vem assim legitimar uma nova representação do Património que se opõe àquela baseada exclusivamente na ideia de património tangível e monumental. O objetivo expresso da Convenção 2003 foi o de reexaminar teoricamente o conceito de Património, de forma a que este deixe de ser simplesmente caracterizado como uma coisa, um lugar ou mesmo um acontecimento, mas, antes, que inclua de igual forma as práticas, representações, expressões, conhecimentos e habilidades, bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais a eles associados, no seu conjunto agora considerado PCI.

Entende-se que foi na aplicação prática da Convenção da UNESCO de 1972 para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural (Convenção 1972) e a impossibilidade de inscrição dos aspetos imateriais do Património Cultural, por si só, que suscitaram o primeiro ponto de viragem e o reconhecimento da necessidade de ampliação do conceito de Património Cultural antes formulado. De facto, esta lacuna foi apontada em 1973 pela Missão Permanente da Bolívia junto da UNESCO, que propôs a adição de um protocolo à Convenção Universal da UNESCO sobre Direito de Autor (1971) com vista à protecção do folclore (Bouchenaki, 2003). Muito embora este protocolo não tenha sido celebrado, foi a partir desse momento que se intensificou o debate a este respeito.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Não era apenas a Convenção 1972 que se mostrava insuficiente mas, na verdade, todo o programa cultural da UNESCO que revelava a necessidade de dar maior atenção ao domínio imaterial do Património Cultural.

Nas *Diretivas Operacionais* para a aplicação da Convenção 1972 (2008) é feita a referência aos bens culturais que possuam um excepcional valor universal e autenticidade. Se entendermos esta exigência de autenticidade como um juízo de valor e atributivo de significados culturais, podemos antever aqui a base para a crítica que lhe será dirigida e para a defesa da relevância dada ao domínio imaterial do Património Cultural.

Foi sobretudo a partir da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais que decorreu no México, em 1982, que nestes organismos internacionais o conceito de Cultura ultrapassou uma ideia exclusivamente, ou sobretudo, estética e artística e passou a abranger no seu sentido mais amplo *o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social*.<sup>65</sup> O Património Cultural foi ali definido como *as obras materiais e imateriais que expressam a criatividade de um povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas*<sup>66</sup>. Ao usar pela primeira vez numa Declaração o termo ‘imaterial’ a Conferência do México tornou-se uma referência no desenvolvimento daquele conceito.

Foi a partir daquele momento que o conceito de Cultura da UNESCO passou a estar mais próximo da perspectiva antropológica (Cabral, 2009: 27).

A partir dos anos 1990 começa, então, a ser atribuída maior relevância aos aspetos imateriais dos bens candidatos a inscrição na Lista do Património Mundial, em parte,

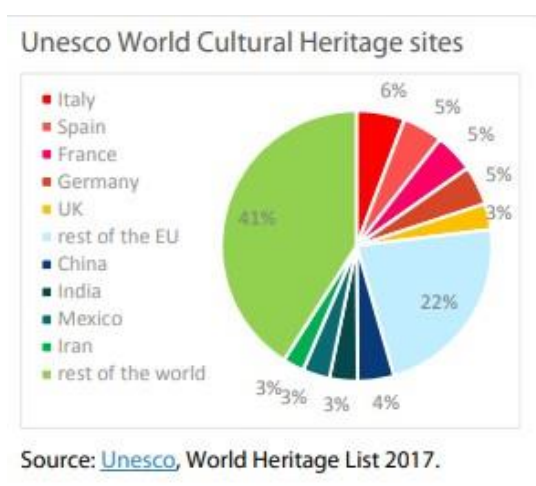
---

<sup>65</sup> Declaração do México, México, 1982, Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais. ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

<sup>66</sup> Idem

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

como se viu, devido a pressões dos países do Sul (Cabral, 2009: 34). O desequilíbrio notado na Lista de Património Mundial, que continha um maior número de registos de países desenvolvidos, pode ser atribuído ao foco nas dimensões materiais e eruditas, mais evidente nesses países. Acresce que, mesmo entre alguns autores de formação não antropológica, vai ganhando terreno a posição de que a distinção entre património natural, material e imaterial simplesmente não existe, pois as manifestações e objetos do mundo físico relacionam-se intimamente com o mundo intangível do sobrenatural (Kurin 2004: 70).



*Tabela 5 – Inscrições na Lista do Património Cultural em 2017*

A *Proclamação de Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* pela UNESCO a partir de 2001 teve como objetivo aumentar a conscientização e incentivar as comunidades locais a proteger as expressões culturais presentes no seu território, assim como aos indivíduos que as praticam e sustentam. Várias manifestações em todo o mundo foram proclamadas *Obras-primas* como forma de reconhecimento do valor do componente imaterial do Património Cultural e como forma de despertar o compromisso dos Estados em promovê-las e salvaguardá-las.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Paralelamente à *Proclamação das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade*, surgiam outros documentos, como a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, em 2001, e a Declaração de Istambul de 2002.

A primeira destas duas Declarações considera a Diversidade Cultural como Património comum da Humanidade, nela se reconhecendo que a Cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade manifesta-se na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a Humanidade (UNESCO, 2001). Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a Diversidade Cultural é, para o género humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui Património comum da Humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras<sup>67</sup>.

No ano seguinte, em setembro de 2002 a Declaração de Istambul destacou a importância do PCI para a identidade, mas também enquanto fonte de criatividade e alicerce do desenvolvimento sustentável. Esta Declaração não deixou, no entanto, de realçar a vulnerabilidade, o aspeto ativo e dinâmico, a sua relação com as manifestações materiais, a importância de uma participação alargada e as vantagens da cooperação internacional (UNESCO, 2002).

Não obstante todo este desenvolvimento, a utilização da noção de PCI, ainda hoje, não é unânime. O desenvolvimento conceptual do PCI reflete uma mudança intelectual decorrente do discurso em fóruns internacionais e uma crítica geral de que o foco no material não é suficiente para incorporar todas as formas e dimensões do Património Cultural.

Ao observar o percurso das produções normativas no âmbito da UNESCO, é possível verificar uma mudança nos termos utilizados, de ‘folclore’ até PCI,

---

<sup>67</sup> Artigo 1.º da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural de 2001

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

progressivamente adaptando o conceito a uma visão mais antropológica e pragmática e colocando a tónica na salvaguarda em vez da conservação. Verifica-se igualmente que o novo conceito proposto pela Convenção 2003 se apresenta como mais global, na medida em que o ‘imaterial’ é um dos dois aspetos do PCI, interdependente com o ‘material’.

Nesse sentido, a definição proposta pela Convenção 2003<sup>68</sup> define PCI em duas camadas:

- 1) em primeiro lugar como as *práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões*;
- 2) acrescenta depois os *instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados*.

O artigo 2.º apresenta assim uma noção ampla de cultura tradicional (incluindo expressões imateriais e objetos materiais). Desta forma, os objetos usados numa prática cultural são parte integrante do PCI. Ao sublinhar<sup>69</sup> *a profunda interdependência* entre material e imaterial reunidos na expressão PCI, a UNESCO demonstra a forte ligação existente entre ambos, não separando mesmo a prática imaterial da sua materialidade.

Na verdade, a recolha de aspetos da imaterialidade do Património Cultural era já atendida por antropólogos desde sempre para documentar e suportar o contexto cultural dos estados de cultura material (Bauman, 2009). Ao declarar de forma marcante que *O Património Cultural não existe, ele é construído*<sup>70</sup> (Bendix, 2009: 255), Bendix conclui que o Património Cultural é sempre uma construção de quem olha e analisa, do antropólogo ou de quem pratica a etnografia. Por sua vez, o Património Cultural pode de

---

<sup>68</sup> No artigo 2.º número 1

<sup>69</sup> Preâmbulo (parágrafo 4) da Convenção 2003

<sup>70</sup> Tradução livre

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

igual forma ser considerado um meio de construção de contextos no Museu, acrescentando novas perspetivas e significados imateriais aos inventários museológicos.

Como expressão do Património Cultural, o PCI é simultaneamente tradicional e contemporâneo, e vivo. O PCI deve ainda ser inclusivo, representativo e selecionado a partir das comunidades, incorporando todos os seus elementos.

A cultura tradicional deve ser abrangida dentro de uma "globalidade" e integrada num processo que incorpora dimensões sociais e naturais do Património, já que é a ligação entre a cultura tradicional e suas heranças que alimenta o ato criativo, tornando-se a condição que permite a sua perpetuação e transmissão de uma geração para outra (Kirshenblatt-Gimblett, 2004).

Em súpula, o PCI é constituído pelas expressões de identidade cultural coletiva, que são de natureza efémera e, como tal, nunca se repetem. Acontecem e transformam-se, com diferentes agentes e intervenientes, diferentes condições, locais ou elementos. Mas mesmo na mudança, é possível identificar uma continuidade, um fio condutor que é transmitido de geração em geração e que pode ser apropriado em suportes materiais e documentais e que permite a sua encenação por aqueles que lhes têm acesso: *o PCI remete para uma espécie de conhecimento distribuído e fluído que não precisa de se manifestar em formas ostentosas ou espectaculares, mas que é expressão valiosa de criatividade das pessoas e do carácter vivo das dimensões culturais da sua existência* (Duarte, 2010:47).

As expressões singulares de PCI estão geralmente ligadas a um evento particular relacionado com a natureza ou o universo, ou seja, com a própria geografia do local ao qual se encontram ligadas, ou a um determinado acontecimento demarcado no tempo, como uma estação do ano ou fenómeno regular, natural ou não. A noção de PCI vem, portanto, na continuidade do conceito de Património Cultural, aproximando-se da noção de Cultura proposta pela Antropologia.

Como tal, a UNESCO, no seguimento dos seus desígnios, consciente da necessidade de codificar e desenvolver progressivamente regras relativas à proteção e preservação do Património Cultural, em conformidade com o Direito e as prática internacionais e, depois dos instrumentos normativos atrás referidos, veio a definir numa Convenção autónoma vincando essa perceção ampliada<sup>71</sup>:

*1. Entende-se por “património cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e de desenvolvimento sustentável.*

*2. O “património cultural imaterial”, tal como definido no número anterior, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios:*

*a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;*

*b) Artes do espectáculo;*

---

<sup>71</sup> Artigo 2.º da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Convenção 2003)

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;*

*d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;*

*e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.*

Definitivamente, a Convenção 2003 destaca-se na medida em que é mais abrangente do que as anteriores e, em especial, do que a precedente Convenção de 1972 relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, que lhe está associado.

É este, em conclusão, o conceito operativo de PCI aqui selecionado, o qual é tido em conta na construção do tema da Tese e na proposta de olhar as obras de Amadeo de Souza-Cardoso sob um novo ponto de vista.

### **2.2.2. A Convenção 2003 como instrumento de Direito Internacional**

Ao propor nesta Tese um novo olhar sobre um conjunto de obras de arte à luz de um conceito jurídico, considero como fundamental trazer à área de Estudos do Patrimônio algumas noções fundamentais da área do Direito, através de uma apresentação de base que insira e contextualize historicamente o conceito operativo de PCI.

Como veremos, existem várias fontes e influências sobre a estrutura normativa do Direito, em especial do Direito Internacional, onde tem origem o conceito de PCI aqui selecionado. Para a construção deste conceito foram



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

fundamentais os contributos do *Soft Law*<sup>72</sup> isto é, as normas que não são nem estritamente obrigatórias, nem desprovidas de relevância jurídica, mas que se revelam fundamentais na evolução do Direito.

O Direito é, numa definição geral, a organização da vida em sociedade num conjunto de normas. O ser humano, já de acordo com Aristóteles, é um animal político e social (Aristóteles, 1998<sup>73</sup>), que precisa desse conjunto de normas para viver em sociedade. A expressão *Ubi societas ibi ius*<sup>74</sup> significa que *não há sociedade sem Direito*. Antes da existência do direito positivo (o Direito escrito e descritivo dos factos sociais), era o direito natural, fundado na natureza das coisas, que tinha o papel de regular a vida em sociedade. Assim, enquanto pressuposto daquilo que é correto e justo, e inerente à própria razão humana, o direito natural tinha como características o facto de ser comum, universal e imutável. Ora, se o Direito é uma ordem da sociedade, então, a ordem própria de um povo, no que toca aos aspetos fundamentais da convivência, é também Direito, é o seu Direito (Ascensão, 2011). Esse direito vivo do povo penetra de forma privilegiada na ordem jurídica através do Costume, que é fonte de Direito, tal como as Leis.<sup>75</sup> Enquanto *conjuntos de normas jurídicas* ou *ordenação da razão para o bem comum* (Aquino, 1936: 58), as Leis destinam-se, como acabamos de expor, a regular a vida em

---

<sup>72</sup> Expressão usada inicialmente por McNair, Arnold (1930), *The functions and deffering legal character of treaties*, British Year Book of International Law.

<sup>73</sup> Aristóteles; Política, Vega, 1998

<sup>74</sup> Expressão atribuída a Hugo Grócio (1583-1645), considerado o fundador do Direito Internacional.

<sup>75</sup> A Lei, palavra que deriva do verbo latino *ligare* (significando ‘o que que liga’), ou *legere*, (significando ‘o que se lê’) representa a norma escrita, baseada na experiência das relações humanas, criada para servir o propósito de ligar os factos ou os acontecimentos da vida em sociedade, ao Direito, com vista à ordem e à paz social, sendo num sistema românico-germânico o meio por excelência de regulação da vida social (Vicente, 2014). Não obstante, não tem sido tradição das escolas de Direito portuguesas o ensino e formação relativos à atividade de produção de leis (Canotilho, 1987), lacuna que se verifica igualmente nos programas das disciplinas de boa parte das escolas de Direito europeias que se focam quase exclusivamente, não na produção, mas na aplicação do Direito. Uma razão para este facto poderá estar justamente na existência de variadas áreas científicas para além da ciência jurídica de base, à qual é dada primazia nas escolas de Direito, e que se ocupam precisamente dessas outras formas de pensar o Direito, entre as quais, a sociologia, a psicologia ou a antropologia jurídica.

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

sociedade e a ordenar e a materializar o disperso, o diário, a vida das pessoas em termos singulares e coletivos. São as relações necessárias que derivam da natureza das coisas (Montesquieu, 1973 [1748]).

As Leis provêm, na sua grande maioria, do Estado, existindo igualmente instituições supranacionais, tais como a ONU, que produzem normas jurídicas. Adicionalmente, as regras éticas, religiosas ou de trato social, não sendo normas jurídicas, servem também para disciplinar a vida das pessoas.

No campo sociológico, tanto para Émile Durkheim como para Max Weber, o Direito representa um mecanismo essencial para o funcionamento das sociedades modernas, porquanto estas se deixam observar com particular nitidez nos fenômenos jurídicos (Weber, 1978 [1922], Durkheim, 1992 [1893]). No entanto, com a crise dos regimes democráticos que se viveu na Europa em consequência das revoluções do Século XIX e da Primeira Guerra Mundial, começa a surgir a ideia de uma ordem social de que o Direito apenas representa expressão técnica. Levantam-se então algumas vozes que, associando o Direito positivo, emanado dos parlamentos, à instabilidade social, reclamam por um *Direito vivo* face a um Direito estadual Eugen Ehrlich. Em 1913, apelando a uma *moralidade universal* e a um *Direito que não conhece limites* é exemplo (Ehrlich, 1986 [1913]) de tal movimento, surgido em resultado do positivismo do Século XIX que, substituindo o Costume por Tratados, passa a estruturar e codificar todas as relações jurídicas.

Desde o final da Primeira Guerra Mundial que se acentuou a tendência para a universalização do Direito Internacional iniciada no século XIX, tendo aumentado o número de Estados e crescido o número de organizações internacionais com personalidade jurídica criadas por iniciativa dos Estados. Entra-se então no século XXI com um sistema de direitos assente e proclamado no seu apogeu. Multiplicam-se direitos através de uma pluralidade de fontes, muitas vezes repetitivas, onde o Direito Civil nos

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

apresenta os direitos de personalidade; o Direito Constitucional, os direitos fundamentais e o Direito Internacional, os direitos humanos (Ascensão, 2011).

Qual então o lugar da Convenção 2003 no contexto do Direito Internacional?

Na verdade, a primeira referência que a Convenção 2003 faz, logo no seu Considerando, é remeter para a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948. Ora, tanto a Declaração Universal dos Direitos Humanos, como a Convenção 2003 são instrumentos de Direito Internacional Público, que é ele próprio apelidado de *Direito das gentes*, regulando as relações entre os Estados, ou entre as organizações internacionais, ou entre uns e outros, tutelando temas de interesse internacional.

Até à Revolução Francesa, o Direito Internacional era visto como algo secundário, sem carácter jurídico e merecedor de pouca importância. É o positivismo do Século XIX que vem a defini-lo como Direito estatal externo e coercivo, levando à sua estruturação e codificação. É neste momento que o Costume é substituído por Tratados, pois até à Revolução Francesa o Direito Internacional Público constituía-se apenas pelo Costume Internacional, sem uma estrutura nem codificação, base que continuou a prevalecer até à Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados, de 1969<sup>76</sup>.

Não obstante os regimes totalitários do Século XX o tenham posto em causa, foi o reconhecimento de que as normas de Direito Internacional deviam ser cumpridas para além da vontade estatal que prevaleceu. Atendendo a fatores sociológicos fundamentados na solidariedade entre indivíduos, as teses prevaletentes, considerando o Direito Internacional como um ordenamento da comunidade internacional, reconheceram que a

---

<sup>76</sup> Cumpre no entanto lembrar a Ata Final do Congresso de Viena de 1815, cujo resultado foi a agregação de um conjunto de seis Tratados bilaterais entre França e cada uma das potências aliadas contra as tropas napoleónicas, considerado o primeiro exemplo de um Tratado coletivo.

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

multiplicidade de ordenamentos jurídicos leva a uma tensão dialética que urge ordenar em nome dos valores universais da segurança, justiça e ética.

As normas de Direito Internacional, num sentido racional e ético, fundam-se assim em princípios objetivos de ordem que transcendem os seus destinatários e se dirigem a um bem comum, tratando as relações entre os povos iguais, livres e autodeterminados. Foi à luz dessas premissas e com o objetivo de manter a segurança coletiva, após as consequências devastadoras da Primeira Guerra Mundial, que foi criada a Sociedade das Nações, isto é, a origem do que mais tarde se tornou a Organização das Nações Unidas (ONU).

Na mesma altura, em 1945, cria-se o Tribunal Internacional de Justiça para solucionar conflitos de ordem internacional. De acordo com o artigo 38º do Tribunal Internacional de Justiça<sup>77</sup>, artigo ao qual se tem recorrido para encontrar as Fontes de Direito Internacional, estas podem ser resumidas em:

- Tratados, nos quais se incluem os Acordos e as Convenções, que estabelecem regras cujos Estados expressamente reconheceram;
- Costume, enquanto prática geral aceite como Direito;
- Princípios Gerais de Direito que as nações civilizadas reconhecem.

---

<sup>77</sup> Artigo 38.º

*1 - O Tribunal (\*), cuja função é decidir em conformidade com o direito internacional as controvérsias que lhe forem submetidas, aplicará:*

*a) As convenções internacionais, quer gerais, quer especiais, que estabeleçam regras expressamente reconhecidas pelos Estados litigantes;*

*b) O costume internacional como prova de uma prática geral aceite como direito;*

*e) Os princípios gerais de direito reconhecidos pelas nações civilizadas; d) Com ressalva das disposições do artigo 59 as decisões judiciais e a doutrina dos publicistas mais qualificados das diferentes nações como meio auxiliar para a determinação das regras de direito.*

*2 - A presente disposição não prejudicará a faculdade do Tribunal (\*) de decidir uma questão ex aequo et bono, se as partes assim convierem.*

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Estas três fontes elencadas constituem assim as fontes primárias ou principais de Direito Internacional Público, às quais acrescem ainda as fontes secundárias ou auxiliares, como sejam a Doutrina; a Jurisprudência; a Equidade (o caso concreto); e ainda as decisões das Organizações Internacionais, todas no mesmo plano hierárquico.

O Costume é, portanto, fonte de Direito não escrita, e que existe a nível universal, regional e local, não existindo hierarquia entre Costume e Convenção. Uma Convenção assenta sobre princípios costumeiros bem consolidados e ainda sobre as normas escritas que lhe são aplicáveis<sup>78</sup>. O fenómeno recente de codificar o Costume tem vindo a tornar os novos Tratados em normas costumeiras existentes, às quais se acrescentam normas inovadoras, e que oferecem, desta forma, uma maior segurança jurídica. Assim, um Tratado, Acordo ou Convenção, mais não é do que um acordo de vontades em forma escrita, do qual resulta a produção de efeitos jurídicos<sup>79</sup>. As Convenções devem ser lidas e interpretadas segundo a Boa Fé, à luz do seu contexto, do respetivo objeto e fim<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Destes Costumes e Princípios, destacam-se o princípio do livre consentimento, da Boa Fé, e o princípio *pacta sunt servanda*, que significa que ‘os acordos devem ser cumpridos’ e um Estado não pode invocar sua lei interna para justificar o descumprimento de um tratado de que seja parte. A Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados, de 1969, é considerada o Tratados dos Tratados, na medida em que codificou o Direito Internacional consuetudinário referente aos Tratados, ao codificar normas costumeiras aceites e eficazes, assim harmonizando os procedimentos de elaboração, ratificação, denúncia e extinção de Tratados.

<sup>79</sup> A designação de Acordo geralmente é utilizada para entendimentos bilaterais; quando se pretende reforçar e conceder especial significado político a um Acordo utiliza-se a designação de Tratado. O termo Convenção é reservado para acordos multilaterais estabelecendo normas de Direito Internacional. A título de exemplo, veja-se que um dos mais antigos Tratados internacionais de que há registo é o denominado *Tratado de Kadesh*, um acordo de Paz para pôr fim à guerra nas terras sírias, celebrado por volta de 1280 a 1272 A.C. Assentando em costumes e coordenando os interesses dos diferentes Estados, as Convenções têm por objetivo criar normas jurídicas vinculativas para aqueles que dela são parte. A primeira fase de elaboração de uma Convenção é a fase de negociação, discutindo um projeto de texto elaborado por peritos; segue-se uma fase de assinatura e autenticação do texto a partir do qual este não mais pode ser alterado, criando-se a partir deste momento um dever geral de Boa Fé na manutenção da integridade deste texto por parte dos Estados que o assinaram. É depois registada e publicada, podendo vir a ser aderida por outros Estados que não a assinaram, ou ratificada, isto é, uma adesão definitiva e transposição para o ordenamento interno.

<sup>80</sup> De acordo com o artigo 31º da Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados, de 1969.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A Segunda Guerra Mundial veio a deixar marcas ainda mais nefastas, razão pela qual à Sociedade das Nações sucedeu-se a ONU, criando-se a possibilidade de, por esta via, aplicar medidas coercivas para punir os infratores do Direito Internacional o que, em certa medida, veio limitar a soberania dos Estados. Ao desempenhar um papel preventivo, enfraquecendo significativamente a capacidade reguladora do Estado (Ryan, 2013), o objetivo global do Direito Internacional foi necessariamente o de manter uma boa ordem internacional (Bowling e Sheptycki, 2012: 130). Tal poder opera-se através de diferentes órgãos reguladores que ultrapassam o alcance nacional, como organizações não-governamentais e outras organizações internacionais, Estados, atores públicos e privados. Unidos pela tarefa comum de manter a segurança e a ordem global, com origem numa ideia de “boa vizinhança”, esta foi então transformada na ideia de comunidade ou “bairro” e assim incorporada na criação da Organização das Nações Unidas (Ryan, 2013: 448).

Com a bipolarização ocorrida após 1945, o aumento do número de Estados após a descolonização maioritariamente europeia e o surgimento de diversas organizações internacionais, veio a regulamentar-se cada vez mais situações e ramos de Direito, criando-se até sub-ramos, como o direito marítimo, o direito aéreo, os direitos humanos, e agências especializadas na ONU, tais como a UNESCO (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura) e a OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual), com um cada vez maior recurso aos tratados multilaterais.

Surgem então posições quanto à harmonização desse Direito de base internacional com aquele que os países já dispunham na sua ordem interna, o que também se fez sentir em Portugal. Várias doutrinas se pronunciam em matéria de soberania quanto à relação entre o Direito Internacional e o Direito nacional, no que diz respeito à imposição do primeiro relativamente ao segundo. A doutrina dualista impõe que o Direito Internacional só se imponha na ordem jurídica interna depois de transposto, isto é, depois de recebido e transformado em Direito nacional. Já no que diz respeito à Constituição da República Portuguesa (CRP), também apelidada como a Lei Fundamental do Estado, a assunção da

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

prevalência do Direito Internacional sobre ela coloca igualmente questões de soberania, pelo que tende a defender-se uma paridade, na medida em que a CRP já consagra como valores de Direito nacional as principais normas de *Ius Cogens*<sup>81</sup>, como a paz, a segurança nacional e os direitos humanos. Na verdade, os trabalhos preparatórios da CRP foram realizados com base na Declaração Universal dos Direitos Humanos. A CRP<sup>82</sup> determina que *As normas e os princípios de Direito Internacional Geral ou Comum fazem parte integrante do Direito português*, consagrando uma cláusula de incorporação automática do Direito Internacional Comum. Já as normas e os princípios que fazem parte do Costume Geral e os Princípios de Direito reconhecidos pelas nações civilizadas aplicam-se diretamente na ordem jurídica portuguesa<sup>83</sup>.

Cabe ainda neste Capítulo uma breve nota ao Direito da União Europeia, que não deixa de ser Direito Internacional, mas desdobrado em termos regionais. O Direito da União Europeia divide-se em direito originário e derivado. O primeiro é aquele Direito que surge com os Tratados que instituem a União Europeia; e o Direito derivado é o resultante das normas emitidas pelos órgãos da União Europeia. Quanto ao primeiro, este é recebido automaticamente pelo ordenamento jurídico interno. Já o segundo, composto pelas Diretivas, Regulamentos, Decisões, Recomendações e Pareceres, a doutrina

---

<sup>81</sup> De acordo com os art.º 53º e 64º da Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados: *A norma do jus cogens é aquela norma imperativa de Direito Internacional geral, aceite e reconhecida pela sociedade internacional no seu todo, como uma norma cuja derrogação é proibida e só pode sofrer modificação por meio de outra norma da mesma natureza*. O maior exemplo de *jus cogens* é a Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU de 1948.

<sup>82</sup> No seu artigo 8º 1

<sup>83</sup> Assim, certas normas e princípios internacionais que fazem parte do Costume, isto é, que ao longo dos tempos foram recebidas pelas pessoas de forma consensual e unânime em termos universais, se transformaram em Direito universal comum, e que a todos se impõe. Costume, de uma perspetiva jurídica, entende-se como uma prática reiterada e constante com convicção de obrigatoriedade, e é fonte de Direito. Pode decompor-se num elemento material e num elemento psicológico. Enquanto o primeiro traduz a sua existência numa prática reiterada existente, que exige tempo, repetição, prática geral e constante, ou seja, estável e uniforme; o segundo (o *animus*) consiste na convicção de que aquela mesma prática se tornou obrigatória, numa interpretação normativa.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

dominante tem entendido que fica sujeito à Constituição nacional (Lei Fundamental do Estado) e abaixo dela, mas acima das leis ordinárias.

Sendo o Direito da União Europeia originário parte integrante e automática do ordenamento jurídico português, o Tratado de Roma e o Tratado de Paris, que instituem a Comunidade Europeia, são apelidados de *Constituição da Comunidade Europeia*.

A relação dos Tratados da União Europeia com outros Tratados de Direito Internacional que, como vimos, são sinónimo de Convenções, encontra-se definida nos artigos 306º e 307º TCE: a relação entre Tratados da União Europeia e tratados estabelecidos anteriormente entre os Estados-membros mantém-se em vigor na medida em que não contradigam as regras dos Tratados da União Europeia.

Quanto ao tema que nos interessa – o Património Cultural – destacam-se desde logo as normas dos Tratados que instituem a Comunidade Europeia, nomeadamente os Princípios do respeito pela diversidade cultural dos povos europeus e do respeito pela identidade cultural dos Estados-membros. O preâmbulo do Tratado da União Europeia (TUE) estatui<sup>84</sup> que a União Europeia apenas se concretizará sobre o pluralismo cultural dos diversos povos europeus, através da preservação das culturas dos Estados-membros e das minorias e da valorização da sua diversidade. Impõe-se assim que, no processo evolutivo da integração, seja preservada e respeitada a identidade cultural própria de cada Estado Membro<sup>85</sup>.

Adicionalmente, atuando a um nível regional, o Conselho da Europa é a mais antiga instituição europeia em funcionamento e tendo como propósitos a defesa dos direitos humanos, o desenvolvimento democrático e a estabilidade político-social na

---

<sup>84</sup> No seu quinto Considerando, bem como o artigo 6º número 2.

<sup>85</sup> Conforme o artigo 6º número 3 do TUE.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Europa. Fundado a 5 de maio de 1949, o Conselho da Europa promove importantes Convenções Europeias no domínio cultural, desde logo a Convenção Cultural Europeia de 1954, que constitui o enquadramento oficial de trabalho do Conselho da Europa nos domínios da Cultura e do Património. Em vigor desde maio de 1955, e contando com 48 membros, a Convenção Cultural Europeia obriga os Estados signatários a tomarem as medidas adequadas com vista à salvaguarda e fomento do Património Cultural comum da Europa. Posteriormente, ainda no seio da Convenção da Europa, em 1969, a Convenção de Londres pretendeu adotar medidas comuns de salvaguarda e preservação em matéria de património arqueológico; e a Convenção de Granada de 1985, na senda da Carta Europeia do Património Arquitetónico, de salvaguarda do património arquitetónico europeu.

Em 2011, depois da 10.<sup>a</sup> ratificação, entrou em vigor a Convenção-Quadro Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade adotada pelo Conselho da Europa em 2005 (conhecida como Convenção de Faro e ratificada em Portugal em 2008). Esta Convenção baseia-se na ideia de que o conhecimento e a fruição do Património fazem parte do direito dos cidadãos participarem na vida cultural, tal como definido na Declaração Universal dos Direitos Humanos. Este texto apresenta o Património Cultural como um recurso para o desenvolvimento humano, para o reforço da diversidade cultural e para a promoção do diálogo intercultural e como parte de um modelo de desenvolvimento económico baseado nos princípios da utilização sustentável dos recursos. Na Convenção de Faro, apresenta-se ainda o conceito de *comunidade patrimonial*, composta por *peçoas que valorizam determinados aspetos do património cultural que desejam, através da iniciativa pública, manter e transmitir às gerações futuras*.

Concluimos então que, mantendo as características clássicas, o Direito Internacional contemporâneo tem vindo a incorporar novas realidades e tendências, com reflexos nos ordenamentos jurídicos nacionais, mormente em Portugal. No que diz

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

respeito ao Património Cultural, o conceito de PCI constitui um aditamento relativamente recente ao corpus do Direito do Património Cultural, tanto a nível internacional como regional e nacional.

No âmbito de todas as convenções culturais da UNESCO, a Convenção 2003 foi o resultado de longos esforços dos Estados-membros para estabelecer um quadro jurídico, administrativo e financeiro para salvaguardar o PCI. Enquanto Tratado, a Convenção é um acordo internacional concluído por escrito entre Estados e regido pelo Direito Internacional. Os Estados que ratificaram a Convenção 2003 concordaram em ficar vinculados às obrigações previstas nas suas disposições. Assim, tornando-se Estados-partes da Convenção 2003, gozam de todos os direitos e assumem todas as obrigações ali estabelecidas.



*Fig. 6 – Estados-Membros da UNESCO (193, em setembro de 2019)*



*Fig. 7 – Estados-Partes da Convenção 2003 (178, em setembro de 2019)*

A teoria tradicional da conservação, que é a base do Direito do Património Cultural, balizou durante muito tempo o Património Cultural nas suas manifestações materiais, móveis e imóveis. O PCI não se enquadra nessas categorias. Como tal, para acomodar a introdução de novas formas não materiais e vivas, a noção de Património Cultural, passou e continua a passar por uma necessária reconceptualização. A Convenção 2003 pretendeu preencher a lacuna no sistema legal de proteção internacional do Património Cultural, cujos instrumentos, até então, não o consideravam, pelo que as expressões culturais imateriais não podiam ser salvaguardadas através dos instrumentos legais internacionais existentes.

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Como vimos, o Direito apresenta vários níveis e múltiplas texturas, umas obrigatórias e outras que vão para além da obrigatoriedade e sanções, no conjunto criando regras de conduta que visam organizar a vida em sociedade. E entre estas múltiplas texturas, encontra-se o *Soft Law* (Thibierge, 2003). O Direito Internacional desenvolveu-se enormemente ao longo do século XX, sobretudo após as duas Grandes Guerras Mundiais. Foi a partir daí que a necessidade de convergir para um sistema de relações entre Estados soberanos se fez sentir com maior força. Porém, na sequência do clima de instabilidade e desconfiança recentemente sentido, procurava-se uma certa margem de flexibilidade face à dificuldade em alcançar compromissos fixos. É neste contexto do atual Direito Internacional que os instrumentos normativos não vinculativos, ou o designado *Soft Law*, tem vindo a ganhar relevância. Ou seja, há acordos, princípios e declarações que não são juridicamente vinculativos, mas que se revelam fundamentais na interpretação e na evolução do Direito porque estabelecem padrões de conduta para as partes signatárias.

A produção teórica das instituições como a UNESCO, que levaram à Convenção 2003 (esta com efeito juridicamente vinculativo, pelo formalismo seguido até à sua adoção) e que, no seguimento da sua aplicação, a debatem e orientam, são instrumentos cujo contributo se tem revelado um motor facilitador de preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural. As Instituições referidas, da ONU ao Conselho da Europa, a UNESCO ou o ICOM e o ICOMOS têm sido profícuas na contribuição para a construção de um *Soft Law*, elaborando documentos públicos que pensam e acrescentam ao debate sobre o Patrimônio Cultural. Não obstante o *Soft Law* se apresentar como a tendência para a qual se tem dirigido o Direito Internacional nos últimos anos, a sua definição tem encontrado dificuldades e diversas críticas pela imprecisão e inconstância a que pode prestar. A utilização do termo *Soft* tem inclusive despertado a questão se tal significará falta de obrigatoriedade e, nesse sentido, se se pode considerar Direito algo que não se pode exigir. A isto acrescem as mudanças profundas para o Direito Internacional

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

decorrente das questões relacionadas com as crescentes limitações que a globalização tem introduzido à soberania dos Estados, o surgimento de novos atores privados internacionais e a proliferação de organizações internacionais e de tribunais internacionais.

No estudo deste tema, do ponto de vista jurídico, foi levada em consideração a corrente doutrinária do constitucionalismo multinível, surgida no início dos anos 90 (Martins, 2014). Esta corrente assenta no pressuposto de que o Estado, por não ser capaz de responder de forma completa aos desafios colocados pela globalização, deixou de ser o único centro de imputação do poder político, concorrendo num plano internacional com outros poderes, dos quais a União Europeia é exemplo. Assim, é a conjugação de tudo quanto emerge dos Tratados institutivos da União Europeia, da Carta dos direitos fundamentais da União Europeia, das Diretivas e outros instrumentos internacionais; da ONU, do Conselho da Europa e das tradições constitucionais comuns aos Estados-membros, e da dinâmica interação, a interligação e a interdependência de todos estes poderes, os quais formam com o Estado, um sistema constitucional composto nos domínios funcional, institucional e substancial, que é possível tutelar o Património Cultural, seus direitos e deveres.

Pode inclusive dizer-se que, sobretudo desde o final da Segunda Guerra Mundial se tem observado a crescente construção de um novo *Direito das gentes*, que tem vindo a dar forma a um novo e quase “Direito da Humanidade”, onde a pessoa humana, agora como sujeito do Direito Internacional, é titular de direitos e de deveres. Este novo paradigma, no qual a Convenção 2003 se pode incluir (ao consagrar um princípio de participação alargada das comunidades e dos detentores na identificação e definição daquilo que se entende por PCI) surge em linha com o fundamento democrático do denominado Estado constitucional - contrapondo-se a um modelo de Estado autoritário, no qual o exercício da burocracia estabelecia necessariamente um distanciamento entre as autoridades políticas e os cidadãos (Canotilho e Moreira, 2014).

A doutrina jurídica (Weiss, 1992; Weston, 1985; Westra, 2006) tem vindo a debruçar-se cada vez mais sobre a nova problemática da justiça entre gerações, embora de uma perspetiva predominantemente ambiental e no campo das alterações climáticas. Acreditamos que, também no domínio do Património Cultural, e no campo desta espécie de “Direito da Humanidade” há que atender à proteção das gerações futuras. A justiça intergeracional, a fragilidade dos direitos fundamentais e a atribuição de direitos a gerações ainda não nascidas, bem como a proteção dos interesses dos mais jovens têm sido objeto de diversos instrumentos de *Soft law*, como a Declaração da UNESCO sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes para com as Gerações Futuras<sup>86</sup>.

Também nesta matéria surgem inevitavelmente questões de difícil consenso e interpretação, designadamente, no que diz respeito a conceitos normativos como *danos*, *direitos* e *obrigações* e a aplicação destes num contexto intergeracional (ou seja, que se reporta necessariamente a um universo de pessoas ainda não nascidas e cuja concretização e interesses são necessariamente incertos):

*Um dos argumentos mais utilizados para negar a possibilidade de direitos das gerações vindouras, e dessa forma recusar a eventual responsabilidade da geração presente relativamente às gerações futuras, é o da inexistência dos respetivos sujeitos. Segundo este raciocínio, a falta do sujeito impede a constituição do direito e a inexistência deste determina a ausência de um correlativo dever de respeito (Silva e Ribeiro, 2017: 10).*

Esta é uma questão que convoca premissas éticas e morais, filosóficas e sociológicas. Advertindo para as consequências, tanto de um excesso como de um défice

---

<sup>86</sup> Repare-se que esta Declaração da UNESCO começou por se intitular *Declaração para os Direitos das Gerações Futuras*, tendo sido redenominada *Declaração sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes para com as Gerações Futuras*.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

de tutela, Catarina Santos Botelho defende expressamente a necessidade de alteração da Constituição no sentido de nela incluir a tutela das gerações futuras (Botelho, 2017).

Perante a multiplicidade de questões que se levantam ao Direito perante um conceito inovador, a compreensão prévia do conceito de Património Cultural (e, em especial do PCI) no início deste capítulo, foi relevante para compreender aquilo que se pretende colocar sob a alçada do Direito, isto é, aquilo que se pretende ver tutelado: o bem jurídico. A determinação do objeto sobre o qual incide o Direito do Património Cultural (...) *depende de uma tomada de posição ideológica que reside em determinar se o que se pretende salvaguardar é o património cultural enquanto representativo de um interesse para o homem ou enquanto bem considerado em si mesmo, tendo ecos diversos cada uma destas concepções* (Ribeiro, 2012: 32).

Atendendo à natureza interdisciplinar do Património Cultural e do campo de estudos em causa nesta Tese (Estudos do Património, Museologia) e com o intuito de promover uma reflexão alargada sobre o tema, foram descritos alguns modelos de proteção do Património Cultural, seus fundamentos jurídicos e teorias no quadro do Direito Internacional. No entanto, pretendeu-se acima de tudo traçar a sua evolução de um paradigma dominante de *conservação* focado no material, para uma dinâmica mais abrangente de *salvaguarda*.

Mais do que uma tomada de posição ideológica sobre o bem jurídico em causa (interesse para o homem ou bem em si mesmo) e qual o nível de proteção adequada, o que implicaria a análise de caso concreto, o propósito inerente a todo o estudo foi o de chegar a um conceito operativo que nos permita olhar as obras de Amadeo de um novo ponto de vista, à luz do conceito de PCI trazido pela Convenção 2003, dando ênfase à *salvaguarda*.

### **2.2.3. A receção da Convenção 2003 no ordenamento jurídico português**

A Convenção 2003 entrou em vigor em Portugal a 21 de agosto de 2008<sup>87</sup>, incorporando o conceito de PCI ali estabelecido<sup>88</sup>.

No entanto, em Portugal, a preocupação com o Património Cultural era já patente num dos primeiros textos legislativos conhecidos sobre a proteção de bens culturais, que remonta a 1686, com o inventário dos bens contidos na Biblioteca Real (Santos, 2001). Mais tarde, a 20 de agosto de 1721, D. João V aprova um alvará que procura assegurar a proteção e preservação de um vasto acervo monumental, bem como dos bens móveis com eles conexos. Com efeito, por alvará de 20 de agosto de 1721, este monarca determinou que *daqui em diante, nenhuma pessoa de qualquer estado, qualidade e condição que seja desfaça ou destrua em todo, nem em parte qualquer edifício que mostre [antiguidade] ainda que em parte esteja arruinado* (Silva, 1727).

Fazem-se ainda, durante o período da Monarquia e já na primeira República, os primeiros esforços para a classificação e inventariação de móveis e imóveis com interesse cultural e são criados os Conselhos de Arte e Arqueologia e alargadas as competências do Ministério da Instrução Pública nesta área<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Após ter sido depositado junto do Diretor-Geral da UNESCO em 21 de maio de 2008 o respetivo instrumento de ratificação.

<sup>88</sup> Por via da sua aceitação no ordenamento jurídico interno através do Decreto-Lei 139/2009, de 15 de junho, que aprovou o regime jurídico de salvaguarda do PCI (Decreto-Lei PCI), regulamentado pela Portaria n.º 196/2010 (Diário da República, I/S, n.º 69, de 9 de abril de 2010), e entretanto atualizado pelo Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de agosto.

<sup>89</sup> A Lei n.º 1700, de 18 de Dezembro de 1924, e pelo Decreto n.º 11.45, de 13 de Fevereiro de 1926 promove o arrolamento de bens culturais, que, ficam sujeitos inclusive a condicionamentos à sua saída do país por força do Decreto n.º 20.586, de 4 de Dezembro de 1931.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A política do Património Cultural integra as ações promovidas pelo Estado, pelas Regiões Autónomas, pelas autarquias locais e pela restante Administração Pública, visando assegurar, no território português, a efetivação do direito à Cultura e à fruição cultural e a realização dos demais valores e das tarefas e vinculações impostas, neste domínio, pela CRP e pelo Direito Internacional.

Em 1932, Portugal formalizou as políticas de proteção e valorização do Património<sup>90</sup>. O dever público de proteção do Património Cultural surgiu de forma expressa durante o Estado Novo na Constituição de 1933. É nesta altura que são aprovados diplomas com vista à classificação e proteção de Património Cultural, bem como a imposição de limitações à sua exportação. Porém, é a partir de 1976 que, em Portugal, o Património Cultural ganha um relevo substancial do ponto de vista constitucional. E em 1985, a Assembleia da República aprova a Lei sobre o Património Cultural Português<sup>91</sup>, afirmando que<sup>92</sup>:

*O património cultural português é constituído por todos os bens materiais e imateriais que pelo seu reconhecido valor próprio, devam ser considerados como de interesse relevante para a permanência e identidade da cultura portuguesa através do tempo.*

Substituindo uma lei<sup>93</sup> considerada inovadora em alguns aspetos, mas insuficiente noutros (Carvalho, 2011; Ribeiro, 2014) atualmente, é a Lei de Bases do Património Cultural (LPC)<sup>94</sup> que estabelece as bases da Política e do Regime de Proteção e

---

<sup>90</sup> Por via do Decreto n.º 20.985 e, em 1937, pelo Decreto n.º 27.633.

<sup>91</sup> Lei n.º 13/85, de 6 de julho

<sup>92</sup> No Artigo 1.º

<sup>93</sup> Lei n.º 13/85, de 6 de julho

<sup>94</sup> Lei nº 107/2001, de 8 de setembro (LPC)



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Valorização do Património Cultural, e começa desde logo por assumir o Património Cultural como (...) *realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura.*<sup>95</sup>

De seguida, na elaboração de uma definição do que se entenda por Património Cultural, a LPC clarifica aquilo que considera nele integrar-se, isto é (...) *todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objecto de especial protecção e valorização.*

Acrescenta ainda que (...) *integram igualmente o património cultural aqueles bens imateriais que constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas.*

Enumerando exemplos como forma de melhor explicitar aquilo que se entende por *interesse cultural relevante*, a LPC inclui ainda a língua portuguesa, enquanto elemento essencial do Património Cultural português e como fundamento da soberania nacional. A LPC procura ser tão abrangente e inclusiva quanto o seu objeto justifica e recorre ainda aos campos históricos, paleontológico, arquitetónico, arqueológico, *linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico*, entre outros, que reflitam *valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.*

Apelando à Tarefa Fundamental do Estado enquanto imperativo constitucional de salvaguarda e valorização, a LPC eleva o Património Cultural através de uma expressão emblemática reveladora da sua importância, a ele se referindo como *herança nacional cuja continuidade e enriquecimento unirá as gerações num percurso civilizacional singular.*

---

<sup>95</sup> No artigo 2º LPC

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A LPC vai mais longe que o quadro legislativo anterior no estabelecimento das bases da política e do regime de proteção e valorização do Património Cultural, incluindo a dos bens imateriais (Carvalho, 2011; Nabais, 2010). Como veremos, a atual LPC vai de encontro ao novo paradigma de estabelecer formas de proteção legal distintas para o património móvel, imóvel e imaterial, opondo um sistema de classificação e hierarquização face à realização de inventários.

No âmbito da LPC<sup>96</sup>, tem-se ainda em conta as normas de Direito Internacional conforme referido no enquadramento de Direito Internacional acima. Assim, estabeleceu-se<sup>97</sup> que são ainda considerados Património Cultural (...) *quaisquer outros bens que como tal sejam considerados por força de convenções internacionais que vinculem o Estado Português, pelo menos para os efeitos nelas previstos.*

De certo modo, a LPC já se referia ao domínio imaterial do Património Imaterial desde 1985 quando definia que:

*(...) Integram o património cultural não só o conjunto de bens materiais e imateriais de interesse cultural relevante, mas também, quando for caso disso, os respectivos contextos que, pelo seu valor de testemunho, possuam com aqueles uma relação interpretativa e informativa<sup>98</sup>.*

Mais inovadora se revelava esta segunda parte da norma que não só considera integrar o Património Cultural o conjunto de bens de interesse cultural relevante, sejam

---

<sup>96</sup> Originalmente elaborada pela Assembleia da República Portuguesa em 1985.

<sup>97</sup> No artigo 2º da LPC

<sup>98</sup> Artigo 2º número 6

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

materiais ou imateriais, como acrescentava que daquele também fazem parte os contextos que contribuam para a sua interpretação e informação<sup>99</sup>.

Levanta-se, não obstante, uma breve crítica aquela norma, que, ao ser pouco concreta, desencadeia uma leitura vaga e ambígua e sujeita a ampla interpretação. Desde logo pelo que se há de entender por *conjunto de bens imateriais* é uma dúvida que poderá permanecer em aberto, por carecer de concretização.

Plena de conceitos vagos e indeterminados, é também o que se há de considerar como *relevante* para efeitos de interesse cultural a proteger por ser uma questão que suscita e permite interpretações discricionárias. Em termos globais, a LPC não respondeu *eficazmente à necessidade da consolidação de uma matriz legislativa adequada para a protecção, defesa e, sobretudo, para a valorização do património cultural português* (Ribeiro, 2014: 180). Mas o facto de introduzir a protecção de *bens imateriais de interesse cultural relevante*, além de colocar em evidência o bem jurídico a proteger através da tutela do Património Cultural, é uma previsão que antecipa e demonstra como a preocupação com o PCI era já patente no ordenamento jurídico português em 1985.

Não sendo uma questão nova, muito menos inédita ou meritória da Convenção 2003, o que esta Convenção 2003 traz de inovador, além do que ficou exposto, é a concretização de um conceito operativo. Chegou-se àquele valioso conceito operativo por via da aceitação alargada de 178 países que a ele aderiram, permanecendo a adesão aberta a mais países, e inserindo-o em instrumentos normativos que o protegem a um nível internacional, canalizando e harmonizando as preocupações que se vinham fazendo sentir pelos Estados-Partes da ONU.

---

<sup>99</sup> Poderia inclusive considerar-se que esta definição terá sofrido um revés em virtude da harmonização trazida pelo novo conceito de PCI instituído pela Convenção 2003, que a limitou e reduziu, para efeitos de protecção legal, ao conceito operativo do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho (Decreto-Lei PCI), passando assim o regime jurídico nacional de salvaguarda do PCI a articular-se diretamente com o conceito de PCI definido no Artigo 2.º da Convenção 2003.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

De facto, a Convenção 2003 vem, como ficou exposto, na senda das preocupações que já se vinham sentido em relação às Culturas Tradicionais, do Folclore e da Diversidade Cultural. Ora, as culturas tradicionais já se encontravam, de um modo geral, identificadas e previstas pelos ordenamentos jurídicos nacionais em normas tendentes a valorizá-las e protegê-las. Veja-se ainda a mesma LPC quando enuncia que (...) *A cultura tradicional popular ocupa uma posição de relevo na política do Estado e das Regiões Autónomas sobre a protecção e valorização do património cultural e constitui objecto de legislação própria (nº 8).*

A LPC tem como objeto a proteção e valorização do Património Cultural, como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da Cultura. Assim, foi na LPC e demais legislação aplicável neste domínio que a Convenção 2003 veio encontrar a base de receção para prosseguir os seus desígnios e implementação em Portugal.

*Portugal está entre os países que, ao ratificar a Convenção em 2008, desencadeou um novo quadro de políticas e governança centradas no PCI, traduzindo, em grande medida, os princípios e as orientações da Convenção de 2003. Um novo enquadramento legislativo foi produzido (de 2009 em diante), definindo procedimentos e mecanismos para assegurar a identificação e salvaguarda do PCI, incluindo a definição de organismos responsáveis pela interpretação e implementação destas políticas (Carvalho, 2018, 18)*

A proteção legal dos bens culturais assenta, doravante, na classificação e na inventariação, constituindo-se o primeiro processo como o ato final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que certo bem possui um inestimável valor

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

cultural e reconhecem-se três níveis de proteção de bens móveis e imóveis (*interesse nacional, interesse público e interesse municipal*).<sup>100</sup>

Quanto ao segundo processo de proteção legal dos bens culturais previsto na LPC, que é o ato de inventariação, assumindo um conceito polissémico presente nos artigos 19.º, 61.º, 62.º e 63.º, este representa o *levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes a nível nacional, com vista à respetiva identificação*<sup>101</sup>. Os bens inventariados gozam de proteção legal, na medida em que, com esse processo, se tem em vista, em primeiro lugar, identificá-los para evitar o seu perecimento ou degradação, apoiar a sua conservação e a divulgar a respetiva existência. Estabelecendo numa primeira parte o regime geral de proteção e valorização do Património Cultural, incluindo o regime e as medidas aplicáveis a bens móveis e imóveis, a LPC prevê os regimes especiais aplicáveis ao Património Cultural:

---

<sup>100</sup> Note-se, no entanto, a informação veiculada pela Associação Portuguesa para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial quando refere que: *‘Por ausência de enquadramento jurídico idêntico ao que vigora, por exemplo, para o património arquitetónico e arqueológico, têm vindo as autarquias, em alternativa e enquanto tal não se verifica, a declarar como Património Cultural Imaterial Municipal algumas manifestações culturais imateriais existentes no seu território. É disso que nos dão conta os textos que se seguem:*

- *Declaração de apoio à candidatura da «Arte Chocalheira» à Lista de Salvaguarda Urgente da UNESCO;*
- *Declaração que considera a Festa de Nossa Senhora da Atalaia Património Cultural Imaterial do Município do Montijo;*
- *Proposta aprovada em Valongo para o reconhecimento da Bugiada como Património Cultural Imaterial de Interesse Municipal*
- *Declaração da Tauromaquia como Património Cultural Imaterial de Interesse Municipal. A Declaração da Câmara Municipal de Alcochete é um dos exemplos desta temática que abrange já cerca de meia centena de Municípios. Esta Declaração foi ali aprovada por unanimidade, em 9 de Maio de 2012.*
- *Classificação do dialeto barranquenho como Património Cultural Imaterial de Interesse Municipal, pelo Município de Barrancos. Disponível em <http://patrimonioculturalimaterial.org/pagina,7,113.aspx>*

<sup>101</sup> Artigo 19.º da Lei 107/2001, de 8 de Setembro da LPC (Lei de Bases do Património Cultural).

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

arqueológico<sup>102</sup>; arquivístico<sup>103</sup>; audiovisual<sup>104</sup>; bibliográfico<sup>105</sup>; fonográfico<sup>106</sup>; fotográfico<sup>107</sup>

A divisão acima demonstra como existem diferentes regimes especiais face ao regime jurídico geral dos bens culturais, constituindo-se aqueles como setores ou segmentos do Património Cultural (Nabais e Silva, 2006).

De seguida, a LPC dedica um título<sup>108</sup> aos bens imateriais, cuja proteção legal assenta exclusivamente na sua inventariação. Tratando-se de realidades com suporte em bens móveis ou imóveis que revelem especial interesse etnográfico ou antropológico, serão as mesmas objeto das formas de proteção próprias<sup>109</sup>. Cumpre, a este respeito, realçar que o Decreto-Lei PCI dispõe quanto aos elementos de documentação de PCI, ao prever no artigo 19.º que:

*1 — Os bens móveis suporte de manifestações do património cultural imaterial inventariadas, bem como os elementos gráficos, sonoros, áudio -visuais usados na respetiva documentação, devem ser, sempre que possível e adequado, objecto de incorporação ou de depósito em museu com vista à sua salvaguarda.*

---

<sup>102</sup> Artigos 74.º e seguintes

<sup>103</sup> Artigos 80.º e seguintes

<sup>104</sup> Artigo 84.º

<sup>105</sup> Artigos 85.º e seguintes

<sup>106</sup> Artigos 89.º e seguintes

<sup>107</sup> Artigo 90.º

<sup>108</sup> Artigos 91.º e seguintes (Título VIII)

<sup>109</sup> Previstas nos títulos IV e V da LPC

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

2 — *A incorporação ou depósito dos bens e elementos referidos no número anterior efetua -se, preferencialmente, em museu integrante da Rede Portuguesa de Museus, e destinam- se a permitir a constituição de fontes que garantam a investigação, a acessibilidade e fruição públicas.*

Sempre que se trate de realidades que não possuam suporte material, deve promover-se o respetivo registo gráfico, sonoro, audiovisual ou outro para efeitos de conhecimento, preservação e valorização através da constituição programada de coletâneas que viabilizem a sua salvaguarda e fruição. Sempre que se trate de realidades que associem, também, suportes materiais diferenciados, deve promover-se o seu registo adequado para efeitos de conhecimento, preservação, valorização e de certificação.

Sendo o PCI, em termos jurídicos, um regime muito particular de setor ou segmento do Património Cultural, este é objeto de desenvolvimento no Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho (Decreto-Lei PCI), que integra e desenvolve a Convenção 2003 no ordenamento jurídico português, no seguimento da ratificação daquela por Portugal em 2008. Conforme observa Ana Carvalho (2018: 29): *Este é um processo que não faz tábua rasa do historial legislativo e administrativo, devendo ser observado como um processo que incorpora adaptações e continuidades, ao mesmo tempo que inclui disrupções.* Observa-se, tanto na LPC como no Decreto-Lei PCI, que a inventariação exigida enquanto medida para proteção legal serve duas finalidades claramente em linha com a Convenção 2003:

- Por um lado, o registo das manifestações de PCI cuja viabilidade futura não se encontre comprometida;
- Por outro, o registo como medida de salvaguarda urgente para os casos em que tais manifestações se encontram em perigo de desaparecimento e a sua viabilidade

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

futura se encontre comprometida, designadamente devido a ameaças e riscos significativos.

Para ambos os tipos de registo torna-se necessária uma medida de análise e confirmação feita numa fase posterior a tal registo: a revisão, que deve ser realizada com a regularidade de pelo menos dez anos contados desde o registo da manifestação, podendo levar a uma atualização do registo sempre que se afira que tal manifestação poderá ter sofrido alterações de carácter significativo.

Na tabela abaixo, cada um dos domínios de PCI é melhor detalhado quanto ao seu alcance e abrangência, ilustrando com algumas manifestações que lhes servem de exemplo. Assim, partindo destes grupos de PCI identificados, nomeadamente os correspondentes aos domínios elencados na Convenção 2003, no Capítulo seguinte (Capítulo 4), confrontá-los-emos no território delimitado, tendo em vista identificar na obra de Amadeo manifestações de PCI ali presente.

<b>Domínios do PCI Convenção 2003</b>	<b>Domínios do PCI DL n.º 139/2009</b>	<b>Exemplos de manifestações</b>
<b>Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial.</b>	Tradições e expressões orais, incluindo a língua.	Formas de narrativa popular: romanceiros, contos, mitos e lendas, cancionero, adivinhas, provérbios e ditos populares, pregões, rimas, alcunhas, rezas e encantamentos.



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

<p><b>Artes do espetáculo.</b></p>	<p>Expressões artísticas e manifestações de carácter performativo.</p>	<p>Música popular, vocal ou instrumental, dança e teatro popular.</p>
<p><b>Práticas sociais, rituais e eventos festivos.</b></p>	<p>Práticas sociais, rituais e eventos festivos.</p>	<p>Festividades cíclicas, ritos de passagem do indivíduo (nascimento, passagem a vida adulta, casamento, morte); práticas rituais e religiosas.</p>
<p><b>Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo.</b></p>	<p>Conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza e o universo.</p>	<p>Conhecimentos e práticas na área da etnobotânica, tais como a farmacopeia e medicina tradicional, ou da etnozologia; rituais agrários; meteorologia popular e outros tipos de saberes naturalistas.</p>
		<p>Conhecimentos e saberes-fazer tradicionais no âmbito</p>

<b>Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.</b>	Competências no âmbito de processos e técnicas tradicionais.	de processos de aquisição ou transformação de recursos, tais como a caça e coleta, agricultura, pesca e criação de animais, arquitetura popular; ofícios tradicionais.
--	--	--

*Tabela 6 – Quadro comparativo dos domínios de PCI na Convenção 2003 e na LPC*

Note-se ainda que se devem considerar manifestações de PCI, exclusivamente, as *tradições vivas*, isto é, aquelas que são praticadas no presente, ajudando o texto introdutório do programa Matriz a compreender melhor esta ideia quando refere que<sup>110</sup>:

*Tal como preconizado pelo regime jurídico de salvaguarda do PCI, a atuação sobre este deve decorrer de uma acção de estudo e documentação dessa expressão cultural do presente para o passado, documentando a realidade social na actualidade, a partir da prática etnográfica, e, naturalmente, documentando, sempre que e tanto quanto possível, com recurso a fontes orais ou escritas, o seu processo histórico e raízes mais profundas.*

Em Portugal as competências instrutórias e decisórias em matéria de protecção legal do PCI encontram-se atribuídas, desde 2012, à Direção-Geral do Património

---

<sup>110</sup> Matriz PCI, 2012, pág.8

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Cultural (DGPC)<sup>111</sup>, a qual tem por missão e atribuições assegurar o cumprimento das obrigações do Estado no domínio do estudo, salvaguarda, valorização e divulgação do PCI.

O procedimento de registo de uma manifestação de PCI no Inventário Nacional para fundamentar uma eventual proteção à escala internacional, compete assim à DGPC<sup>112</sup>, após a elaboração, apresentação e pedido da iniciativa daqueles que a detêm (através das comunidades, grupos ou indivíduos; organizações não governamentais, Autarquias locais, Regiões autónomas ou o próprio Estado)<sup>113</sup>. Na prática, tem-se verificado que têm sido as Autarquias os principais proponentes de manifestações de PCI no Inventário Nacional mesmo quando, não raras vezes, os primeiros

---

<sup>111</sup> Em virtude do disposto conjuntamente pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e pelo Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio

<sup>112</sup> Esta atribuição à DGPC não é unânime, na medida em que, fixa ta obrigatoriedade de pré-inscrição das manifestações de PCI no Inventário Nacional quando, à priori a própria Convenção não o exige, o que pode provocar a redução das propostas de inscrição que dependem da avaliação prévia da DGPC.

<sup>113</sup> Nos termos do disposto conjuntamente pelo Decreto-Lei n.º 149/2015, de 4 de agosto, e pelo Decreto-Lei 115/2012, de 25 de maio, compete à DGPC a missão e atribuições de assegurar o cumprimento das obrigações do Estado no domínio do estudo, salvaguarda, valorização e divulgação do PCI, designadamente no que respeita à tramitação do respetivo processo de proteção legal e à definição e difusão de metodologias e procedimentos de salvaguarda. É também à DGPC que compete a coordenação, a nível nacional, das diversas iniciativas a desenvolver no âmbito da salvaguarda na área do PCI. Tal missão e atribuições são prosseguidas pela DGPC através do seu Departamento dos Bens Culturais e, no âmbito deste, pela Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial. Das diversas atribuições da DGPC em matéria de salvaguarda e valorização de património cultural imaterial devem destacar-se os seguintes eixos de atuação:

- Tramitação do processo de proteção legal do PCI, conducente ao seu registo no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial;
- Articulação e apoio técnico às Direções Regionais de Cultura e a outras entidades, públicas ou privadas, em matéria de salvaguarda e valorização dos bens imateriais representativos das comunidades, incluindo das minorias étnicas;
- Apoio técnico a programas e projetos de documentação e salvaguarda do PCI, assim como dos bens culturais materiais, móveis ou imóveis, a ele associados, incluindo as coleções dos museus da Rede Portuguesa de Museus;
- Cooperação com centros de investigação, estabelecimentos de ensino superior, autarquias e entidades privadas;
- Estímulo a estudos científicos e desenvolvimento de metodologias adequadas à salvaguarda do PCI.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

passos da iniciativa são dados por via de uma ligação afetiva individual, da vontade de reconhecimento, pelo entusiasmo e dinâmica das associações e coletividades locais, que recorrem ao poder local em busca de apoio, suporte e validação. De facto, *enquanto “espaços de existir e de ser”, as comunidades locais apresentam-se como um lugar privilegiado de mudança social* (Campelo e Queiroga, 1999:102). É também aqui, no campo cultural e ao nível do poder local, que a antropologia poderá contribuir para uma melhoria da sua atuação. Na opinião dos autores (Campelo e Queiroga, 1999:102):

*A antropologia, enquanto ciência aplicada, contribui para o estudo, planeamento e acompanhamento de um processo de desenvolvimento que cremos ser o único viável para a salvaguarda dos interesses e da qualidade de vida das comunidades locais. Ao entender o desenvolvimento como um processo de relação, ela coloca o poder local como um dos agentes desse diálogo, certamente um dos mais responsáveis (...).*

Afastando uma postura de fossilização ou musealização das comunidades locais, designadamente das comunidades rurais, a antropologia poderá contribuir para enfrentar o vazio cultural por vezes sentido pelo efeito das mutações, valorizando neste processo os elementos vivos do quotidiano social e não apenas os vestígios materiais do passado (Campelo e Queiroga, 1999: 106). Tal contributo poderá ser especialmente relevante na reflexão dos conceitos de Património e identidade e questionamento das práticas e estratégias atuais relativas ao turismo. Neste sentido, e concluindo com a linha do que ficou exposto:

*O conceito de Património deve incluir não só o conteúdo a que se refere, mas também as relações sociais e culturais que lhe são inerentes. Não é Património aquilo que não possa ser compreendido e sentido, como algo de pertença, pelo grupo humano que o herda. A herança patrimonial tem uma utilidade que passa para além do mero acto de “guardar” ou conservar. Ela é algo que enriquece as comunidades, porque lhes dá sentido, identifica-as com a sua memória, fazendo com que se transforme num capital, a que podem recorrer sempre que é preciso investir na consciência de si mesmos, e na transformação do mundo onde age (Campelo, 2000: 208).*

## **CAPÍTULO 3 – A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI)**

### **3.1. Da proteção do Património Cultural à salvaguarda do PCI**

3.1.1. Nota introdutória

3.1.2. Da conservação à salvaguarda

### **3.2. Salvaguarda do PCI à escala internacional (*Listas*)**

*3.2.1. Da Proclamação das Obras Primas da Humanidade às Listas do PCI*

*3.2.2. Critérios de inscrição na Lista Representativa do PCI da Humanidade e na Lista do PCI da Humanidade que necessita de Salvaguarda Urgente*

### **3.3. A Salvaguarda do PCI à escala nacional (Inventários)**

3.3.1. A elaboração de inventários na Convenção 2003

3.3.1. Inventário Nacional

## **CAPÍTULO 3 - A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL (PCI)**

*(...) na verdade, de nada aproveitará uma legislação por muito útil que seja aprovada unanimemente por todos os cidadãos se estes não adquirem os hábitos nem foram educados segundo o espírito do regime estabelecido.*

*Aristóteles, Política: 400*

### **3.1. Da proteção do Património Cultural à salvaguarda do PCI**

#### **3.1.1. Nota introdutória**

No Capítulo anterior traçámos o mapa geral do conjunto de normativos no domínio do Património Cultural, dando destaque à ação da UNESCO nesta matéria e aos instrumentos de *Soft Law* que contribuiram para a construção do conceito de PCI. A este propósito, foi dado especial relevo à Convenção 2003, cuja entrada em vigor representou uma mudança de paradigma, sentida a nível global, na passagem do foco no material para incluir o imaterial.

Desde a Convenção de 1972 para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural que os esforços de proteção do Património Cultural se concentravam na preservação e conservação do material e natural: os edifícios, os monumentos, as paisagens. No início do século XXI, e em especial com a *Proclamação das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* em 2001, dando forma à preocupação que já vinha de trás com os “tesouros vivos”, esses esforços de proteção

expandiram-se e passaram a incluir as atividades humanas como as línguas e literatura oral, os rituais, as expressões artísticas, o artesanato ou a gastronomia.

Quer a ordem jurídica internacional, quer as ordens jurídicas comparadas, quer o ordenamento jurídico português estabeleceram um conjunto de normativos assente, inicialmente, numa *política de proteção e conservação, designadamente ao nível da inspeção, prevenção e responsabilização e, posteriormente, de valorização do Património Cultural nas suas mais diversas dimensões* (Ribeiro, 2014: 12)

### **3.1.2. Da conservação à salvaguarda**

Em Portugal, a evolução legislativa no que concerne ao Património Cultural acompanhou a evolução dos conceitos desenvolvidos a partir do debate internacional, conseguida através da reflexão crítica proporcionada pela multidisciplinaridade inerente à ideia de Cultura. No quadro abrangente e multinível no qual se inserem os direitos e deveres inerentes ao Património Cultural, incluem-se alguns meios repressivos mas, essencialmente, um conjunto de instrumentos de natureza preventiva tendentes à sua tutela. Na já referida LPC afirma-se expressamente que *todos têm o dever de preservar o património cultural, não atentando contra a integridade dos bens culturais*. A previsão de tal norma que obriga a uma “preservação” tendente a evitar o “atentar contra a integridade” encontra lugar na tradicional abordagem material e conservacionista do Património Cultural. Esta visa preservar os bens culturais nas melhores condições possíveis para que não se deteriore. Isto é, face às ameaças a que estão sujeitos, urge protegê-los. Protegê-los de atentados incertos ou previsíveis, como as condições ambientais, atmosféricas e orgânicas, incêndios e poluição, transporte inadequado, pressão humana, extravio, perturbações, conflitos, guerras, ou atos de vandalismo.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

O Documento de Nara, de 1994, assinalou uma época na conservação do Património Cultural, enfatizando que as interpretações sobre a autenticidade, bem como a sua aplicação, deveriam ser efetuadas no âmbito do contexto cultural específico; assim, considerando que, sendo o PCI constantemente recriado, o termo “autenticidade”, tal como aplicado para o Património material, não é relevante para a identificação e a salvaguarda de PCI. Mais tarde, na defesa de uma atitude pró-ativa, em vez de reativa, o projeto europeu *Preventive Conservation Strategy*, que culminou com a assinatura do Documento de Vantaa (2000) por 23 países europeus, entre os quais Portugal, chama a atenção para a fragilidade do Património Cultural e aponta para a conservação preventiva como instrumento eficaz de gestão de coleções.

*Esta mudança de atitude obrigou as instituições e os profissionais a uma avaliação constante, a mudar hábitos e regras, a olhar para as colecções, para os objectos e a sua história, para a forma como se adaptaram a contextos e circunstâncias, a conhecer o seu comportamento e reacções. Obrigou ainda à instituição de “boas práticas”, a elencar riscos, tentar medir os seus efeitos e calcular as suas consequências, a estabelecer critérios de prioridades de intervenção e actuação. São passos fundamentais para uma “conservação sustentada” que se tornou numa obrigação de governos e poderes instituídos<sup>114</sup>.*

Muito embora seja de louvar a maior consciência e a tendência de conservação preventiva e pró-ativa que se tem feito sentir nos últimos anos, ela não é aplicável ao PCI. Também por este motivo, a Convenção 2003 se distingue-se das demais convenções que a precederam, conforme pode ser observado na listagem das Convenções culturais da UNESCO enunciada acima em 2.1.1. Entre todas, esta é a

---

<sup>114</sup> Introdução de Isabel Raposo Magalhães em *Projecto Ensemble veillons sur notre Patrimoine*, Boletim da Rede Portuguesa de Museus n.º 29. Setembro de 2008



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

única que utiliza no seu título e principal propósito a “salvaguarda” e não a “proteção”. Ao longo do texto da Convenção 2003, a expressão “salvaguarda” é repetida, em detrimento da tradicional “proteção” ou “conservação”. Defende-se, desta forma, os esforços de transmissão, continuidade, recriação, mudança adaptativa da expressão cultural ao longo dos tempos, e não as tentativas de a conservar e evitar qualquer atentado contra a sua integridade:

*Ver os crescentes movimentos da população mundial, a inovação tecnológica ou a expansão dos centros urbanos como constituindo um risco para o PCI pelas rupturas que causariam na continuidade entre as gerações, é subscrever uma noção de cultura que não resiste à sua apreciação como algo vivo, dinâmico, significativa e continuamente recriado pela comunidade dos seus praticantes (Duarte, 2010: 47).*

Foi tomando essa consciência, e na senda da *Proclamação das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* mas, em especial, desde a inovadora Convenção 2003, que a UNESCO formalizou e institucionalizou os esforços de proteção do PCI. Atendendo a que as políticas anteriores não se mostravam capazes de responder eficazmente a um novo tipo de Património Cultural, que não era antes considerado, tornou-se essencial uma outra e inovadora abordagem.

Mais do que “guardar” o objeto ou a manifestação cultural, correndo o risco de a “fossilizar”, os esforços de salvaguarda do Património Cultural destinam-se a proteger a diferença e a singularidade das práticas e modos de vida característicos de uma identidade, face aos riscos trazidos por uma globalização homogeneizadora. De resto, *a ideia do “património em perigo” continua a ser um aspecto central da nova narrativa do património, sendo que agora os principais agentes responsabilizados pela ameaça são a “globalização”, a “mudança social” e a “falta de recursos financeiros” (Duarte, 2010: 47).* De facto:

*se algo precisa ser preservado é fundamentalmente o processo social, única forma de assegurar a criação continuada de valores. Neste sentido, um qualquer processo de manutenção patrimonial, mais do que ser vítima, cruzar-se-á com processos como o da globalização ou o do turismo, podendo surgir revitalizado da subsequente hibridação cultural que daí resulta (Duarte, 2010: 47).*

Nesse sentido, a salvaguarda concretiza-se através de medidas que visem assegurar a viabilidade do PCI, *incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspetos desse património* (Convenção 2003), artigo 2.º número 3.

Em Portugal, o Decreto-Lei PCI ajuda a concretizar o âmbito das ações de salvaguarda, designadamente no artigo 3.º quando enuncia algumas das suas componentes. Além da promoção da salvaguarda do PCI enquanto testemunho da identidade e memória coletivas e a definição e difusão de normas, metodologias e procedimentos, encontram-se previstas diversas componentes de salvaguarda que, necessariamente, estarão dependentes de condições e meios adequados para que possam ser prosseguidas. Tal é o caso da garantia de apoio técnico por entidades públicas na salvaguarda do PCI das comunidades, grupos ou indivíduos, incluindo as minorias étnicas; o apoio a programas e projetos de salvaguarda de tradições e expressões orais, das expressões artísticas e manifestações de carácter performativo, das práticas sociais, rituais e eventos festivos, dos conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo e das competências no âmbito dos processos, das técnicas e saberes tradicionais.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A mesma norma prevê o apoio aos Museus da Rede Portuguesa de Museus na realização de estudos sobre o PCI relacionado com os respetivos acervos, bem como o fomento de estudos científicos, técnicos e artísticos, bem como de metodologias de pesquisa, com vista a uma salvaguarda efetiva do PCI e ainda o desenvolvimento de programas educativos, designadamente a partir de Museus.

Por fim, apela-se à elaboração de programas sustentados de aprendizagem e de desenvolvimento de tecnologias e saberes tradicionais e à promoção de campanhas de sensibilização, educação e informação a nível nacional, regional e local sobre a importância da salvaguarda do PCI – concluindo com a desejável cooperação com autarquias locais, estabelecimentos de ensino superior, centros de investigação e associações de defesa do Património Cultural com vista à salvaguarda do PCI.

Traduzindo-se como um regime de tutela *sui generis*, a salvaguarda traz com ela desafios à sua efetiva implementação, mas abre também novas possibilidades, em especial às comunidades e aos Museus, ao preconizar um maior envolvimento dos públicos, numa partilha de responsabilidade por uma herança comum.

### **3.2. Salvaguarda do PCI à escala internacional (*Listas*)**

#### **3.2.1. Da Proclamação das Obras Primas da Humanidade às Listas de PCI**

Concretizando a longa busca da UNESCO pelo reconhecimento da função e dos valores de expressões e práticas culturais que compõem as *culturas vivas*, desde logo expressa em 1989 através da Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda das Culturas Tradicionais e do Folclore, em junho de 1997, a Divisão do Património Cultural e a Comissão Nacional Marroquina da UNESCO organizaram em Marraquexe uma Consulta

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Internacional sobre a preservação dos espaços culturais populares. Nesta reunião foi decidido, pelos peritos participantes, recomendar a criação de uma distinção internacional pela UNESCO para chamar a atenção para exemplos notáveis desta forma de Património Cultural. Em conformidade com os resultados da consulta internacional, as autoridades marroquinas, apoiadas por muitos Estados-Membros, apresentaram um projeto de resolução que propôs a criação de uma distinção internacional para a manifestação do PCI e espaços culturais associados, o que deu origem ao *Regulamento relativo à Proclamação das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade*<sup>115</sup>.

A *Proclamação das Obras Primas* tinha como propósito sensibilizar para a importância do património oral e imaterial e a necessidade de o salvaguardar; de avaliar e listar o património oral e imaterial do mundo; encorajar os países a estabelecer inventários nacionais e a tomar medidas legais e administrativas para a proteção do seu património oral e imaterial; e ainda promover a participação de praticantes e artistas locais na identificação e revitalização do seu PCI.

A *Proclamação das Obras Primas* dizia respeito às formas de expressão cultural popular e tradicional e aos espaços culturais, ou seja, aos locais onde as atividades culturais e populares se concentram e se realizam regularmente (praças, mercados, festivais, etc). As expressões e espaços culturais propostos a *Proclamação das Obras Primas* deviam poder demonstrar o seu valor excecional como obra-prima do génio criativo humano; dar ampla evidência das suas raízes na tradição cultural ou história cultural da comunidade em causa; ser um meio de afirmar a identidade cultural das comunidades culturais envolvidas; fornecer prova de excelência na aplicação das qualidades e qualidades técnicas exibidas; afirmar o seu valor como testemunho único

---

<sup>115</sup> A resolução foi aprovada pela Conferência Geral em sua 29ª sessão em 1997. Consequentemente, o Conselho Executivo da UNESCO adotou o Regulamento relativo à Proclamação das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade na sua 155.ª sessão, em novembro de 1998.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

das tradições culturais vivas e, por último, estarem em risco de degradação ou de desaparecimento.

A *Proclamação das Obras Primas* procurava manifestações de PCI com um *valor assinalável*, estabelecendo para tal quarenta e nove critérios de avaliação. Se é verdade que este instrumento serviu e cumpriu o seu propósito de promoção e sensibilização, generalizando o termo *Património da Humanidade*, ele também foi recebido com algum ceticismo.

Além de serem apontadas várias insuficiências à *Proclamação das Obras Primas* (Alivizatou, 2007), o facto de não ser vinculativa não impunha aos Estados-Membros compromissos e obrigações, tais como a criação de inventários ou outras medidas de salvaguarda do PCI. O processo de distinção internacional encontrava-se fortemente assente na opinião de especialistas e académicos, mais do que nas comunidades envolvidas (Park, 2013). Este processo político de seleção foi uma das principais críticas levantadas, na medida em que, ao serem os governos a definir e seleccionar o que é Cultura, fica comprometida uma consideração isenta e imparcial a este respeito (Kurin, 2002: 145). Acresce ainda que, à ausência de alocação de recursos, juntava-se o facto da *Proclamação das Obras Primas* não estar assente num tratado e de não ter um comité executivo, o que enfraquecia o programa (Hafstein (2009).

Também em 1999, durante a conferência *Salvaguarda das Culturas Tradicionais* organizada pela UNESCO, em colaboração com o Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage em Washington, foram sublinhadas as fragilidades da Recomendação de 1989. Adicionalmente, foi referida a necessidade de uma definição mais holística e dinâmica no que diz respeito às culturas tradicionais. Neste momento, foi ainda levantada a questão premente de, ao invés de se focar no arquivo e documentação de expressões culturais, a UNESCO deveria antes concentrar-se em recolher o apoio das comunidades

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

locais como forma de sustentar as práticas culturais que lhes dizem respeito (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 58).

Ao nível internacional, entre as várias soluções apresentadas e as estratégias postas em prática pelas Convenções da UNESCO no domínio do Património Cultural, algumas expressamente convocam os Estados-Partes a desenvolver e implementar dispositivos práticos para a tutela preventiva do PCI. A salvaguarda implica que os Estados tomem em tempo de paz todas as medidas necessárias à sua proteção, através de medidas quer nacionais quer internacionais.

O principal mecanismo estabelecido pela Convenção 2003 para a salvaguarda do PCI é composto por duas *Listas*: a *Lista Representativa do PCI* e a *Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*.

A Convenção 2003 é também um fórum, cuja Assembleia Geral constitui o órgão soberano, composta por todos os Estados-Parte que a ratificaram e que reúne a cada dois anos. É na reunião da Assembleia Geral da Convenção 2003 que são eleitos os 24 membros do Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do PCI, que se reúne anualmente para promover os objetivos da Convenção 2003 e monitorizar a sua implementação. Uma das funções do Comité é preparar Diretivas operacionais e submetê-las à aprovação da Assembleia Geral, a fim de facilitar a aplicação efetiva das disposições da Convenção 2003 e indicar os procedimentos para a inscrição de elementos do PCI nas *Listas*.

As *Listas* da Convenção 2003 têm o duplo objetivo de, por um lado, melhor dar a conhecer o PCI, consciencializar as pessoas para a sua importância e promover o diálogo no respeito da diversidade cultural (*Lista Representativa do PCI*<sup>117</sup>) e, por outro, tomar as medidas urgentes de salvaguarda que se revelarem necessárias (*Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*<sup>118</sup>).

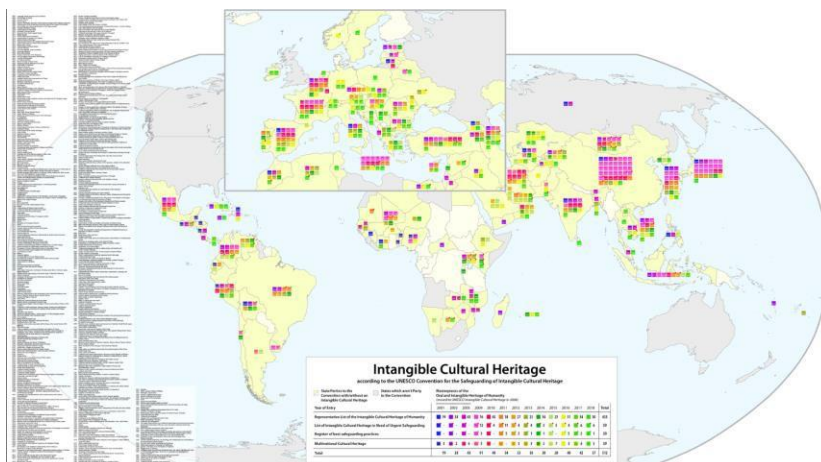


Figura 4 - Mapeamento das manifestações inscritas nas Listas de PCI, distribuídas geograficamente (Convenção 2003)

### 3.2.2. Critérios de inscrição na *Lista Representativa do PCI da Humanidade* e na *Lista do PCI da Humanidade que necessita de Salvaguarda Urgente*

117 Artigo 16.º da Convenção 2003

118 Artigo 17.º da Convenção 2003

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

As *Diretivas Operacionais para a Aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*<sup>119</sup> guiam os Estados-Partes na aplicação prática da Convenção 2003, ao indicarem os procedimentos a serem seguidos para inscrever o PCI nas *Listas*. Fornecem ainda indicações sobre a prestação de assistência financeira internacional, a acreditação de organizações não-governamentais enquanto consultoras junto do Comité Executivo e também sobre o envolvimento das comunidades na implementação da Convenção 2003.

Segundo estas Diretivas, nos dossiês de candidatura, é pedido ao(s) Estado(s) Parte submissionário(s) que demonstre(m) que um elemento proposto para inscrição na *Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* satisfaz os seguintes critérios:

- i) O elemento é considerado PCI<sup>120</sup>;
- ii) A inscrição do elemento contribuirá para assegurar a visibilidade, a tomada de consciência sobre a importância do PCI e para favorecer o diálogo, refletindo assim a diversidade cultural do mundo e testemunhando a criatividade humana;
- iii) São desenvolvidas medidas de salvaguarda que permitam proteger e promover o elemento;
- iv) O elemento foi submetido com a participação, o mais ampla possível, da comunidade, do grupo ou, sendo o caso, dos indivíduos em causa e com o seu consentimento livre, prévio e esclarecido;

---

<sup>119</sup> O artigo 7 da Convenção 2003 estipula que uma das funções do Comité Executivo é preparar e submeter à Assembleia Geral para aprovação as Diretivas Operacionais para a implementação da Convenção. A Assembleia Geral adotou pela primeira vez as Diretivas Operacionais em junho de 2008 e alterou-as em junho de 2010, 2012, 2014, 2016 e 2018.

<sup>120</sup> De acordo com o Artigo 2.º da Convenção 2003



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- v) O elemento figura num inventário de PCI existente no(s) território(s) do Estado(s) Parte submissionário(s)<sup>121</sup>.

Já quanto aos critérios para a inscrição na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*, são exigidos todos os seguintes critérios:

- i) O elemento é considerado PCI<sup>122</sup>;
- ii) (a) O elemento necessita de uma salvaguarda urgente porque a sua viabilidade se encontra em perigo, apesar dos esforços empreendidos pela comunidade, o grupo ou, sendo o caso, os indivíduos e o(s) Estado(s) Parte implicado(s); ou  
(b) O elemento necessita de uma salvaguarda extremamente urgente porque é objeto de sérias ameaças perante as quais não pode sobreviver sem uma salvaguarda imediata;
- iii) O plano de salvaguarda é elaborado para permitir que a comunidade, o grupo ou, sendo o caso, os indivíduos em causa prossigam a prática e a transmissão do elemento;
- iv) O elemento foi submetido com a participação, o mais ampla possível, da comunidade, do grupo ou, sendo o caso, dos indivíduos em causa e com o seu consentimento livre, prévio e esclarecido;
- v) O elemento figura num inventário de PCI existente no(s) território(s) do Estado(s) Parte submissionário(s)<sup>123</sup>;
- vi) Nos casos de extrema urgência, o(s) Estado(s) Parte foi(foram) devidamente consultado(s) sobre a questão da inscrição do elemento<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Conforme os artigos 11.º e 12.º da Convenção 2003

<sup>122</sup> De acordo com o Artigo 2.º da Convenção 2003

<sup>123</sup> Conforme os artigos 11.º e 12.º da Convenção 2003

<sup>124</sup> Conforme o Artigo 17.º 3. da Convenção 2003

As *Diretivas Operacionais para a Aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* indicam, assim, que existem três critérios base e em comum, que se mantêm e são exigidos em qualquer processo de submissão de candidatura a inscrição, tanto na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* como na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*: i) O elemento é considerado PCI ; ii) O elemento foi submetido com a participação alargada das comunidades ou grupos e com o seu consentimento livre, prévio e esclarecido; iii) O elemento figura num inventário de PCI existente no(s) território(s) do Estado(s) Parte submissor(s).

Atente-se melhor cada um destes critérios, uma vez que serão relevantes no prosseguimento dos objetivos desta Tese e na sua conclusão:

**i) O elemento é considerado PCI<sup>125</sup>**

O conceito operativo de PCI selecionado no âmbito desta Tese é o que corresponde à definição trazida pela Convenção 2003, e critério fundamental na sua aplicação, que define PCI como:

*(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural.*

*Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de*

---

<sup>125</sup> De acordo com o Artigo 2.º da Convenção 2003

*identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana*<sup>126</sup>.

A definição da Convenção 2003, mais do que explicar, começa desde logo por ilustrar o que é PCI através de cinco palavras-chave - as *práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões* - reforçando o carácter dinâmico que esta dimensão imaterial do Património encerra.

Acrescenta depois à definição de PCI *os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais associados* àquelas. Note-se, porém, que o acrescento destes últimos num segundo nível de relevo, surgindo mesmo entre traços separadores no próprio texto da definição, apontam para a mera consideração destes em ligação com as *práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões*, mas não – *a priori* – para eles próprios enquanto dignos de salvaguarda autónoma.

Decorre ainda, como ponto essencial desta definição de PCI, que as comunidades devem necessariamente reconhecer o elemento de PCI como fazendo parte integrante do seu Património Cultural. Assim, tal critério de identificação e ligação dos detentores ao seu próprio PCI afasta desde logo as *práticas, representações, expressões, conhecimento ou aptidões* que são globais e que não pertencem em exclusivo e não constituem necessariamente parte integrante do Património Cultural que uma comunidade ou grupo considere como seu.

**ii) O elemento foi submetido com a participação alargada das comunidades ou grupos e com o seu consentimento livre, prévio e esclarecido**

---

<sup>126</sup>

Artigo 2º da Convenção 2003

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A Convenção 2003 veio atribuir um lugar central àqueles que *criam, mantêm e transmitem* o PCI (UNESCO, 2003, art.º 15.º). Além do papel fundamental na definição do que é PCI (ou seja, os elementos *que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural*<sup>127</sup>, o processo de salvaguarda a nível internacional exige ainda a participação alargada e o consentimento dos seus detentores. Já no programa de *Proclamação das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* os proponentes deveriam provar o pleno envolvimento e o acordo das comunidades envolvidas e incluir um plano de ação para a salvaguarda ou promoção dos espaços ou expressões culturais, que deveria ser elaborado em estreita colaboração com os próprios detentores.

Também no âmbito da Convenção 2003 o elemento só poderá ser submetido a uma eventual candidatura à inserção na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* ou na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente* se, e na medida em que, tal candidatura tiver o consentimento livre, prévio e esclarecido e a participação alargada das comunidades ou grupos que o detêm.

Note-se que, nem a Convenção 2003, nem as suas Diretivas Operacionais definem o que se entende por “participação” ou “comunidades”. Não obstante, o formalismo inerente ao procedimento exige que tal consentimento e participação sejam documentados, daí decorrendo que o consentimento não poderá ser tácito, devendo antes ser dado especificamente e de forma livre, consciente, inequívoca e prévia à própria candidatura. No mesmo sentido, a participação das comunidades deve ser suficientemente robusta e demonstrada no processo de candidatura<sup>128</sup>. Tal consentimento apresenta-se

---

<sup>127</sup> Artigo 2º da convenção 2003

<sup>128</sup> Em 2011, o Comité Executivo da Convenção 2003, ocorrido em Bali, na Indonésia, referiu a insuficiência de diversas candidaturas que não demonstravam informação convincente sobre a efetiva participação das comunidades no processo de inventário do PCI. Acrescentou ainda que o envolvimento ativo por parte das comunidades era um critério fundamental em todas as fases do processo de candidatura, em particular na identificação dos elementos e designação das medidas de salvaguarda. As comunidades representam não apenas o próprio alvo de salvaguarda mas também o seus principais instigadores e

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

como uma clara manifestação de direito e liberdade dos detentores de PCI que, no limite, poderão recusar ou abandonar o próprio processo de patrimonialização, contribuindo para a sua extinção *por vontade dos seus praticantes ou na falta de consentimento para a respectiva salvaguarda* (Claro, 2009: 151). Porém, equacionar esta possibilidade da legitimidade dessas comunidades decidirem o futuro do PCI sugere a consideração dessas comunidades como *organizações homogêneas, naturalmente constituídas e unas na sua origem, na sua evolução ou nas suas decisões*. Tal contradiz o dinamismo inerente às comunidades, enquanto sistemas sociais, culturais, económicos e políticos, que terão de ser, por natureza, *organizações complexas e heterogêneas que compreendem diferentes forças e diferentes interesses* (Sousa, 2015: 18)

Em todo o caso, esta exigência de consentimento é demonstrativa da mudança de paradigma que Convenção 2003 trouxe em relação às políticas passadas de proteção do Património Cultural, ao transpor para os detentores de PCI a responsabilidade de definir o que é que, para si, significa Património Cultural que deva ser reconhecido e salvaguardado, indo de encontro, por essa via, ao conceito de Identidade. Esse primeiro passo, de definir o que é PCI, do ponto de vista daqueles que o praticam e detêm, justifica então o critério que reforça a necessidade de participação alargada das comunidades, grupos e indivíduos, quando exige que:

*No âmbito das suas atividades de salvaguarda do património cultural imaterial, cada Estado Parte procura assegurar a mais ampla participação possível das comunidades, dos grupos e, se for o caso, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem tal património e de envolvê-los ativamente na respetiva gestão*<sup>129</sup>.

---

implementadores. O que mostra a importância do critério da participação das comunidades na avaliação das candidaturas às Listas de PCI. *Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, sixth session Bali, Indonesia, 22 a 29 de novembro, 2011.

<sup>129</sup> Constante no artigo 15º da Convenção 2003

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

No âmbito deste estudo e no prosseguimento dos seus objetivos – encontrar e proceder a um levantamento dos elementos de PCI na obra de Amadeo de Souza-Cardoso - a participação das comunidades, grupos e indivíduos tornou-se fundamental no trabalho de pesquisa das tradições locais, suas características, agentes e contextos. Foi junto dos mesmos e seguindo as suas orientações que pode proceder-se ao levantamento e mapeamento do Património Cultural de Amarante que pudesse servir de ponto de partida para olhar as obras de Amadeo de Souza-Cardoso.

É também junto dos detentores e praticantes e com uma participação alargada de grupos de pessoas, associações, colectividades, museus, autarquias e regiões que deve concretizar-se a abertura do processo de salvaguarda, numa recolha de elementos que comprovem a relevância e o valor cultural do PCI a inscrever.

### **ii) Figurar num inventário**

De acordo com a Convenção 2003, os Estados-Partes, para assegurar a identificação com vista à salvaguarda, elaboram, em moldes que se adaptem à sua situação, um ou vários inventários do PCI presente no seu território<sup>130</sup>. A elaboração de inventários de PCI constitui um instrumento indispensável da correspondente política de proteção e valorização<sup>131</sup>. É a inventariação a nível nacional que fundamenta a eventual salvaguarda à escala internacional e a inserção numa das *Listas* de PCI previstas pela Convenção 2003.

A elaboração de inventários é a proposta mais específica de salvaguarda do PCI, e mesmo a única medida diretamente exigida aos Estados-Partes da Convenção 2003. Não obstante, é permitido aos Estados-Partes um certo grau de discricionariedade nesta

---

<sup>130</sup> Artigo 12.º da Convenção 2003

<sup>131</sup> Cujos princípios orientadores foram instituídos pela Convenção 2003, ratificada em Portugal a 26 de Março de 2008 e base do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, que estabelece em Portugal o regime jurídico de salvaguarda do PCI, em desenvolvimento do disposto na Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, que estabeleceu as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural, de harmonia com o direito internacional.

elaboração de inventários, na medida em que não é imposto qualquer formato ou metodologia específica. A Convenção 2003 refere mesmo *um ou vários inventários de PCI e em moldes que se adaptem à sua situação*, dando assim espaço à consideração de eventuais especificidades locais ou outras práticas e obrigações já existentes. Neste sentido, a Convenção 2003 fixa um objetivo geral de elaboração de inventários que todos os Estados-Partes devem alcançar. Contudo, cabe a cada Estado-Parte elaborar o(s) seu(s) próprios inventários para dar cumprimento a esse objetivo.

### **3.3. A salvaguarda do PCI à escala nacional (Inventários)**

#### **3.3.1. A elaboração de inventários na Convenção 2003**

Tal como já exposto no ponto anterior, a elaboração de inventários é uma das obrigações específicas delineadas na Convenção 2003 e nas *Diretivas Operacionais* para sua implementação. Propondo uma série de medidas de aplicação a um nível nacional e internacional para a salvaguarda do PCI, a Convenção 2003 solicita a cada Estado-Parte que identifique e defina o PCI presente no seu território com a participação de comunidades e grupos relevantes. Pela relevância central destas disposições da Convenção 2003 nesta Tese, as mesmas apresentam-se de seguida na íntegra:

*Salvaguarda do património cultural imaterial à escala nacional*

*Artigo 11.º (Papel dos Estados Partes)*

*Compete a cada Estado Parte:*

- a) Adotar as medidas necessárias para a salvaguarda do património cultural imaterial existente no seu território;*

*b) Identificar e definir, entre as medidas de salvaguarda referidas no artigo 2.º, n.º 3<sup>132</sup>, os diferentes elementos do património cultural imaterial existentes no seu território, com a participação das comunidades, dos grupos e das organizações não-governamentais pertinentes.*

**Artigo 12.º: Inventários**

*1. Cada Estado Parte elabora, a fim de assegurar a identificação com vista à salvaguarda, de forma adaptada à sua situação, um ou mais inventários do património cultural imaterial existente no seu território. Tais inventários são objeto de uma atualização regular.*

A Convenção 2003 é um documento permissivo e a maioria dos artigos encontra-se redigida de uma forma diretiva, permitindo que os Estados Membros a implementem com flexibilidade. Neste sentido, os Estados-Partes podem optar por criar um único inventário abrangente ou um conjunto de inventários menores e mais restritos. A candidatura à inscrição numa das duas listas mundiais de PCI tem, obrigatoriamente, de figurar num Inventário do PCI (realizado pelo Estado Parte ou por outras entidades). Muitos dos sistemas de inventário existentes não foram criados com um propósito de salvaguarda tal como entendido pela Convenção 2003<sup>133</sup>.

Esta medida de salvaguarda não deixou, porém, de ser debatida quanto à sua pertinência e hipotética novidade:

*Apesar dos esforços no sentido de uma concepção do património que não caísse nas mesmas abordagens demasiado padronizadas e universalistas da Recomendação de 1989 (cujas medidas eram, por sua vez, em grande parte*

---

<sup>132</sup> Artigo 2.º número 3: Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão - essencialmente pela educação formal e não formal – e revitalização dos diversos aspectos deste património.

<sup>133</sup> <https://ich.unesco.org/en/drawing-up-inventories-00313>



*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*decalcadas do Artigo 4 do documento legislativo de 1972), a Convenção de 2003 continua a exibir aquilo que Guido Pigliasco (2009: 122) não teve reservas em chamar “estratégias do século XIX, inspiradas nos irmãos Grimm (que colectaram histórias populares dos camponeses alemães). (Duarte, 2010: 49)*

Porém, pode defender-se que os inventários são essenciais para a salvaguarda do PCI na medida em que, dando a conhecer, possibilitam um aumento da sua conscientização e sua importância para as identidades individuais e coletivas. O processo de inventariação do PCI e o torná-lo acessível ao público permite incentivar a criatividade e o auto-respeito nas comunidades e indivíduos onde têm origem as expressões e práticas de PCI, fornecendo uma base para a formulação de planos concretos de salvaguarda do PCI em questão<sup>134</sup>.

A UNESCO lembra que a inventariação de PCI não consiste num exercício abstrato<sup>135</sup>, mas sim instrumental, da salvaguarda, que começa necessariamente com a identificação<sup>136</sup> do PCI. Este processo de identificação e definição de PCI é que deve levar ao inventário<sup>137</sup>. Isto significa também que, se um certo número de elementos de PCI já tiver sido identificado, os Estados poderão decidir começar a implementar projetos de salvaguarda desses elementos ainda que os mesmos não tenham sido inscritos num inventário.

---

<sup>134</sup> Inventories: *identifying for safeguarding*: <https://ich.unesco.org/en/inventorying-intangible-heritage-00080>

<sup>135</sup> Inventories: *identifying for safeguarding*: <https://ich.unesco.org/en/inventorying-intangible-heritage-00080>

<sup>136</sup> Artigo 11.º da Convenção 2003

<sup>137</sup> Artigo 12.º da Convenção 2003

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Reconhecendo que os Estados adotarão abordagens diferentes, a Convenção 2003 afirma<sup>138</sup> que os Estados-Partes são obrigados a criar um ou mais inventários do PCI presente no seu território e atualizá-los regularmente. Os Estados-Partes dispõem, assim, de uma relativa margem de liberdade nos processos de elaboração dos seus inventários, na medida em que a Convenção 2003 não obriga nem propõe um modelo único, podendo eles mesmos definir a organização e apresentação dos seus inventários de acordo e em conformidade com as suas próprias circunstâncias e necessidades<sup>139</sup>.

Tal liberdade inclui o número e o desenho dos inventários, os critérios de inclusão e as definições ou sistemas de classificação utilizados. Inclui ainda a forma pela qual as comunidades, grupos ou indivíduos são identificados e a maneira pela qual são envolvidos na identificação e documentação do seu PCI. Os Estados-Partes podem ainda definir, adaptando à sua situação específica, a maneira pela qual os registos inventariados são atualizados.

Uma nota crítica e questão que se levanta quanto a este ponto terá que ver com a competência para a elaboração de inventários de PCI, a conciliação com outros inventários já existentes e a respetiva compensação pelo esforço que tal tarefa pode implicar. Por outro lado, a inventariação de um processo ou técnica pode ainda colocar relevantes questões de direitos de propriedade intelectual, expondo-os a potenciais apropriações abusivas para exploração comercial. Não sendo o foco desta Tese e, como tal, não tendo aprofundado e sustentado esta hipótese, creio ser possível equacionar a proteção legal do esforço de elaboração de inventários, mormente quando este é levado a cabo por particulares. Abordaremos no Capítulo 5, em relação à responsabilidade partilhada, as potencialidades oferecidas pelo surgimento de plataformas colaborativas de inventariação do PCI. Muitas correspondem à produção científica e aos esforços de

---

<sup>138</sup> Artigo 12.º da Convenção 2003

<sup>139</sup> *Guidance Note on Inventorying Intangible Cultural Heritage*, UNESCO:  
<https://ich.unesco.org/en/guidance-note-on-inventorying-00966>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

investigação e dedicação de pessoas individuais, que contribuem de forma espontânea para a criação de inventários e de um acervo comum.

Creio que a fronteira entre o que será um *inventário* ou uma *base de dados* é, por vezes, difícil de apreender. Foi o que verifiquei no processo de pesquisa desta Tese. No domínio dos direitos de autor, o termo *base de dados* deverá ser entendido como *uma colectânea de obras, dados ou outros elementos independentes, dispostos de modo sistemático ou metódico e susceptíveis de acesso individual por meios electrónicos ou outros*<sup>140</sup>. Estas *bases de dados* protegidas por um direito *sui generis* legalmente previsto inclui quaisquer recolhas de obras literárias, artísticas, musicais ou outras, ou quaisquer outros materiais como textos, sons, imagens, números, factos e dados ou outros elementos independentes, ordenados de modo sistemático ou metódico e individualmente acessíveis.

Constatou-se, ao longo desta investigação, a escassez de estudos que apoiem a sistematização de conceitos e critérios associados ao inventário. Na verdade, não encontramos, de igual forma, uma definição concreta do conceito de inventário no domínio do Património Cultural, mas tão só do processo de inventariação<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> E como tal protegida por um direito *sui generis* invocável pelo fabricante ou o titular do direito que seja nacional ou residente na União Europeia (Diretiva 96/9/CE relativa à proteção jurídica das bases de dados).

<sup>141</sup> Seguimos a definição geral da palavra *Inventário* constante em qualquer dicionário como a relação mais ou menos exaustiva de tudo quanto constitui um acervo, independentemente do seu modo de incorporação; Menção ou enumeração de coisas; Lista, Rol.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em todo o mundo têm surgido inventários de PCI, muitos dos quais disponíveis em linha, motivados pela atenção crescente trazida pela Convenção 2003. Em Portugal, além do Matriz PCI, o principal sistema de inventariação instituído pelo Estado Português, têm surgido outros projetos e espólios relevantes, tais como o Memoriamedia, *A música portuguesa a gostar dela própria*, ou o folclore.pt, que tem como objetivos o arquivo, estudo, e divulgação de manifestações do PCI. Estes esforços de recolha e inventariação decorrem de contributos individuais, da participação dos cidadãos interessados, de estruturas associativas, designadamente institutos culturais, associações de defesa do Património Cultural, e outras organizações de direito associativo.

### **3.3.2. O Inventário Nacional**

De acordo com o regime jurídico português de salvaguarda do PCI (DL PCI, 2009), *a salvaguarda do património cultural imaterial realiza-se, fundamentalmente, com base na inventariação*<sup>142</sup>, dando cumprimento à Convenção 2003<sup>143</sup> quando refere que cada Estado-Parte deve tomar as medidas necessárias para assegurar a salvaguarda do PCI presente no seu território e incluir as comunidades, grupos e organizações não-governamentais relevantes na identificação e definição de elementos desse PCI.

Apesar da liberdade dada aos Estados-Partes na forma de inventariar o seu PCI, a Convenção 2003 impõe várias condições, que desde logo ficaram refletidas na lei nacional de implementação (Decreto Lei PCI), designadamente, o obrigatório envolvimento dos próprios detentores e praticantes e a demonstração de que se trata efetivamente PCI na aceção da Convenção 2003. Nesse sentido, a Convenção 2003 fornece alguns princípios gerais para orientar os Estados-Partes nos seus esforços de

---

<sup>142</sup> Número 1 do artigo 6.º do Decreto-Lei n.º 139/2009 (Decreto-Lei PCI)

<sup>143</sup> Capítulo III da Convenção 2003, em especial nos artigos 11 (b) e 12.º 1, que introduzem a obrigação de elaborar inventários de PCI.

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

construção de inventários. A elaboração de inventários constitui um processo em aberto e evolutivo, cuja abordagem se vai desenvolvendo melhor ao longo do tempo, em resposta aos resultados de acompanhamento, monitoração e análise. É importante realçar que os inventários de PCI são necessariamente um trabalho permanentemente em curso, sempre dinâmico, em linha com o próprio PCI.

No contexto da elaboração de inventários de PCI, a documentação a incluir pode assumir diferentes formas, que vão desde a recolha de dados por meio de um formulário simples até à gravação e recuperação extensiva de dados, tais como formulários completos, notas, transcrições, gravações, fotografias e manuscritos. As comunidades e grupos têm habitualmente as suas próprias formas de documentação, como livros de canções ou textos sagrados, gravações, álbuns e outros elementos impressos, ícones e imagens que constituem registos de expressões e conhecimentos do PCI. Os dados recolhidos podem ser preservados e depositados em centros comunitários, arquivos locais, museus ou bibliotecas, para que possam ser consultados pelas comunidades envolvidas<sup>144</sup>. Algumas dessas informações podem ainda ser divulgadas através de bases de dados, artigos, sites ou outro tipo de media social.

A nível comparado, verificamos a existência de inúmeros inventários em forma de bases de dados, arquivos, mapas, atlas, departamentos e centros de documentação ligados a entidades, diretórios, sistemas de gestão, plataformas e bibliotecas digitais. Pode dizer-se que os Estados-partes têm vindo a concretizar as diretivas da Convenção 2003 com algum empenho e celeridade, mas não padronizada. França, Itália, Portugal e Espanha são exemplos de Estados-partes que desenvolveram legislação neste domínio e em linha com a Convenção 2003, implementado inventários de PCI, embora de forma algo dispersa e não uniforme.

---

<sup>144</sup> O ponto 109 das *Diretivas Operacionais* indica que *Os institutos de investigação, os centros especializados, museus, arquivos, bibliotecas, centros de documentação e entidades análogas desempenham um papel importante na recolha, na documentação, no arquivo, e na conservação de dados sobre o PCI bem como na disponibilização de informações e na sensibilização para a sua importância.*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em Portugal, o Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho preconizou a implementação de um sistema de proteção legal do PCI consubstanciado na criação de uma base dados em linha de acesso público, que suporta a realização do procedimento de inventariação do PCI de forma integralmente desmaterializada, com recurso às tecnologias da informação. A gestão deste sistema, operacionalizado desde 2011 através da base de dados do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, foi de início cometida ao Instituto dos Museus e da Conservação, I. P. (IMC), entidade então responsável pela coordenação das diversas iniciativas no âmbito da salvaguarda do PCI e que disponibilizou o software que já possuía para o inventário museológico (o sistema Matriz).

Desde 2015 que a gestão do Matriz PCI (o *Inventário Nacional*), se encontra atribuída à DGPC, entidade com competência para promover a elaboração de inventários de PCI. Vinculando exclusivamente o regime jurídico de salvaguarda do PCI ao conceito de PCI definido pela Convenção 2003, esta alteração de 2015 destaca a obrigatoriedade de inscrição de uma manifestação de PCI no *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial* previamente à sua eventual candidatura à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* ou à *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente*. Torna assim a inscrição no *Inventário Nacional do PCI condição prévia e indispensável para a sua eventual candidatura às Lista de PCI*.

Tal como disposto no Decreto Lei PCI, a iniciativa para a inventariação pertence ao Estado, às Regiões Autónomas, às autarquias locais ou a qualquer comunidade, grupo ou indivíduo ou organização não-governamental de interessados. Se a salvaguarda e a valorização do Património Cultural pode promover o desenvolvimento sustentável, a Convenção 2003, ao promover um desvio do objeto patrimonializável para se centrar nas próprias comunidades, chamadas a ter um papel ativo em todo o processo, trouxe mais um passo no sentido do empoderamento dos cidadãos. Como forma de facilitar o acesso,

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

promover e envolver a participação das comunidades no *Inventário Nacional*, nomeadamente as comunidades locais e educativas, foi divulgada a base de dados *Kit de Recolha de Património Imaterial*, composto por um Manual e fichas disponíveis na *área jovens* do Matriz. Esta promove uma abordagem integrada à realidade cultural das comunidades locais, através da utilização das suas diversas fichas, quer as destinadas à recolha de Património Imaterial (“Saberes e Ofícios Tradicionais”, “Tradições Festivas” e “Tradições Oraís”), quer as de registo de património material (“Lugares”, “Edifícios” e “Objetos”).

Este foi o sistema implementado pelo Estado português para dar resposta à Convenção 2003. Porém, relembra-se que o Decreto Lei PCI entrou em vigor em 2009, na sequência da Convenção 2003, concretizando-a, mas enquanto legislação de desenvolvimento da LPC, (Lei de Bases do Património Cultural português), em vigor desde 2001. Aí se prevê, ainda antes da Convenção 2003, o âmbito e regime de proteção de bens imateriais, aos quais a inventariação é aplicável:

*1 - Para efeitos da presente lei, integram o património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis ou imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura com significado para a identidade e memória colectivas.*

*2 - Especial protecção devem merecer as expressões orais de transmissão cultural e os modos tradicionais de fazer, nomeadamente as técnicas tradicionais de construção e de fabrico e os modos de preparar os alimentos.*

A LPC remete depois para a legislação de desenvolvimento, que determinará as demais regras necessárias à conversão para novas formas de proteção e designações. Entrando em vigor em 2009, o Decreto Lei PCI, na senda da Convenção 2003 e em desenvolvimento da LPC, repete e reforça a necessidade de inventariação como regime

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

aplicável ao PCI - já não, tal como previsto na LPC, como forma de “proteção” e “registo patrimonial”, mas enquanto “medida de salvaguarda”.

Ao longo desta pesquisa consultamos por diversas vezes o Matriz PCI, desde a sua apresentação em 2011. Se parece ter tido um arranque algo lento (a primeira inscrição foi a Capeia Arraiana, uma manifestação tauromáquica específica de algumas freguesias do concelho do Sabugal), contando com apenas cinco inscrições até ao final de 2015, constata-se que observou um desenvolvimento crescente após as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 149/2015 e a atribuição de competências à DGPC. Em outubro de 2019 esta plataforma contava com a inscrição de 45 elementos. Observa-se, porém, que, não obstante a obrigatoriedade de inscrição no *Inventário Nacional* para eventual candidatura às *Listas de PCI*, nem todas as manifestações de PCI submetidas pelo Estado português junto da UNESCO se encontravam inscritas no *Inventário Nacional*. É o caso do Fado, da Dieta Mediterrânica, do Cante Alentejano e da Manufatura de Chocalhos.

<b>PCI (Denominação)</b>	<b>Inventário Nacional (Matriz)</b>	<b>Outro inventário</b>
Fado (2011)		<b>X</b>
Dieta Mediterrânica (2013)		<b>X</b>
Cante Alentejano (2014)		<b>X</b>
Manufatura de chocalhos (2015)		<b>X</b>
Falcoaria (2016)	<b>X</b>	
Processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães (2016)	<b>X</b>	
Produção de figurado em barro de Estremoz (2017)	<b>X</b>	

*Tabela 7 – Inventariação nacional de manifestações de PCI constantes das Listas de PCI (2019)*



A ausência do Fado, da Dieta Mediterrânica, do Cante Alentejano e dos Chocalhos no Matriz PCI encontra justificação no facto de este ter sido formalmente designado como *Inventário Nacional* apenas em agosto de 2015 e aquelas candidaturas terem sido apresentadas antes da sua criação. Porém, já existindo desde 2011, é surpreendente a falta de incorporação atual daquelas manifestações no *Inventário Nacional* o que, cremos, seria conveniente que acontecesse de forma automática. Nem a Convenção 2003 nem as *Diretivas Operacionais* se referem em específico a um *Inventário Nacional* - pelo contrário, referem-se a *um ou mais inventários*<sup>145</sup>. Não existe na Convenção 2003, nem nas *Diretivas Operacionais*, uma obrigação dos Estados-Partes incluírem todos os domínios de PCI dentro de um único sistema ou a seguir o mesmo formato e metodologia de inventariação aplicável a todos os domínios de PCI. Podem, por exemplo, incorporar registos e catálogos existentes. Desta forma o *Inventário Nacional* poderia refletir de forma mais completa a realidade do PCI em Portugal

Dez anos passados sobre este novo regime de tutela do PCI em Portugal, o mesmo não se encontra ainda suficientemente problematizado, designadamente como forma de compreender a concreta forma de conciliação e articulação dos diferentes regimes existentes e em vigor e, em específico, no que diz respeito ao processo de inventariação preconizado num e noutro. Veja-se que o DL PCI vem introduzir a obrigatoriedade da inventariação, o que executa em 2015 sob a forma de *Inventário Nacional*, justificando-o como *necessário para cumprimento pelo Estado Português do disposto em matéria de elaboração de inventários do PCI*. Mas a LPC já o fazia, de uma forma menos impositiva mas mais aberta, ao referir que *as realidades com suporte em bens móveis ou imóveis que revelem especial interesse etnográfico ou antropológico, serão (...) objecto das formas de protecção previstas (classificação ou inventariação)*. Especificando depois que *sempre que se trate de realidades que não possuam suporte material, deve promover-se o respectivo registo gráfico, sonoro, áudio-visual ou outro para efeitos de conhecimento,*

---

<sup>145</sup>

Artigo 12.º número 1 da Convenção 2003

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso  
preservação e valorização através da constituição programada de colectâneas que  
viabilizem a sua salvaguarda e fruição.*

Acredito ser possível considerar que esta previsão na LPC não deixou de ser aplicável com a entrada em vigor do Decreto Lei PCI, nem este a substitui, antes o complementa e desenvolve, devendo ser lida à luz dos propósitos da Convenção 2003. Torna-se ainda necessário ter em conta a burocracia associada a um modelo impositivo, o que poderá ter como consequência uma desmotivação inerente à desconsideração de outros modelos. Tanto mais que:

*Se as medidas de preservação de uma qualquer manifestação cultural colocarem a sua ênfase na documentação e no arquivo, de tal modo que os seus praticantes sejam constrangidos a apenas repetirem gestos e palavras sem qualquer possibilidade de mudança ou reapropriação das respectivas práticas e significados, o elemento patrimonial em questão não pode ser tido como uma entidade viva (Duarte, 2010: 51)*

Questionar-se-á, então, se o regime da obrigatoriedade de inscrição no *Inventário Nacional* exigido pelo Decreto Lei PCI exclui a inventariação por outras formas e outras metodologias, não as considerando válidas para efeitos de salvaguarda a nível internacional e inscrição nas *Listas de PCI*. Por outro lado, se tal inscrição no *Inventário Nacional* é, nos termos do Decreto Lei, obrigatória, mas a Convenção 2003 apenas se refere à *elaboração de um ou mais inventários*, estando já elaborados inventários, cumpre questionar a quem compete a iniciativa da sua inscrição no *Inventário Nacional* e se não será este passo uma burocracia acrescida naquilo que se pretendia mais ágil e participativo. No limite, será de questionar se a exigência de aprovação por parte da DGPC, a quem compete decidir sobre os pedidos de registo no *Inventário Nacional*, assim como decidir sobre os respetivos procedimentos de revisão e atualização, não poderá consubstanciar um revés e

reduzir o alcance do significado de salvaguarda, ao burocratizar o processo de inventariação.

É certo que o Decreto Lei PCI lembra que a inscrição na base de dados *Inventário Nacional* não prejudica a existência de outras, públicas ou privadas, que tenham por finalidade a divulgação do PCI, independentemente da sua inventariação (sublinho o que pretendo destacar). No entanto, parece não admitir como parte do processo de salvaguarda a nível internacional outras formas de inventariação, mesmo quando cumpram todos os elementos exigidos<sup>146</sup>. Assim, antes da consideração sobre o que será um “inventário”, defende-se a constituição programada de coletâneas de PCI, promovendo a identificação e registo documental, gráfico, sonoro e audiovisual, que permita o conhecimento, preservação e valorização do PCI, assim viabilizando a sua salvaguarda e fruição, bem como novas *conexões criativas com o passado* (Lowenthal, 1985: 364).

Concluimos que o regime de salvaguarda do PCI preconizado pela Convenção 2003 e que apela à elaboração de inventários, embora meritório, carece ainda de estruturação para uma plena concretização ao nível nacional. Em especial, e em consonância com o disposto no Decreto Lei PCI, relembram-se aqueles que constituem especiais deveres das entidades públicas (artigo 4.º):

*a) Cooperar institucionalmente na salvaguarda das manifestações do PCI;*

---

<sup>146</sup> Artigo 8.º Elementos a preencher no formulário eletrónico do pedido de inventariação:

a) A identificação do proponente; b) A indicação do domínio e respetiva categoria da manifestação do património cultural imaterial; c) A localização, denominação e descrição sucinta da manifestação do património cultural imaterial; d) A caracterização detalhada da manifestação do património cultural imaterial; e) *O contexto social, territorial e temporal de produção*; f) *O fundamento para a respetiva salvaguarda*; g) *O património, material e imaterial, associado*; h) *As comunidades, grupos ou indivíduos abrangidos*; i) *As pessoas ou instituições envolvidas na prática ou transmissão da manifestação*; j) *As ameaças à continuidade da prática, representação e transmissão*; l) *As medidas de salvaguarda programadas*; m) *A indicação do consentimento prévio informado das respetivas comunidades, grupos ou indivíduos*; n) *As práticas costumeiras de divulgação e acesso*; o) *A documentação relevante*.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- b) Promover o uso de meios gráficos, sonoros, áudio--visuais, ou outros mais adequados, na identificação, documentação, estudo e divulgação de manifestações do PCI para efeitos da sua salvaguarda;*
- c) Fomentar o acesso à informação relativa às manifestações PCI;*
- d) Assegurar a compatibilização e progressiva interoperatividade de bases de dados referentes a manifestações do PCI.*

Da Convenção 2003 que veio formalizar um novo paradigma patrimonial inovador, democrático e inclusivo das comunidades, passando pela Carta de Shanghai que realçou a criatividade e o papel dos Museus, a Declaração de Yamato de 2004 sobre a abordagem integrada para a salvaguarda do Património Cultural, Material e Imaterial reconhece de igual forma a interdependência e apela a uma abordagem holística. Este é mais um exemplo de *Soft Law* que, não cumprindo as formalidades processuais necessárias à obtenção de um estatuto legal, vem no entanto influenciar o comportamento de outros órgãos legislativos e do público.

Os desafios e oportunidades que se levantam estão ainda por desbravar. Considerando que os avanços \* que se têm feito nesta matéria são ainda insuficientes e desintegrados, pretende-se com esta Tese contribuir para o debate que alargue e alerte para a premência da salvaguarda do PCI.

---

\* No último ano, destaca-se a investigação de pós-doutoramento desenvolvida por E. Mendonça na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob o tema Documentação em Museu e Salvaguarda do Património Cultural Imaterial: um estudo sobre a contribuição da Gestão Integrada do Património no processo de Democracia Cultural em museus portugueses e brasileiros, com a orientação de A. Semedo e A. Matos. A investigação teve como principal objetivo analisar as diretrizes para a Documentação de Coleções Musealizadas e para a Documentação de Património Cultural Imaterial (PCI), refletindo sobre a relação entre o Museu e o PCI no que diz respeito à Gestão Integrada do Património no âmbito das políticas públicas.

## **CAPÍTULO 4 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL NA OBRA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO**

### **4.1. O percurso artístico de Amadeo e o mapeamento cultural de Amarante**

4.1.1. Contexto sociocultural de Amadeo

4.1.2. Contexto etnográfico de Amarante

### **4.2. O PCI de Amarante na obra de Amadeo**

4.2.1. Reflexo do mapeamento cultural de Amarante na obra de Amadeo

4.2.2. Categorias de PCI de Amarante na obra de Amadeo – seleção de dois domínios

*4.2.2.1. Práticas sociais, rituais e eventos festivos:*

*O Corpus Christi em Amarante*

*4.2.2.2. Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*

*Processo de confeção da Louça Preta de Gondar*

## **CAPÍTULO 4 – O PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL NA OBRA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO**

*Portugal existe porque existiu e existiu porque Camões o salvaguardou na sua  
memória, como a dos Hebreus se perpetua na Bíblia*  
Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*

### **4.1. O percurso artístico de Amadeo e o mapeamento cultural de Amarante**

Antes de passar à descrição do processo de seleção das obras escolhidas e que respondem ao título da Tese, refletindo a presença do PCI na obra de Amadeo, procederei à apresentação do Património Imaterial de Amarante que foi identificado durante a fase de recolha, precedido de uma breve descrição sociocultural que o introduz e contextualiza. A pesquisa inicial não pode ser considerada em rigor um processo de inventariação formal. Tratou-se, sobretudo, de um levantamento feito por etapas temáticas das práticas e manifestações culturais (identificadas pelos próprios agentes detentores e/ou praticantes e interlocutores ao longo do processo de pesquisa).

Se, como vimos, o PCI corresponde às manifestações que determinada comunidade, grupo ou, sendo o caso, os indivíduos, identifiquem e reconheçam como fazendo parte integrante do seu Património Cultural, o primeiro passo no percurso desta investigação foi o de definir um âmbito territorial.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Tentando ser fiel àquilo que foi o percurso inicial de pesquisa de campo desta investigação, e a sua evolução posterior e progressiva, descreveremos o contexto etnográfico de Amarante que será aqui apresentado numa primeira abordagem como um levantamento geral, sem qualquer arrumação por domínios e tipos de Património, o único critério de seleção com que começámos o trabalho foi que os *amarantinos* o considerassem como seu Património Cultural (imaterial) e remontasse à época em que Amadeo aí viveu.

Neste levantamento reportámo-nos, sempre que possível, ao tempo de Amadeo. No entanto, antecipando o estipulado pela Convenção 2003, este processo de levantamento foi feito como se viria a revelar desejável, do presente para o passado. Isto é, começamos, em muitos casos, a investigar as manifestações levantadas em Amarante, desde os anos de observação (em especial, no ano 2013), recuando progressivamente até onde foi possível chegar. Buscámos e valorizámos muito os relatos de anciãos locais, tendo como objetivo encontrar testemunhos e informação documentada da existência dessas mesmas manifestações no tempo de Amadeo (início do século XX). Nem sempre foi possível, pelo que, em muitos, casos ilustramos essas manifestações (que surgem representadas nas obras de Amadeo) com imagens das décadas de 50 e 60 e do século XX, o que atesta que, pelo menos até aí, uma determinada manifestação levantada no presente já existia.

O facto de nem sempre possuímos testemunhos materiais e documentação relativa ao passado e ao percurso de uma determinada manifestação cultural, mas, tendo podido encontrar a sua representação nas obras de Amadeo, contribuiu para dar consistência aos testemunhos recolhidos junto da comunidade e do acervo cultural amarantino, bem como para a concretização da principal proposta desta Tese.

#### **4.1.1. Contexto sociocultural de Amadeo**

No início do século XX em Portugal, tempo da produção artística de Amadeo, eram as grandes cidades de Lisboa e Porto que mantinham e concentravam o poder político e económico, bem como os museus e academias nacionais criadas no século XIX.

O Porto antigo é, na descrição de Orlando Ribeiro, o polo histórico indiscutível da região norte de Portugal, onde a diversidade urbana coexiste com a intensidade rural. Não obstante a semelhança entre as montanhas do Minho, as serras do Douro e as do Vouga, o povoamento destas dá-lhes múltiplas facetas na atividade e nas tradições (Ribeiro, 1986). Em relação ao noroeste do país, região onde se localiza Amarante destaca-se a *unidade natural definida pelo predomínio dos caracteres atlânticos, unidade histórica mantida através de uma população antiga e densa que, pelo seu número e homogeneidade, veio a constituir o elemento aglutinante do Estado português* (Ribeiro, 1986: 148).

O Porto desempenhou, desde a origem da sua história sob o domínio romano e ainda com o nome *Portus Cale*, um importante papel na principal rota de comércio entre Lisboa e Braga. Com vestígios da presença dos povos germânicos, dos visigodos e dos mouros, foi a região desde o Rio Douro ao Rio Minho que constituiu o primeiro condado de Portugal (Condado Portucalense), assim se criando uma identidade nacional e a base de Portugal como um país (Ribeiro, 1986).

Foi também no Porto que, nos séculos XIV e XV, se desenvolveu a construção naval portuguesa, iniciando aqui, em 1415, o Infante D. Henrique, a Era dos Descobrimentos Portugueses. No início do século XVIII, o vinho já era uma importante parte da economia e contribuiu fortemente para a pujança e crescimento do Porto, marcando a cidade de elementos exteriores que refletiam o seu vigor económico através de imponentes edifícios de estilo neoclássico e barroco. Continuando a crescer até ao século XIX, esta foi, no entanto, uma época de conflitos marcados pela invasão das tropas



### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

napoleónicas que invadiram a cidade em 1809, com a população em fuga pela Ponte das Barcas, a primeira de muitas pontes a ligar as duas margens. A ponte Dona Maria II, a Ponte D. Luís, a Ponte D. Maria Pia, desenhada por Gustave Eiffel, e a Ponte D. Luís, projetada por um seu discípulo, são exemplos de engenharia e estética que marcam, também, a história cultural do Porto.

Foi ainda com a inquietação dos republicanos, em 1891, no Porto, que se proporcionou o momento chave na história política da cidade e do país: a declaração e criação da República Portuguesa, em 1910.

Amadeo, nascido em Amarante em 1887, onde passou toda a infância e adolescência, cresceu num tempo e ambiente particular em transformações e movimentações políticas e sociais no país.

Amarante, ficando a escassa distância do Porto, surgia naturalmente como uma sua extensão. Foi berço de inúmeros artistas e personalidades reconhecidas da Cultura nacional, algumas contemporâneas de Amadeo, tais como Teixeira de Pascoaes, Manuel Laranjeira, António Carneiro (e o seu pai, António Teixeira Carneiro, reconhecido fotógrafo amarantino) e, mais tarde, Agustina Bessa-Luís, o Conselheiro António Cândido, entre outros:

*As referências históricas de Amarante devem procurar-se nos períodos Megalítico e Paleolítico, datando dessas épocas os mais antigos monumentos do concelho. São da Idade Média, porém, as construções mais significativas edificadas em zonas rurais: as igrejas românicas de Gondar, de Lufrei, de Jazente, de Gatão, de Freixo de Baixo e do Mosteiro de Travanca, constituindo o que de melhor aquele estilo arquitetónico legou à Península Ibérica<sup>147</sup>.*

---

<sup>147</sup>

Informação prestada pelo Município de Amarante em <https://www.cm-amarante.pt>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Ao enunciarmos o contexto sociocultural da produção artística de Amadeo, relembramos alguns marcos que, de alguma forma, contribuíram para assinalar a história do país e das suas principais cidades.

Como móbil da introdução a este Capítulo esteve a premissa – já abordada no Capítulo 2 – da ideia de Cultura. Dentro de todo o reino animal, as sociedades humanas são os únicos grupos em que se reconhece terem sido delineadas formas de Cultura, exercendo por sua vez poderosas influências modificadoras nos mecanismos evolutivos dos seus membros individuais. Por vezes esses elementos culturais e biológicos coincidem ou reforçam-se uns aos outros ao procurarem os mesmos objetivos; outras vezes não têm nenhum efeito uns sobre os outros; e por vezes chegam a chocar-se ou a opor-se entre si (Geertz, 1989). É assim que cada grupo é capaz de se definir identitariamente em relação a outros grupos, por afinidade ou oposição.

Amadeo, que provinha de Manhufe, uma pequena localidade em Amarante, pertencia a uma elite, com origem na família de ricos proprietários rurais<sup>148</sup>, vivência complementada com o convívio com a elite intelectual da época e o suporte financeiro do tio Francisco que apoiava as suas investidas e ambições artísticas.

Depois de uma breve estadia no Porto, Coimbra e Lisboa, Amadeo partiu para Paris no dia em que completou 19 anos, em 1906, na companhia de Francisco Smith, como de resto almejava toda a comunidade artística de então, e vai viver no Boulevard de Montparnasse. Frequenta ateliês de preparação para o concurso à Escola de Belas Artes com o objetivo de cursar Arquitetura.

---

<sup>148</sup> Amadeo Ferreira de Souza-Cardoso nasceu a 14 de Novembro de 1887, em Manhufe, freguesia de Mancelos, concelho de Amarante. Filho de José Emygdio de Souza-Cardoso, grande proprietário rural e de Emília Cândida Ferreira Cardoso. O seu tio materno, Francisco José Lopes Ferreira Cardoso, carinhosamente apelidado de “Tio Chico”, apoia-o desde muito novo na sua vocação artística. Fonte: <http://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/historia/amadeo-de-souza-cardoso>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 5 - Estação ferroviária de Amarante no início do século XX.*

*Figura 6 - Estação ferroviária de Amarante no início do século XX.*

*Figura 7 - Chegada do comboio à estação de Amarante no início do século XX*

Como é sabido, no final do século XIX e início do novo século, muitos artistas vindos de diversas localidades tinham rumado a Paris, nessa altura a capital da Arte. Para estes artistas sedentos de mundo, Paris representava o centro de todas as experiências artísticas e o destino inevitável. Amadeo foi um deles. Já o amigo Manuel Laranjeira o prevenira *Paris é o mundo onde se sente, onde se pensa, onde se trabalha*<sup>149</sup>.

Paris, pela sua localização central na Europa, com acessos modernos e sofisticados já no início do século XX, com uma rede ferroviária que a unia às principais cidades artísticas como Berlim ou Londres, e às mais tradicionais dos grandes mestres de Itália e Viena, era uma cidade onde tudo se passava, onde todas as notícias chegavam e onde era possível, por essa via, ver, aprender, deixar-se contaminar, produzir e expor, enquanto se crescia humana e artisticamente. Com uma academia prestigiada e desenvolvida que oferecia uma formação completa e atual com os professores e artistas mais reputados e reconhecidos, em Paris era possível praticar, observar e receber as experiências e tendências mais vanguardistas da época, em que dominavam o expressionismo alemão e o cubismo francês.

Os contextos sociocultural e sociopolítico viriam a ter um profundo impacto na explosão artística a que se assistiu em Portugal e que marcou aqui o início do movimento

---

<sup>149</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo em 1 de dezembro de 1905. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

modernista. Neste âmbito, é de realçar desde logo a Implantação da República, a Renascença Portuguesa e os seus corolários ideológicos (os movimentos nacionalistas e o saudosismo), bem como o eclodir da I Guerra Mundial e o conseqüente regresso à Pátria dos artistas portugueses que se encontravam em Paris. Muito embora, aparentemente, o movimento da Renascença Portuguesa se tenha mantido marginal ao que de mais atual acontecia na arte: *A exposição de Amadeo em 1916, no Salão Passos Manuel, não merece um único comentário aos críticos de A Águia, nem a publicação do álbum 12 Reproductions* (Castro, 2018: 282), será legítimo afirmar que, embora à margem, alguma influência tais movimentações poderão ter tido no amadurecimento e discurso artístico de Amadeo, designadamente pela tensão emergente de valores e ideais discordantes.

Deverá datar do ano de 1910 o retrato que Amadeo pinta do Infante Dom Manuel II, ao qual acrescenta a inscrição *Rei de Portugal*. Nascido a 15 de Novembro de 1889, Dom Manuel, próximo das artes, tinha uma diferença de apenas dois anos de Amadeo. Sabe-se que a 4 de julho de 1909 Dom Manuel II terá estado em Amarante para assinalar o centenário da Guerra Peninsular (juntam-se imagens deste dia no Capítulo 4), momento ao qual Amadeo terá assistido antes de partir para Paris em novembro do mesmo ano. Com a morte do Rei Dom Carlos e do Príncipe Dom Luís Filipe em 1908, Dom Manuel II tornara-se o 35º Rei de Portugal, aos 18 anos de idade – até à implantação da República a 5 de outubro de 1910.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 8 – Fotografia do Infante Dom Manuel II em 1889 (aos 9 anos). Coleção Fundação Mário Soares/António Pedro Vicente*



*Figura 9 – Dom Manuel II. Sem data. MMASC*

Em várias cartas à sua família e amigos Amadeo demonstra uma aproximação e ligação ao conceito de identidade portuguesa, com a qual aparenta identificar-se. Numa carta a Lucie, durante o verão de 1910 em Espinho, Amadeo aconselha a leitura de contos populares portugueses, enquanto anuncia estar a ler a *história trágico-marítima*:

*(...) vou enviar-te amanhã um livro de contos do Marcelino de Mesquita. O último conto – a desforra do maioral – é muito bello. Lê-lo com atenção. Sentirás quanto é nobre esta raça que joga a vida por um capricho, ativa como leões. Este sangue fervente, estes gestos grandes, só os possui a raça peninsular, orgulhosa e fidalga.<sup>150 151</sup>*

<sup>150</sup> Cardoso, Amadeo de Sousa, 1887-1918. 1910?]. [Cartas de Amadeo a Lucie] [1908-1918?]. COTA(S): ASC 12/06 e 12/20. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.. Cardoso, Amadeo de Sousa, 1887-1918. 1910?].

<sup>151</sup> Trata-se do livro de contos *Na Azenha* de Marcelino Mesquita (1856-1919), dramaturgo, editor e jornalista, editado em 1913. No conto ‘a desforra do maioral’, o autor enaltece os campinos e as suas qualidades. Refere-se a Brito, Bernardo Gomes de. *Historia Tragico-Maritima. Em que se escrevem*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Na altura em que escreve estas cartas (1910), Amadeo encontrava-se já em Paris, onde a explosão artística era um reflexo da diversidade e partilha de percursos e experimentações artísticas que a cidade então vivia. Com uma cidade povoada de grupos de artistas que construía a vanguarda europeia, começa a surgir, em diversos domínios artísticos, uma inquietação de cunho nacionalista e uma tentativa de afirmação, principalmente por parte dos artistas franceses, voltando-se à questão da identidade nacional e a busca pelas raízes tradicionais. Com o movimento modernista regressa a valorização pelo nacional, o folclore, o primitivo e os símbolos da identidade, agora com uma consciência histórica. Esses mesmos artistas acabavam por se reunir maioritariamente por nacionalidades e afinidades culturais, formando microcosmos dentro da cidade da Arte. Amadeo, conscientemente contrariando essa tendência e na ânsia de demonstrar que o seu caminho não se confunde nem se enquadra em qualquer movimento, senão nas vanguardas, e muito menos em função da nacionalidade, vem afirmar-se ele próprio como estando numa posição diferente de todos os seus compatriotas<sup>152</sup> que *marcham numa rotina atrasada*.<sup>153</sup>

Se em Paris se começava a sentir uma inquietação e necessidade de afirmação perante esta diversidade e invasão de artistas das mais diversas nacionalidades, desde logo expressa por Appollinaire quando refere *A arte francesa atual nasceu espontaneamente em solo francês* (Appollinaire, 1912: 114), é importante, no entanto, notar que foi também isso que contribuiu para ser o que era. Na verdade, uma cidade, além da sua paisagem e

---

*chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India*, 2 tomos, Lisboa, Lisboa Occidental, Officina de Congregação do Oratorio, 1735-1736.

<sup>152</sup> Estavam em Paris, no início do século, Almada Negreiros, Santa Rita, Eduardo Viana, Francis Smith, Dórdio Gomes, Abel Manta... Eduardo Viana, Emmérico Nunes, Francis Smith, Manuel Bentes, Manuel Jardim

<sup>153</sup> (...) *de resto, estou-o também (em desacordo) com os amigos compatriotas que marcham numa rotinas atrasada. Arte é bem outra coisa que quase toda a gente pensa, é bem mais que muita gente julga. Tudo quanto por aqui se faz é medíocre aparte várias coisas* (...) Carta de Amadeo ao Tio Francisco

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*  
Cardoso, 1910, Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

constituição física, é uma realidade dinâmica, como o seu Património Cultural também o é. Não é estática nem inerte, mas altera-se todos os dias por todos aqueles que a compõem. E é essa rede de pessoas que habitam, visitam, trabalham e vivem na cidade que, em conjunto, formam a realidade mais ou menos diversa, e que é complementada pelo património material onde esta assenta. Relembrando o tema principal desta Tese, ignorar tais características de alterações dinâmicas e evolutivas significaria igualmente negar aquilo que o PCI representa (Yoshida, 2004).

Com a presença de numerosos artistas em Paris, assiste-se ao inevitável diálogo e contaminação de influências, cada grupo contribuindo para a formação de um novo movimento “mestiço” que se viria a intitular Modernismo. É, na verdade, a partilha e a diversidade de raças, línguas e culturas e consequente consciência da pluralidade que vem a marcar esta fase de explosão. Paris não era mais do que o centro eleito da Arte no início do século XX, ali se encontrando as experiências individuais condicionadas pelo contexto cultural, histórico, psicológico e social de onde cada um provinha.

A experiência da alteridade em Paris foi fundamental para Amadeo e para os artistas portugueses que aí se encontravam, estabelecendo uma tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo que definiria todo o Modernismo português, e que Almada Negreiros resumiu:

*Em Paris procurei, é claro, os artistas avançados. Fiquei amigo de vários. Mas, e aqui é que bate o ponto, essa convivência com os artistas avançados de Paris foram apenas amizades pessoais. Não apareceu nunca o motivo que juntasse o mesmo Ideal, a minha Arte e a de cada um deles [...] nunca pôde juntar-nos aos avançados no mesmo Ideal. Porquê? Porque o nosso Ideal não era o mesmo.*

*A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro. As nossas pátrias eram diferentes. (Negreiros, 1993: 60-61)*



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Muito embora os ambiciosos projetos e planos de futuro, Amadeo volta definitivamente a Manhufe, em 1918, onde vem a permanecer<sup>154</sup> por imposição da Primeira Guerra Mundial e do surto de gripe (chamada de “pneumónica” pelas complicações pulmonares que se lhe associavam) que assolou a Europa e lhe roubou a vida aos 30 anos<sup>155</sup>.

Na verdade, não é claro se Amadeo fez mesmo planos para regressar a Paris finda a Guerra ou se, por outro lado, pretendia permanecer em Manhufe e dar por terminada a estadia em Paris. Repare-se que em setembro de 1914 Amadeo casa no Porto com Lucie Pecetto. De acordo com os testemunhos familiares identificados no Capítulo 1, o pai José Emydio de Souza-Cardoso destinara-lhe a Casa da Granja, em Amarante, que se encontrava a ser reconstruída em 1915 para Amadeo viver com Lucie após o casamento. Para assinalar tal construção, Amadeo chega mesmo a desenhar um ex-libris comemorativo.



<sup>154</sup> A guerra perturbou totalmente os planos de Amadeo, não tanto por interromper o fio das experiências que no próprio Verão de 1914 tinham sofrido alteração de rumo mas por deitar abaixo a estratégia que ele preparava, a nível internacional, e na qual tanto entrava Paris como a Alemanha (e até a Inglaterra, preparando-se também então para expor em Londres) – sítios que o conflito agora separava. A sua única realidade passou a ser a sua quinta de Manhufe, que era, para ele, algo de irreal, em comparação com a vida que deixava para trás (França, 1957: 89).

<sup>155</sup> No ano de 1918 uma doença de pele impede Amadeo de pintar. A 25 de Outubro morre bruscamente em Espinho, vítima da epidemia “pneumónica” que assolou a Europa no final da Guerra. Fonte: <http://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/historia/amadeo-de-souza-cardoso>.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 10 – Desenho que assinala a reconstrução da Casa da Granja em Amarante em 1915, por Amadeo de Souza-Cardoso. Coleção Particular.*



*Figura 11 - Casa da Granja (1915?)*

*Figura 12 – Lucie e o pai de Amadeo (José Emygdio Souza-Cardoso) na casa da Granja (1915). Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG*

Como se verá, Amadeo, um dos *novos* que partiu para Paris, o *mais célebre pintor português das vanguardas* <sup>156</sup> (Pessoa, 1916), o precursor, um pioneiro do modernismo, *a primeira descoberta de Portugal na Europa do Século XX* (Negreiros, 1916) <sup>157</sup> é, ao mesmo tempo, aquele que expressa um enraizamento profundo nos costumes de Manhufe e uma afinidade pela tradição e pelo ruralismo amarantino de então, que tão bem representa, deixando-nos com o seu testemunho artístico, um legado de registos de PCI que um olhar mais atento não poderá deixar de apreender. Foi a partir deste novo olhar sobre o seu legado que selecionamos as obras que deram suporte a esta Tese.

---

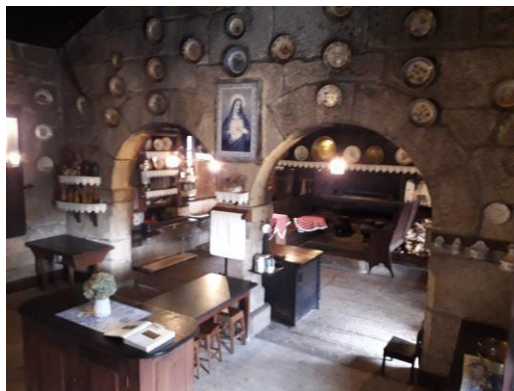
156 Menção que Pessoa faz de Amadeo em carta a Cortes-Rodrigues, de 4.9.1916, em ‘Fernando Pessoa no seu tempo, Biblioteca Nacional Portugal, 1988.

157 Almada Negreiros no catálogo da Exposição de Lisboa de 1916.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 13 – A cozinha da Casa de Manhufe, 1913 (CMMCG)*



*Figura 14 – A cozinha de Manhufe*

Amadeo, não se integrando no grupo de artistas portugueses que se encontrava em Paris, distanciando-se mesmo, foi construindo, porém, a singularidade do seu discurso artístico com os referentes culturais que trazia da sua infância e adolescência em Manhufe, e que a estadia em Paris ajudou a ver com olhos de modernidade. Em Paris, Amadeo expôs junto dos vanguardistas e fez parte da consagração do cubismo, através da sua presença no *Salon des Indépendants* e no *Salon d'Automne*, em 1911 e 1912 respetivamente.

Tendo morrido com apenas 30 anos, Amadeo passou a maior parte da sua vida em Amarante, onde nasceu e passou toda a infância e adolescência até aos 19 anos, antes de partir para Paris. Mantendo correspondência regular com a família e amigos, Amadeo regressava a Amarante nos meses de verão. É nesses verões passados em Manhufe que Amadeo escreve a Lucie enaltecendo as características do seu país, como no verão de 1910, pouco antes de regressar a Paris, quando escreve:

*(...) tenho imensas saudades de deixar a minha terra, este sol, o céu profundamente azul, tudo isto que é cheio de uma beleza viva e fulgurante. Depois de amanhã irei a uma das melhores corridas de touros da época. Caramba, vai*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso ser delirante! Oxalá que os touros sejam bons. Não imaginas como esta terra é cheia de cor, alegria, intensidade de alma, às vezes com pontas de loucura. Não é nada o espírito francez que nunca perde a cabeça. Diz-se aqui que 'quem não perde a cabeça é porque não tem cabeça para perder'. E é talvez verdade!*<sup>158</sup>

Amadeo continuou o seu percurso artístico em Paris até 1918, altura em que, numa vinda a Manhufe para mais umas férias, acabou por ficar, por ocasião da I Guerra Mundial que lhe alterou os planos e o impediu de regressar a Paris como habitualmente. Ainda assim, a sua obra demonstra que as curtas estadias em Manhufe no pós-Paris e, em especial, nesse ano de 1918, foram extremamente produtivas e profícuas em síntese artística e construção do discurso que hoje conhecemos de Amadeo. Repetimos, dada a sua pertinência neste Capítulo, a observação de Raquel Henriques da Silva:

*Foi a eclosão da guerra, em 1914 que, reconduzindo Amadeo a Portugal, lhe permitiu transformar sete anos de aprendizagem numa obra de plenitude. Forçado ao isolamento que o convívio com os Delaunay (também momentaneamente em Portugal) e com os modernistas portugueses não chegou a perturbar, confrontado com as solicitações contraditórias de uma cultura aldeã que, após anos parisienses, ele podia entender mais profundamente, ou seja, antropológicamente, Amadeo regressou primeiro ao motivo, inspirando-se (como os Delaunay farão também) nas cores esfuziantes da paisagem e do folclore,*

---

<sup>158</sup> Cardoso, Amadeu de Sousa, 1887-1918. 1910?. [Cartas de Amadeo a Lucie] [1908-1918?]. COTA(S): ASC 12/06. Espólio de ASC, Biblioteca de Arte da FCG.

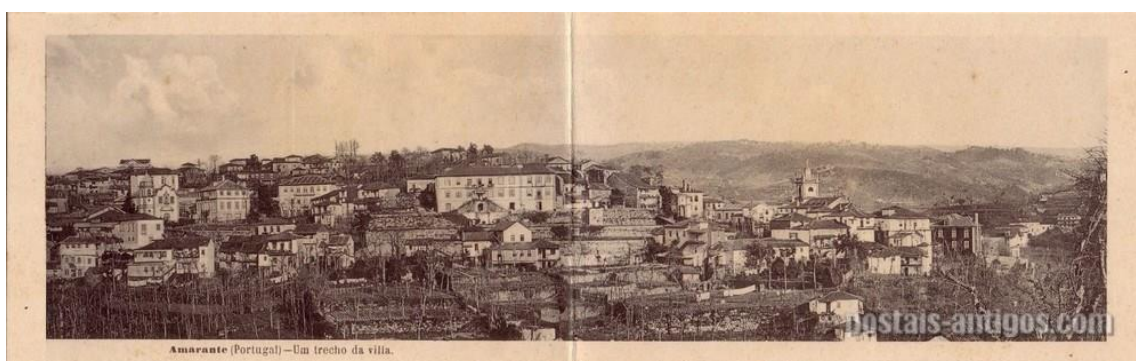
## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*recriadas como ideografias, eivadas de convências sentimentais. O seu território já não é o Cubismo mas o de uma extrema liberdade figurativa, utilizando as imagens das coisas como signos nómadas de um discurso aberto (Silva, 1991: 111).*

### **4.1.2. Contexto etnográfico de Amarante**

No ponto anterior traçámos o contexto sociocultural do percurso de Amadeo, depois de termos identificado o âmbito territorial que importava delimitar para responder à questão principal da Tese e ir de encontro ao título traçado: *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*.

Amadeo partiu para Paris já na maioridade, tendo passado em Manhufe, Amarante, Portugal, toda a sua infância e adolescência. É, portanto, esta zona do país, que importa observar, procedendo a um levantamento de dados e elementos que possam compor o seu mapeamento cultural. Só dessa forma poderemos então, no ponto seguinte, identificar os reflexos de tais manifestações culturais na sua obra.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 15 - Panorâmica da vila de Amarante no início do século XX - Portugal*<sup>159</sup>

Amarante, cidade desde 1985, já em 1250 aparecia referenciada nas Ordenações Afonsinas como *Vila de Amarante, terra de aquém-Marão*<sup>160</sup>.

No *Guia do Amador de Bellas Artes*, guia cultural e turístico publicado em 1871, Daniel Martins de Moura Guimarães apresenta Amarante como:

*Pequena e antiga villa, muito florescente antes da invasão francesa, como o provam as ruínas dos palacios incendiados por essa ocasião. Tem relativamente muito commercio; e de notavel a ponte sobre o Tâmega, o convento e a egrejade S. Gonçalo.*

*A viagem d'Amarante até Mezão-Frio oferece pontos de vista surpreendentes, principalmente desde os Padrões do Teixeira.*

*D'ahi por diante, com a velocidade a que obriga o immenso declive, figura-se ao viajante que se vae precipitar no fundo d'um abysmo. Por todos os lados descem numerosos regatos, que se despenham da montanha para alimentar o rio Teixeira, que corre no fundo, fazendo verdadeiro contraste a sua placidez com o ruído dos regatos que o abastecem. Aos dois lados ficam serras d'uma altura espantosa e plantadas de lindíssimos vinhedos, formando em cada volta d'estrada novos e cada vez mais lindos panoramas, que arrebatam pela variedade das perspectivas (D.M.M.G. 1871: 56).*

---

<sup>159</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 25 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>160</sup> <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

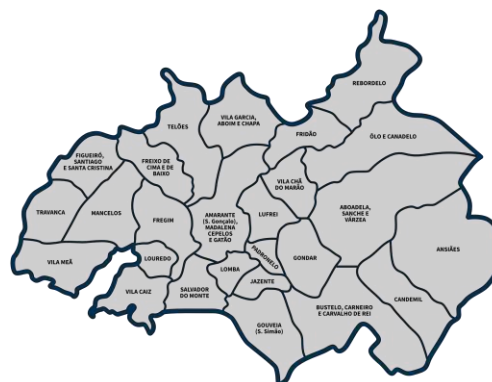
Em 1913, Amarante fazia parte da província de Entre Douro e Minho, tendo como centro mais próximo o Porto. A Serra do Marão, que envolve Amarante, é uma formação montanhosa de origem xistosa e granítica, que atinge no seu ponto mais alto (a Senhora da Serra) os 1415 metros, sendo deste modo considerada a sexta maior elevação de Portugal Continental. Em função do clima e relevo, com os invernos frios e chuvosos e verões secos e amenos, também a agricultura, em especial a plantação e colheita de uva e produção de vinho verde assumem especial relevância nesta região. Orlando Ribeiro refere que:

*(...) duas áreas se distinguem na viticultura portuguesa: uma abrange os ligares ao sul do Vouga, e a Terra Quente do Douro e dos seus afluentes menos ocidentais – a dos vinhos maduros e generosos; outra, cobre o Noroeste Atlântico, com o douro inferior e os vales do Tâmega e do Paiva (...). O travo ácido e picante dos vinhos verdes ou quase verdes, feitos de uvas mal amadurecidas durante Estios já húmidos, guarda a débil lembrança de outras bebidas fermentadas, como a cidra e a cerveja, que a expansão da vinha suplantou. (Ribeiro, 1998: 74)*

Acrescenta ainda que *(...) a cultura das árvores de fruto faz-se por toda a parte, desde os agrumes (laranjeira, limoeiro, tangerineira, cidreira) das terras baixas e irrigadas, até ao castanheiro dos planaltos e montanhas. (Ribeiro, 1998: 74)*. Hoje em dia, a produção de cereja na região do Tâmega, particularmente no concelho de Resende (responsável por aproximadamente 30% da produção de cereja da Região Norte de Portugal), possui um forte impacto na economia local. Chama-se a atenção para estes pontos para uma melhor compreensão do contexto e economia familiar de Amadeo (cujo pai era viticultor) e também em virtude da presença significativa de frutos (em particular, morangos e cerejas) na obra de Amadeo.



*Figura 16 - Localização de Amarante no mapa de Portugal*



*Figura 17 – Mapeamento das freguesias de Amarante (2019)*

Amarante é hoje parte do distrito do Porto e cidade associada à figura de São Gonçalo<sup>161</sup>, seu padroeiro. A tradição conta que naquele que era um local quase deserto, São Gonçalo levantou uma pequena ermida onde se abrigou em 1250 e onde viria a ser sepultado, e uniu as duas ribeiras do Tâmega com uma ponte, fazendo passar *debaixo dos pés dos passageiros a braveza a e fúria do rio, que a tantos tinha tragado*. Assim o conta o *Sermão do Padre António Vieira a São Gonçalo de Amarante*, pregado na Bahia entre os anos 1682-1687 (Vieira, 1689: 285-327). Neste Sermão, Vieira lembra que São Gonçalo deixou a pátria, *onde o amor natural costuma lançar aquelas fortes e doces raízes que tão dificilmente se arrancam*, a caminho da Terra Santa, exaltando-lhe uma *vida imortal* que, como diz, é sinónimo de *Amaranto*, flor que não murcha. Vieira lembra também alguns milagres atribuídos a São Gonçalo, como o transformar o carvão em pão, e o pão em carvão; ajudar os pastores, os lavradores, as mulheres que querem casar e ter filhos, a curar as enfermidades, encaminhar os desgarrados, comandar o sol e a chuva. O Convento construído nesse mesmo local veio a transformar-se num importante centro de peregrinação, ali atraindo uma população que não mais parou de crescer. A Igreja de São Gonçalo, compreendendo o claustro, é hoje classificado como um

<sup>161</sup> Beato Gonçalo do Amarante, Presbítero Dominicano e grande taumaturgo, chamado *São Gonçalo de Amarante* devido à enorme devoção popular, (Pinto, 2009).



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Monumento Nacional. É também em virtude do rico Património Cultural que Amarante é, hoje, um importante ponto turístico em Portugal com uma atividade cultural dinâmica e em crescimento:

O levantamento realizado e que apresentaremos de seguida foi ilustrado, sempre que possível, com imagens do mesmo. Ao longo do trabalho de pesquisa, tal como já enunciado no Capítulo 1, procedeu-se à recolha de documentos ilustrativos que fossem de encontro aos objetivos da Tese: encontrar na obra de Amadeo reflexos do Património Cultural de Amarante. Destacou-se, a este respeito, a obra de Eduardo Teixeira Pinto, fotógrafo amarantino que deixou um precioso legado para conhecer o Património Cultural de Amarante, tendo registado em fotografia muitas das expressões culturais que os interlocutores interrogados no trabalho de campo haviam indicado. Atualmente, a obra de Eduardo Teixeira Pinto pode ser visitada na Casa da Granja (referida acima, ou seja, a casa que o pai José Emydio reconstruiu para ceder a Amadeo que aí tencionava viver depois da experiência de Paris).

Constata-se, pelo levantamento que incluiu os testemunhos recolhidos e as fotografias aqui apresentadas, que no mapeamento cultural de Amarante podemos incluir sobretudo:

- o Património natural (a Serra do Marão e o rio Tâmega entre os principais) e as atividades ligadas ao rio (nomeadamente, as guigas do Tâmega e as azenhas);
- os edifícios e monumentos (a Ponte, o Convento e Igreja de S. Gonçalo como os mais significativos do centro histórico); as Igrejas de S. Pedro e S. Domingos, a Casa da Cerca e o Solar dos Magalhães. os Paços do Concelho de Santa Cruz de Riba Tâmega, o Mosteiro de Travanca e o românico das igrejas de Mancelos, Jazente, Freixo de Baixo, Gatão ou Gondar.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- a gastronomia (sobretudo a doçaria conventual, os doces fálicos e o fabrico de pão), o cabrito serrano, a vitela arouquesa e maronesa, as feijoadas, as tripas, o cozido à portuguesa e o bacalhau;
- o artesanato (a cestaria, as rendas, bordados, a olaria, em especial o barro negro de Gondar, as mantas e as meias de lã);
- a música, as bandas filarmónicas, a dança e os instrumentos musicais;
- as procissões religiosas e festividades locais.

Por servir, este ponto, de introdução e contexto àquilo que, em particular, se pretende focar (o PCI de Amarante), não será feita uma análise individual e em detalhe a cada uma destas manifestações culturais. Optar-se-á, antes, por apresentá-las de uma forma geral e corrida e, sempre que pertinente, acompanhadas de alguma obra de Amadeo que claramente se relacione com aquilo que, por escrito ou por imagem, se apresenta. Crê-se que, desta forma, será possível traçar um panorama geral dos elementos e manifestações que, em conjunto, compõem o mapa cultural de Amarante.

Na cidade banhada pelo rio Tâmega destaca-se a ponte granítica datada do século XVIII (em substituição da ponte medieval de construção atribuída ao próprio São Gonçalo) que serve de entrada à frente do convento construído entre 1540 e 1620, representando vários estilos arquitetónicos e aqui albergando hoje o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. No centenário do nascimento de Amadeo (1987) António Cardoso lembrará:

*O Convento e sua igreja [onde viria a ser instalado o Museu Amadeo Souza-Cardoso] resumem, afinal, quase tudo: genealogias, discursos heráldicos, momentos de santidade e amor, correntes de devoção, fluxos populares de pagadores de promessas e de 'milagres' satisfeitos. Conhecer-lhe a teoria é compreender-se a si próprio (Cardoso, 1987: 17-23).*

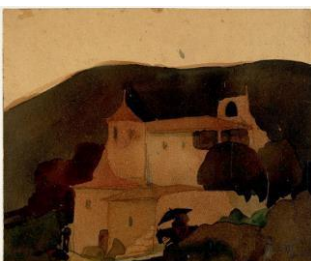
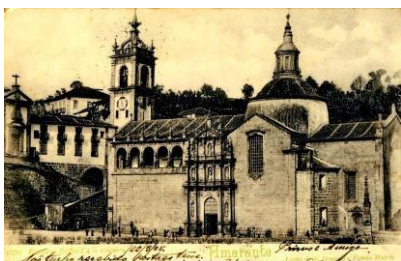
## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Como panorama de fundo da cidade de Amarante, eleva-se o património natural da Serra do Marão.



*Figura 18 - Ponte de São Gonçalo - Amarante - Portugal<sup>162</sup>.*

*Figura 19 – Sem título, 1912 (CMMCG)*



*Figura 20 –Mosteiro de São Gonçalo (Amarante), postal de 1905<sup>163</sup>*

*Figura 21 – Sem título (Mosteiro de São Gonçalo, Amarante). Sem data (1912?) (CMMCG)*

*Figura 22 - Imagem recente de Amarante, Guide Michelin*

No percurso metodológico, apresentado no Capítulo 1, foi referida a necessidade de elaborar um levantamento e traçar um mapeamento cultural de Amarante, prévio à apresentação das obras de Amadeo que o refletissem. Para tal, e seguindo uma abordagem

<sup>162</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP n.º 6 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1910, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>163</sup> Imagem colocada por um utilizador na página do Facebook: Amarante antiga.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

próxima do método antropológico, tornou-se essencial perguntar diretamente aos amarantinos, isto é, às comunidades, grupos e indivíduos referidos como interlocutores preferenciais na Convenção 2003, quais eram as manifestações culturais que consideravam como fazendo parte do seu Património Cultural. Ou, dito de outro modo, que manifestações culturais mereceriam constar de um mapa cultural de Amarante? Entrevistando cerca de 30 interlocutores numa fase de levantamento, foi possível responder a essa questão, a qual ilustraremos de seguida com imagens e, sempre que possível, com obras de Amadeo selecionadas por refletirem essas mesmas expressões culturais. Seguimos também as pistas deixadas por António Cardoso (em *Diálogo de Vanguardas*, 2008: 41) e as múltiplas referências a Amarante e suas texturas culturais e humanas:

*O quadro natural, esse, pressupunha, mais do que os sítios, o génio dos lugares, extensivos e afetivos, a comunidade de vizinhos de Pidre, d'além Manhufe, Ribeiro de Manhufe e Penedos de Manhufe, com casas, eirados, caseiro da porta, tanques e poças (das feiticeiras?), moinhos, alambiques, (e seus "infernos") que se antropomorfizam e se dizem em linguagens sumidas, ou em litanias, por entre dias e noites e sombras falantes dos lodos, sobre a própria teia do lugar, junto à capela de S. Sebastião, nas encruzilhadas de medo e espanto...*

A identidade da cidade de Amarante tem vindo a ser construída, além das características naturais e geográficas já referidas e dos seus importantes monumentos, a partir do culto a São Gonçalo, do artesanato, gastronomia, música e outras expressões culturais, que vão desde os bordados, a olaria, a cestaria e a madeira trabalhada em talha decorativa, do vinho verde à gastronomia e aos doces fálicos, testemunhos de cultos antigos de fertilidade e paganismo.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A paisagem urbana e rural de Amarante tem-se mantido, ao longo dos tempos, em respeito com a arquitetura patrimonial do seu centro histórico. No rio Tâmega ainda hoje são visíveis os barcos típicos apelidados de “guigas”<sup>164</sup>.



Figura 23 – Guigas do Tâmega. Década de 70. ETP.

Figura 24 - *La Tourmente* (Desenho original para o album *XX Dessins*, 1912) (CMMCG)

Figura 25 – *Sem título*, 1911 (CMMCG)

O rio Tâmega é um elemento sempre presente e que desempenha uma importância assinalável na região. Nasce em Verin, Espanha, estende-se por 165 km, atravessa o Norte de Portugal e vai desaguar em Entre-os-Rios no Douro. Ao longo do seu percurso, atravessa o centro de cidades como Chaves e Amarante, fazendo a fronteira entre Trás-

---

<sup>164</sup> Amadeo ilustrou, numa obra de 1914 *A chalupa*, embarcação semelhante à Guiga ou barco (Ribeira de Pena): esta (...) é um barco de fundo chato, de duas proas, com dois pequenos assentos junto aos bicos de proa e de ré. Usa-se como barco de passagem e de transporte no rio Tâmega. Dimensões médias 4,95 x 1,1 x 0,4m, havendo modelos maiores para atravessamento de carga e gado, como os chamados barcos da zona de Ribeira de Pena. Propulsão por remos ou vara. Fonte: <https://digitarq.cpf.arquivos.pt>. Código PT/CPF/OLF/0042/000040

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

os-Montes e o Minho, dividindo o distrito de Vila Real e de Braga e os Municípios de Mondim de Basto e de Celorico de Basto. A sua extensão e paisagem oferece praias fluviais, percursos de canoagem e desportos náuticos à pesca (sendo os peixes mais comuns as bogas, os escalos, as trutas e as enguias).

Com inúmeros açudes, ao longo das margens do rio Tâmega ainda são visíveis numerosas azenhas, cuja antiguidade e relevância se adivinham nas muitas fotografias de outras épocas e nas obras de Amadeo que também as registam.

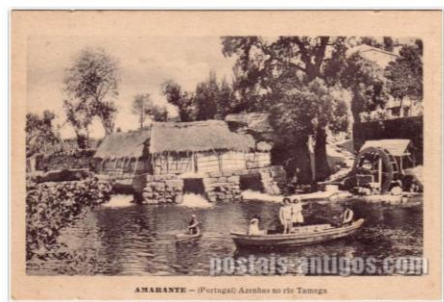


Figura 26 – Azenha no rio Tâmega @ Editorial Lusitana

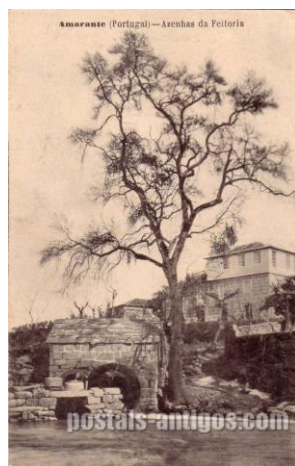


Figura 27 - Azenhas da Feitoria - Amarante - Portugal<sup>165</sup>.



Figura 28 - Azenhas no rio Tâmega - Amarante – Portugal<sup>166</sup>

A ampla representação e ainda hoje presença de azenhas e moinhos nas margens do rio Tâmega aponta desde logo para a atividade de moagem de cereais e fabrico de pão

<sup>165</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 32 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>166</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 22 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro) Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. *Coleção particular João Cristiano Fontes*. Disponível para consulta em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com)

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

na zona, o que vem, de facto, a verificar-se e é descrito aqui ao longo do levantamento do contexto etnográfico.

Durante a pesquisa constatámos ainda que o terreno da Casa da Granja (que, como vimos, seria a casa destinada a Amadeo para ali viver com Lucie no regresso de Paris e cujas obras de reconstrução acompanhou em 1915) se estende desde do alto até chegar à margem do rio Tâmega onde as azenhas se fazem notar.

Ao chegar a Amarante, é o granito da ponte e do Mosteiro que se nos impõem desde logo. É também com a gastronomia, com os doces fálicos e a doçaria regional de ovos e cunho conventual como as brisas do Tâmega, o bolo de São Gonçalo, os Casadinhos, as roscas, as Cavacas e Galhofas, as Barrigas de Freira, as Lérias, ou os Papos de Anjo que um visitante atual, chegado a Amarante, desde logo se depara.



*Figura 29 – Doceiras em Amarante. Festas de junho. Anos 60. ETP*

Saindo do centro histórico e passando nas várias freguesias que compõem o concelho, a vegetação da Serra do Marão, composta principalmente por pinheiros, continua a acompanhar a paisagem, com alguns aglomerados de edificações recentes e desordenadas, logo seguida de conjuntos de habitações rurais, animais de criação e hortas,



### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

algumas indústrias familiares de panificação e, mais isoladas, algumas quintas e solares de construção centenária. Também ao longo da Serra do Marão é possível encontrar diversas instalações abandonadas da exploração de minas de volfrâmio que tiveram o seu auge nos tempos da Segunda Guerra Mundial.

Se junto ao rio Tâmega são visíveis alguns moinhos e azenhas, já na estrada se puderam encontrar várias pedras circulares que se pensou, à primeira vista, tratar-se de mós, pedras de moer farinha, de tamanhos diversos, dispostas em fileiras encostadas.

Constatou-se, porém, que se tratava de rodas de oleiro pertencentes ao único oleiro na zona, César Teixeira. Esta etapa do percurso de investigação foi especialmente marcante porque percebemos estar perante uma técnica em risco de extinção. Viemos a saber que o processo de confeção da Louça Preta de Gondar consiste numa das artes tradicionais mais emblemáticas e antigas do concelho de Amarante, onde a técnica de cozedura e escurecimento do barro – na soenga – constitui o modo mais ancestral de cozedura da cerâmica, dando-lhe então a tonalidade negra.



*Figura 30 - Processo de confeção da Louça Preta de Gondar (Matriz PCI)*

*Figura 31 – Soenga em Gondar (Matriz PCI)*





*Figura 32 – Peças de barro a cozer na soenga (Matriz PCI)*



*Figura 33 - Processo de confeção da Louça Preta de Gondar (Matriz PCI)*

*(...) Tendo sido uma prática comum em muitos centros oleiros do Norte de Portugal, mas sobrevivendo, unicamente, em Vila Seca (Gondar), a cozedura em “soenga” (também denominada cozedura aberta, em montão, ou em fogueira), revela um processo muito antigo de cozer a louça de barro, em que o combustível (lenha) entra em contacto direto com as peças de barro, amontoadas sobre o solo ou numa cova aberta no terreno.*

*Em Bisalhães, no termo de Vila Real, assim como em Vilar de Nantes, junto a Chaves, a “soenga” foi o procedimento de cozedura da louça preta, utilizado até aos inícios do século passado. Rocha Peixoto, em 1903, refere que em Chaves ainda se cozia “ao ar livre em covas” e Charles Lepierre, em 1899, diz que em Bisalhães “fazia-se louça preta, sem ornamentos, cozida em covas”. Embora seja indiscutível a existência daquele método de cozedura há cerca de 100 anos, ignoram-se as particularidades do procedimento. Nos dias de hoje, em ambos os*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*centros oleiros, a cozedura é feita num forno de duas câmaras, superiormente descoberto, processo que, embora arcaico, revela uma evolução tecnológica assinalável, uma vez que o combustível (lenha) não contacta diretamente com a louça.*

*Em Paredes, Favais e Santo Tirso (Gôve), no concelho de Baião, a cozedura em “soenga” (que caracterizou toda a produção oleira, até ao abandono do último artífice, José Rodrigues “Zé Lérias”), era em tudo semelhante ao processo realizado em Gondar. Segundo a descrição que Rocha Peixoto fez, no início da década de 1900, a loiça “era reunida numa depressão do terreno, amontoada com a lenha, aí cozendo em uma hora pouco mais ou menos. Volvido esse curto espaço de tempo, a fogueira era amortecida com terriço, abandonando-se a loiçaria no rescaldo”.*

*Em Fazamões, último reduto do centro oleiro de S. Pedro de Paus / S. Martinho de Mouros (Resende), Joaquim Ribeiro Alvelos revestia o solo da soenga com uma camada de moinha bem seca, que servia de isolante e de combustível para arder lentamente, durante a fase de aquecimento das peças, que aí eram colocadas e viradas, de vez em quando, para que o fogo lento perpassasse por todas as peças. Terminada esta fase o oleiro começava a acastelar a loiça, rodeando-a de achas de lenha, colocadas na vertical e encostadas às peças, de uma maneira muito semelhante à utilizada em Gondar. A operação seguinte, verdadeiramente distintiva dos outros centros oleiros, consistia no revestimento da loiça e achas com uma outra camada, desta vez de torrão seco, deixando apenas algumas pequenas aberturas para facilitar a combustão.*

*Aceso o lume e vigiada a cozedura, quando o olhar experiente do oleiro reconhecia na loiça uma cor quase esbranquiçada, sinal de que tinha atingido a temperatura necessária, era o momento de lançar sobre o castelo de loiça moinha e terra existente na cova, já negra de tantas cozeduras, mantendo-se a vigilância sobre o monde para que o oxigénio não penetrasse no interior, deixando a loiça com manchas brancas (Dinis, 2017: 18).*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 34 – Peça de olaria da Casa de Manhufe*



*Figura 35 – Sem título,*



*Figura 36 – Exposição e venda de peças de Louça Preta de César Teixeira, Gondar*



*Figura 37 – A Canção Popular, 1916 (CMMCG)*

O fabrico do pão é outra atividade igualmente dinâmica na mesma região, coincidindo mesmo em várias técnicas e passos no processo de fabrico, não fora a diferença na matéria prima. Assim, dada a quantidade de figuras circulares presente nas obras de Amadeo, bem como alusões aos moinhos, azenhas, moleiros e farinha, este foi

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

um ponto que se equacionou relacionar – se, e em que medida, as figuras circulares nas obras de Amadeo significariam as rodas de moleiro e complementavam a igual presença constante de alusões ao processo de fabrico de pão. No entanto, sendo tal associação impossível de provar e duvidosa de levantar, e estando já sobremaneira estudada a cooperação de Amadeo com o casal Delaunay, remete-se tal presença de figuras circulares coloridas na obra de Amadeo para a influência das experimentações de uns e outros, em especial nos discos e pochoirs usados por Sonia Delaunay e que Amadeo, conhecidamente, partilhou, sem um significado ou representação específica.

Uma dessas localidades onde encontramos as rodas de oleiro é em Gondar, em concreto, Vila Seca. A antiguidade do centro de olaria de Gondar parece remontar à década de sessenta do século XVII tal como se infere pela leitura da documentação publicada e analisada por António Dinis e Paulo Amaral que consideram que a olaria de Gondar teve a sua origem em oleiros provenientes de S. Martinho de Paus, à época freguesia do concelho de S. Martinho de Mouros (Dinis e Amaral, 1997, 2005). Em meados do século XX a olaria rústica de Gondar ainda tinha 18 rodas a trabalhar, quase se extinguindo em meados dos anos oitenta daquele século<sup>167</sup>.

Em Gondar foi possível tomar uma maior consciência daquilo que os habitantes locais identificaram como fazendo parte do seu Património Cultural, e que quiseram organizar, mostrar e salvaguardar através de espaços museológicos criados para o efeito.

A Casa do Oleiro e o Museu Rural do Marão demonstram essas iniciativas particulares de salvaguarda daquilo que representa a identidade da região. Na altura em que, no decurso desta investigação, se visitou a Casa do Oleiro, tinha ocorrido pouco antes uma atividade de mostra e venda de peças de Louça Preta do único artesão ainda

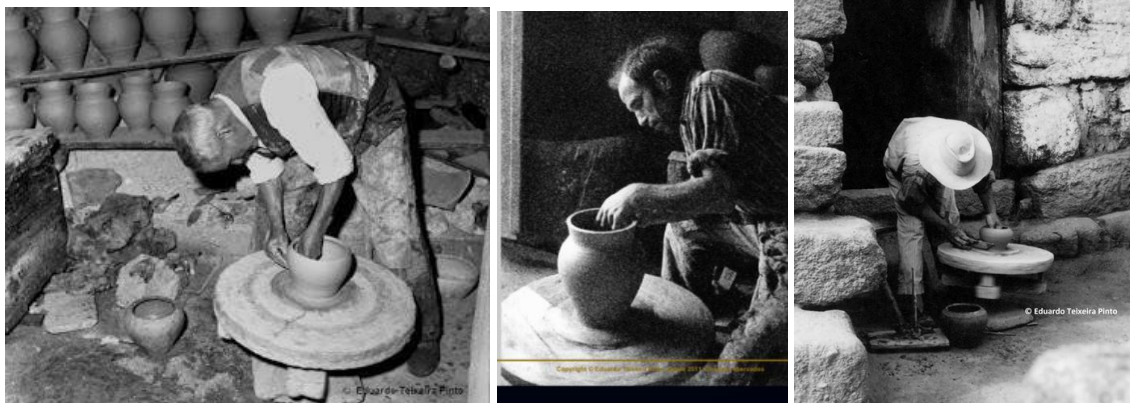
---

<sup>167</sup> <https://museururaldomarao.wordpress.com/casa-do-oleiro/barro-negro/>

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

ativo na zona, César Teixeira<sup>168</sup>. Entre as peças realizadas contavam-se algumas das doze peças tradicionalmente concebidas: a panela, púcaro, assador, fundidor de oiro, caçoila, cinzeiro, vinagreira, chocolateira, pingadeira, o pote e a bilha de água. Tal como foi explicado, o processo de fabrico destas peças encontra muitos pontos de encontro com o fabrico de pão, também típico das zonas rurais de Amarante.

Com efeito, a massa de barro preto atinge-se depois da extração e crivo, sendo passada para uma gamela e amassada em movimentos regulares, da mesma forma que a manufatura do pão. Neste amassar, são-lhe retiradas as impurezas, antes de ser colocado no centro de uma roda de oleiro e modelado na forma que se pretende dar.



*Figura 38 - Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP*

*Figura 39 - Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP*

*Figura 40 – Oleiros e A Roda. Amarante. Anos 50. ETP*

O museu rural e de pequenas dimensões situado na Casa de Vila Seca em Gondar, Amarante, teve na sua origem a vontade de mostrar a história agrícola da região de Amarante, bem como os seus saberes-fazer, técnicas de trabalho e quotidiano, começando

<sup>168</sup> <http://www.artepopularportuguesa.org/bio-cesar-teixeira/>

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

por recuperar um lugar de azeite. O Museu inclui arte sacra, peças de Louça Preta e utensílios e artefactos ligados às profissões e atividades rurais. Para além da exposição, o Museu promove diversas atividades de animação e eventos ligados ao calendário agrícola, como as vindimas e as desfolhadas, ou a matança do porco, bem como ações sobre gastronomia tradicional. Ali pude observar objetos de artesanato como cestaria, tecelagem, a louça pintada e objetos de barro como a bilha e o assador de castanhas, tantas vezes presente nas obras de Amadeo. As peças em barro ali expostas, em barro negro ou de argila, seguem o processo descrito e apresentado na Casa do Oleiro, usando para tal (depois da massa de barro trabalhada e centrada na roda) utensílios próprios como os fanadoiros, o esquinante e trapos humedecidos em água.

Depois das peças modeladas, estas são decoradas de forma semelhante às cerâmicas medievais, de forma simples e recorrendo geralmente a uma técnica de ‘picado’, pequenos pontos feitos por punção. Após este processo, as peças em barro são então colocadas a secar durante vários dias, sendo posteriormente cozidas na soenga (um forno escavado na terra<sup>169</sup>), que lhe dá a tonalidade escurecida, num processo composto por três distintas fases: começando com uma pré-cozedura, apenas para secar retirando parte da humidade da peça; depois a cozedura a altas temperaturas (em média de 800.º graus) e finalmente uma fase de pós-cozedura, para arrefecer a peça numa atmosfera propícia<sup>170</sup> (Portela, Ano e Fernandes, 2013).

Estas peças encontram enorme similitude com Processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães, típico do lugar da freguesia de Mondrões, concelho de Vila Real e inscrito junto da UNESCO em 2016 na *Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*. No desdobrável da exposição Olaria Norte de Portugal no museu da olaria de

---

<sup>169</sup> César Teixeira será o único oleiro na Europa a usar este processo de cozedura, de tipo reductor, que consiste em abafar com terra a louça na fase final da cozedura, conferindo a tonalidade preta, conforme referido em <http://www.scmamarante.pt/a-soenga-barro-preto-de-gondar/>

<sup>170</sup> Processo descrito de forma desenvolvida em [www.tamegasousa.pt](http://www.tamegasousa.pt), [www.jf-gondar.pt/default.asp](http://www.jf-gondar.pt/default.asp)



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Barcelos dá-se a indicação de que *A loiça preta de Bisalhães* teve a sua origem há muitos séculos quando as oficinas de oleiros se estendiam por várias freguesias e constituíam um centro produtor de certa importância.

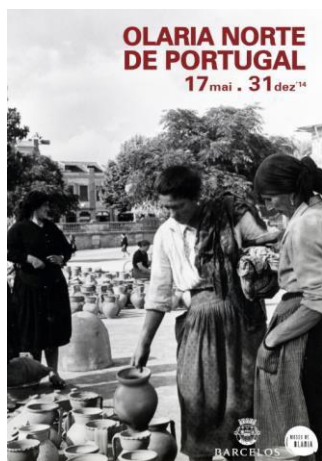


Figura 41 – Desdobrável da exposição *Olaria Norte de Portugal* no museu da olaria de Barcelos

Figura 42 – Processo de confeção da louça preta de Bisalhães (Matriz PCI)

Existem, de facto, referências que apontam para fenómenos de migração nos séculos XVIII e XIX que levam a que oleiros provenientes de Gondar (concelho de Amarante), tenham ido produzir louça em Bisalhães. Curiosamente, de igual forma, é referida a existência de pelo menos seis casamentos entre 1715 e 1750 de mulheres de Bisalhães com homens de Gondar e, no sentido inverso, de seis casamentos entre mulheres de Gondar e homens de Bisalhães entre 1744 e 1821, demonstrando a clara ligação e afinidade na origem desta arte de Gondar com a de Bisalhães (Dinis, 2000)<sup>171</sup>. Isabel Fernandes, na obra *A loiça preta em Portugal: Estudo histórico, modos de fazer e de usar* chama a atenção para o facto de António Dinis e Paulo Amaral encontrarem referências nos séculos XVII e XVIII a oleiros de São Pedro de Paus (Resende) que vão

<sup>171</sup> Atualmente é possível consultar todos os registos de nascimentos, casamentos e óbitos, designadamente das freguesias de Amarante, incluindo Gondar, desde 1537-1896 em <https://tombo.pt/f/amt17>

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

trabalhar para Gondar e Mondrões e que nessas terras casam e passam a exercer a sua arte. Alguns destes oleiros deslocaram-se primeiro para Gondar e é daí que partem para ir trabalhar e viver no centro de olaria de Mondrões (Bisalhães) (Dinis e Amaral, 2005).

De acordo com a apresentação da Casa do Oleiro, não sendo clara a origem da atividade de olaria em Gondar, refere-se que, de facto, esta possa ter resultado da migração de artificies da área de São Martinho de Mouros, onde está documentada desde pelo menos o século XIV (Dinis e Amaral, 1998)<sup>172</sup>. A partir de finais do século XVII e inícios do século XVIII são já muitas referências à presença de oleiros na zona de Gondar.

A imagem abaixo corresponde a um postal (com data de correio de 1920) utilizando uma fotografia de António Teixeira Carneiro<sup>173</sup> que mostra uma família de oleiros em Vila Seca, Gondar.



*Figura 43 – Oleiros em Gondar, início do século. A.T.Carneiro*

---

<sup>172</sup> <https://museuraldomarao.wordpress.com/casa-do-oleiro/>; Dinis, António Pereira; Amaral, Paulo – *Gondar, O Percurso de Um Centro Oleiro*, in Actas do Congresso Histórico 98, Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 1998, vol. III, pp. 222-225.

<sup>173</sup> António Teixeira Carneiro, pai de António Carneiro (pintor) foi fotógrafo e fundador do jornal Flor do Tâmega.



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Não existindo um motivo único que explique a escolha desta região para a fixação daquela atividade, algumas razões podem ser apontadas:

*Para além do peso da romaria de S. Gonçalo de Amarante terá exercido sobre as gentes do Douro Sul, o relacionamento comercial de vários pontos das Beiras com Amarante, mormente pelo nó viário constituído por Gondar ao implantar-se no eixo de ligação do Sul do Douro com a região do Porto e de Guimarães. A frequente presença de mercadores da Serra da Estrela nesta zona pôde certamente ilustrar algum movimento.*

*Logo no início do séc. XVIII a instalação de oficinas de olaria junto aos eixos viários que fazem a ligação de Amarante, Vila Real e Mesão Frio/Lamego multiplicaram-se, constituindo um arco em torno das aldeias de Vila Seca, Rio, Outeirinho e Corujeiras, em Gondar e facilitando o aparecimento de uma oficina no lugar da Torre, da freguesia de Padronelo.*

*Já no séc. XIX a expansão do centro oleiro atinge a sua máxima amplitude, alargando-se para os lugares de Moutas, Estrada Nova, Mosteiro, Larim, Valinhas, Escondido, Chedas e Vale de Moinhos, em Gondar, e para as freguesias de Padronelo, Bustelo, Carneiro e Carvalho de Rei (Dinis e Amaral, 1998: 222-225).*

Repare-se que a zona de Padronelo, identificada na descrição acima como local da primeira oficina de olaria, é a mesma zona afamada pelo pão tradicional ali confeccionado, caraterístico pela sua forma em quatro partes divididas por uma cruz (feita manualmente na massa antes do processo de cozedura do pão) sendo, por essa razão, considerado um pão familiar na medida em que o seu formato facilita a divisão em quatro, permitindo a que outras tantas pessoas se sirvam simultaneamente. Foi possível descobrir que algumas pessoas ainda acompanham o gesto de fazer a cruz no centro do pão com

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

uma pequena rima ou reza, como *Em nome do Pai...*, ou: *Em louvor de S. Gonçalo, Que não saia insonso nem salgado*.

O nome do Pão de Padronelo provém da freguesia do concelho de Amarante onde, no lugar da Ovelhinha, começou inicialmente a ser fabricado. Este lugar situa-se junto ao rio Ovelha, dispondo de vários moinhos tradicionais, alguns ainda em funcionamento.

*Aquando da segunda invasão francesa (1809), o lugar da Ovelhinha foi completamente destruído, tendo as padarias sido reconstruídas em locais, mais altos, onde ainda hoje funcionam. É, face ao seu formato, conhecido como o «pão da Concórdia».*<sup>174</sup>

Trata-se de um pão de mistura de centeio e trigo, com quatro cantos e estrangulamento central, aparentando a forma de quatro losangos unidos. O Pão de Padronelo é fabricado segundo métodos tradicionais e cozido em forno de lenha, de acordo com o seguinte processo:

*A farinha é moída em moinhos tradicionais, sendo depois peneirada e amassada com água, sal e fermento. Leveda cerca de 2 h. Volta a ser amassada à mão, altura em que se lhe dá o formato característico: um quadrilátero que é estrangulado segundo as medianas, ficando com o aspecto de losangos grosseiros, mais largos na zona de ligação e bicudos nas extremidades. A massa do pão é depois «couçada» (leveda tapada com cobertores). Entretanto, o forno é aquecido durante 1 h com lenha. Seguidamente o pão é cozido durante cerca de meia hora*<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Fonte: Produtos Tradicionais Portugueses, Lisboa, DGDR, 2001 e disponível em <https://tradicional.dgadr.gov.pt/pt/cat/pao-e-produutos-de-panificacao/323-pao-de-padronelo>.

<sup>175</sup> Fonte: Produtos Tradicionais Portugueses, Lisboa, DGDR, 2001 e disponível em <https://tradicional.dgadr.gov.pt/pt/cat/pao-e-produutos-de-panificacao/323-pao-de-padronelo>.



*Figura 44 – Pão de Padronelo*<sup>176</sup>

Tal como iremos ver no ponto abaixo dedicado às obras de Amadeo, são muitas as azenhas, moinhos e alusões à farinha, moleiros e fabrico de pão por si representadas. De igual forma, por esta via, ao longo do processo de pesquisa, verificou-se a importância deste saber-fazer, o que se poderá explicar, desde logo, pelo cultivo de cereais que desde sempre se fez em Portugal.

*Se o pão, o vinho e o azeite formam a trilogia da alimentação nos países mediterrâneos, aos cereais, que constituem a base tradicional da nossa exploração agrícola, cabe de direito nessa trilogia o primeiro lugar*<sup>177</sup>.

A isto juntou-se a simplicidade das práticas e dos instrumentos agrários de usos arcaicos, aos quais o mundo rural se habituou, uma vez que aqueles serviam a economia sóbria baseada no equilíbrio da produção e do consumo (Ribeiro, 1998, pág. 87). Além da integração perfeita destes instrumentos na vida rural, os mesmos podem ser facilmente construídos e consertados nas aldeias. O fio de água das azenhas e o vento dos moinhos,

---

<sup>176</sup> Fonte: Produtos Tradicionais Portugueses, Lisboa, DGDR, 2001, disponível em: <https://tradicional.dgadr.gov.pt/pt/cat/pao-e-produtos-de-panificacao/323-pao-de-padronelo>

<sup>177</sup> Girão, A. (1941). *Atlas de Portugal*, 1.º Ed. Coimbra, , in Ribeiro, O. (1998: 60).

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

por exemplo, são força gratuita que move mecanismos simples, em lugares perdidos e pobres onde não seria fácil nem lucrativo fazer chegar modernas formas de energia.

De facto, a similitude apontada no fabrico das peças de Louça Preta e no fabrico de pão vem igualmente a coincidir com os objetos e elementos de PCI que vamos encontrar nas obras de Amadeo aqui seleccionadas – as rodas de moleiro e as rodas de oleiro aparentam semelhanças na forma e material; os objetos de barro como os assadores (ou braseiras), os moinhos, as azenhas e as canções d’açude cantadas durante o ritual de moagem da farinha são expressões do PCI de Amarante que, por via deste percurso junto da comunidade local, foi possível identificar e encontrar nas obras de Amadeo.

A imagem abaixo é demonstrativa da presença destes elementos de PCI (as peças em barro, cuja origem identificámos como proveniente de Vila Seca, a par dos lugares do Rio, Outeirinho e Corujeiras, todos em Gondar), numa feira no largo da igreja de São Gonçalo de Amarante, no início do século XX.



*Figura 45 – Feira no largo da igreja de São Gonçalo no início do século XX. ETP*



*Figura 46 – Feira no largo da igreja de São Gonçalo no início do século XX. ETP*

E, obtida na década de 50, uma fotografia de Eduardo Teixeira Pinto mostra também a presença do assador de castanhas, entre cestaria, bordados e vestuário.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 47 – Mercado em Amarante. Década de 50. ETP*



*Figura 48 – Mercado em Amarante. Década de 50. ETP*



*Figura 49 – Vendedores de castanhas em Amarante. ETP<sup>178</sup>*



*Figura 50 – Vendedores de castanhas em Amarante. ETP*

Observando outra fotografia da década de 50, aqui é bem visível a presença da olaria tradicional, surgindo na imagem vários objetos de cerâmica, bem como, mais ao fundo, os objetos de Louça Preta.

178

Fonte: [www.eduardoteixeirapinto.com](http://www.eduardoteixeirapinto.com)

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 51 – Maria Louceira, Largo da Feira, Alameda Teixeira de Pascoaes, Amarante, Década de 50. ETP*



*Figura 52 – São Martinho. Amarante. Anos 60. ETP*

Através de uma fotografia, também de Eduardo Teixeira Pinto, da década de 70, continuamos a confirmar a presença dos objetos em barro num mercado de rua em Amarante.



*Figura 53 – Mercado em Amarante, década de 70. ETP*

No que diz respeito ao vestuário usado pela população de Amarante na época de Amadeo, e analisando do presente para o passado, este caracterizava-se por ser, nessa

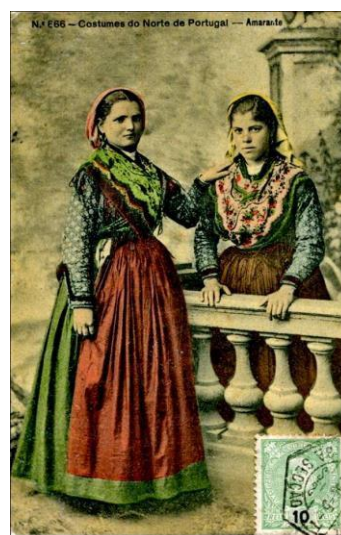


*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

altura, marcadamente rural, possuindo no entanto algumas semelhanças com outros costumes e trajes coloridos característicos da zona minhota.



Costumes Portuguezes. "Amarante".



*Figura 54 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal*

*Figura 55 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal*

*Figura 56 - Costumes do Minho - Amarante - Portugal<sup>179</sup>.*

<sup>179</sup> Legenda: Costumes do Minho - Amarante - Portugal. Editor não referido - BP colorizado n°328491. Bilhete postal antigo dos anos 1920, não circulado. Coleção particular Hugo De Oliveira. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



Figura 57 - Amadeo com Lucie e família.



Figura 58 – Postal do espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG

Numa carta a Lucie, escrita a partir de Espinho, em 1910, Amadeo chama a atenção para estes trajés, destacando:

*Minha querida, hoje é domingo, fui à missa pela manhã para contentar a minha mãe, em seguida fui ver o mar, fiz a barba, almocei e escrevo-te.*

*Os domingos nesta terra de sol são muito agradáveis, porque não diferem dos dias de semana, a não ser que as gentes do povo se veste com mais riqueza. As mulheres sobretudo poem (...) as suas jóias, escolhem os lenços de cor mais viva, calçam uma meia de renda branca com umas chinelas de verniz bordadas de cores orientais<sup>180</sup>.*

Dois dias depois, já em Aveiro, Amadeo volta a escrever a Lucie referindo, desta vez, que (...) *as mulheres, sobretudo as famosas varinas, são de uma elegância típica sem igual. Foi lá que te comprei o chale negro que ali usam.* Também num postal a

<sup>180</sup> [Carta] a Lucie [Texto manuscrito]: Espinho, terça [sic] / [por] Cardoso, Amadeo de Sousa, 1887-1918 Espinho, [1910?], [Cartas de Amadeo a Lucie] [1908-1918?]. COTA(S): ASC 12/04.



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

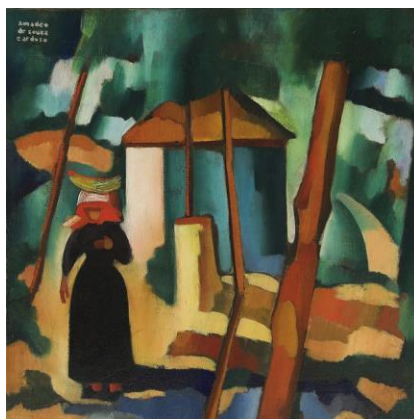
Walter Pach, em 1912, Amadeo refere as “mulheres do Oceano” comparando-as as esculturas negras.



Figura 59 – *Costume de Aveiro, Portugal*.<sup>181</sup>

Figura 60 – *Postal enviado por Amadeo a Walter Pach em 1912*

A figuras pintadas por Amadeo, como em *Sem título*, de 1911 e *Paysagem, figura negra*, de imediato nos lembra as imagens recolhidas durante o levantamento do contexto etnográfico de Amarante e as mulheres amarantinas no seu dia a dia,



<sup>181</sup> Levantamos a hipótese de ser um costume como este a que Amadeo se refere na carta a Lucie. Edição do Ilustrador e aquarelista Alberto Souza - BP n°401. Bilhete postal antigo de 1935, não circulado. Coleção particular Hugo de Oliveira. Consultado em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com) em 19 de janeiro de 2019.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 61 – Sem título, 1911 (CMMCG)*

*Figura 62 – Paysagem, figura negra, 1914 (CMMCG)*

Vestidas de saia preta, por vezes mais ou menos enfeitada, o traje diário era usado pelas mulheres amarantinas durante os ofícios tradicionais e rotina, como quando lavavam as roupas no rio Tâmega, transportavam fruta, lenha, barros ou outros utensílios dentro de enormes cestos à cabeça.

Em *Paysagem, figura negra* parece ainda ver-se uma azenha ou moinho, reforçando a possibilidade de se tratar de uma paisagem junto ao rio Tâmega e durante a realização de rotinas do dia a dia. A cor da canastra à cabeça aponta igualmente para a possibilidade de poder tratar-se de um alguidar ou recipiente de barro.



*Figura 63 – Amadeo com a avó materna e Lucie. Manhufe (Amarante, Portugal).<sup>182</sup>*

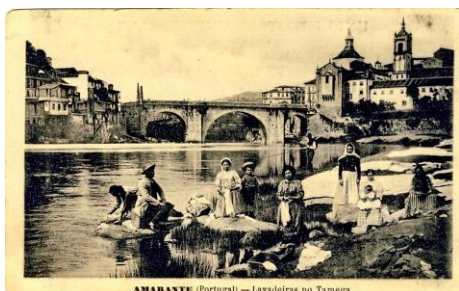
*Figura 64 - Açafates. Amarante. Anos 60. ETP*

*Figura 65 - Açafates. Amarante. Anos 60. ETP*

*Figura 66 –Alvorada. Amarante. Anos 60. ETP*

<sup>182</sup> Data aproximada de produção da fotografia: 1914-1915. [ASC 02/23]. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 67 – Mulheres carregando água. Postal antigo. Sem data.*



*Figura 68 - Lavadeiras nas margens do Tâmega. alvão*

As histórias, lendas e acontecimentos históricos contribuem também para o reforço da identidade desta região, indelevelmente marcada pela forte presença do culto a São Gonçalo de Amarante, ao longo de séculos, e que se foi impondo pelo povo à margem das regras da Igreja.



*Figura 69 - São Gonçalo de Amarante - Portugal <sup>183</sup>*



*Figura 70 - São Gonçalo de Amarante - Portugal*



*Figura 71 - Bilhete-Postal de Amadeo a Lucie [Manhufe, 13 de fevereiro de 1913]. Espólio ASC,*

<sup>183</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº ? - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com)



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Biblioteca de Arte FCG. São Gonçalo em procissão - Amarante - Portugal<sup>184</sup>*

Entre as festividades cíclicas, ganha destaque a feira e festa anual dedicada ao santo padroeiro, a romaria a São Gonçalo, comemorada em todos os primeiros sábados de junho, assinalando-se ainda com uma missa e lembrança a data da morte de São Gonçalo, a 10 de janeiro, assinalada no calendário litúrgico.



*Figura 72 – Festas de São Gonçalo na década de 50. ETP*

*Figura 73 – Festas de São Gonçalo na década de 60. ETP*

*Figura 74 – Festas de São Gonçalo na década de 50 e 60. ETP<sup>185</sup>*

A música assume lugar de especial relevância nos eventos festivos. Começando pela viola, instrumento para dedilhar, era e é muito popular porque acompanha ritmos, faz harmonias e serve, sobretudo, para acompanhar um cantor-contador de histórias. Na tradição trovadoresca do sul da Europa a viola é uma evolução do alaúde, muito usado

---

<sup>184</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 1 - (A.T. Carneiro = António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. *Coleção particular João Cristiano Fontes*. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>185</sup> Fonte: [www.eduardoteixeirapinto.com](http://www.eduardoteixeirapinto.com)

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

pelos madrigalistas ibéricos e provençais e também pelos árabes. Não é de estranhar que, pela sua portabilidade, a viola se tenha tornado, como de resto o violino pelas mesmas razões, num instrumento muito acarinhado pelo povo: podia levar-se debaixo do braço, era de fácil manuseio, relativamente fácil de tocar para os fins festivos ou glosaicos (Oliveira, 1975).

No Minho, a viola é extremamente popular, ao ponto de haver uma subsecção deste instrumento, relativamente mais pequeno, ligeiramente mais agudo e estridente para se poder ouvir atendendo a que tudo dependia do vigor e do som do instrumentista para poder 'furar' o vigor da festa. Este tipo particular de viola que ainda hoje se produz e é famosa a nível internacional dá-se o nome de “viola braguesa” e, na região de Amadeo, “viola amarantina”.

Também em Amarante, existe um tipo de dança típico da região e denominada ‘a chula amarantina’<sup>186</sup>.



Figura 75 – Postal ilustrado com a chula amarantina. Sem data.

Figura 76 – Dança. ETP<sup>187</sup>

<sup>186</sup> **Chulas:** geralmente modas vivas e festivas, cantares ao desafio ou coreográficos (região de Amarante, Terras de Basto, etc.) – Rabeca chuleira, Viola amarantina, Violão, Tambor pequeno, Ferrinhos, Bandolim, Harmónica, Castanholas (Barqueiros). Fonte: Instrumentos Musicais Populares | Distribuição regional dos instrumentos musicais populares – Ernesto Veiga de Oliveira

<sup>187</sup> A Chula de Amarante? Década de 60?

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 77 – Bombos anunciando as festas de São Gonçalo. Autor e data desconhecidos*<sup>188</sup>

Ainda, no âmbito do processo de investigação, foi possível assinalar uma história ligada a duas figuras de madeira que, não encontrando qualquer reflexo nas obras conhecidas de Amadeo nem sendo aparentemente conhecida deste, foi repetidamente contada por todos os interlocutores abordados e conhecida de todos os amarantinos, pelo que aqui ficará incluída no âmbito do contexto etnográfico de Amarante.

Trata-se de um caso paradigmático de empenho com as tradições locais que levou à mobilização da população amarantina em torno das figuras dos *Diabos*, culminado com o seu emotivo regresso a Amarante depois de 43 anos afastados dos seus conterrâneos.



*Figura 78 – Figura atual dos Diabos (MMASC)*



*Figura 79 – Os Diabretes. Anos 50 (MMASC). ETP*

A história d'Os *Diabos* de Amarante é muito curiosa e reporta-se a duas figuras excêntricas esculpidas em madeira pelo artesão António Carvalho em finais do século XVIII. Estas figuras vieram substituir duas figuras de madeira originais, ainda mais

<sup>188</sup>

Imagem colocada na página de Facebook Amarante Antiga.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

antigas e de origem incerta<sup>189</sup>, representando um casal de *Diabos* e que, em 1809, conforme o relato tradicional dado por testemunhas locais, aquando das invasões francesas, foram passeados pela vila ostentando os trajes e paramentos roubados do Mosteiro (Teixeira, 2005: 2), tendo sido posteriormente queimados na fogueira por soldados de Napoleão. Ora, perante o inconformismo de todos os amarantinos, foram os próprios frades do Convento de São Gonçalo que, pouco depois daquelas terem sido destruídas, encomendaram novas réplicas das figuras, ficando então os *Diabos* expostos na sacristia, perto da imagem de São Gonçalo, servindo de apoio durante as celebrações e tornando-se objeto de devoção e culto a que acorriam romarias de curiosos.

As figuras dos *Diabos* constituíam, porém, um alvo de desconfiança e desconforto para os mais defensores da discrição e formalidade religiosa, e tementes do acordar de cultos profanos. Assim, e após uma visita a Amarante do Rei Dom Luís I em 1872, o arcebispo de Braga, alertado para a presença de tais figuras num lugar sagrado, intimou à retirada e queima dos *Diabos*. Removidos, mas não queimados, os *Diabos* desapareceram dos olhares públicos, até que Alberto Sandeman, figura conhecida ligada ao Banco de Inglaterra e aos vinhos do Douro, os adquiriu e levou para Inglaterra, e daí para a Exposição Internacional de Paris, em 1889, passando os *Diabos de Amarante* a ser propriedade privada, longe dos amarantinos que tudo fizeram para impedir a sua saída, e logo se uniram reivindicando o seu urgente regresso.

Repare-se que, a manifestação em torno desta aquisição privada demonstra como já em 1876 o povo de Amarante revelava uma acérrima preocupação com o seu Património Cultural. Através de Requerimento ao Administrador do Concelho de Amarante, que dele deu conhecimento ao Governador Civil do Porto, os cidadãos

---

<sup>189</sup> Algumas opiniões locais apontam para uma origem possível (...) *Talvez durante a expansão portuguesa, talvez tenham vindo da Índia onde estariam ligados a algum culto de fertilidade, talvez de África, que eles têm feições africanas, certo é que as suas origens estão envoltas em mistério e lenda tal como convém a figuras tão peculiares e são alvo de veneração e culto por parte das gentes de Amarante e dos arredores*, em <https://anabelapmatias.blogspot.com/>

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

amarantinos, tendo concluído que os *Diabos* eram património de Amarante, inventariado pela junta da paróquia da freguesia de São Gonçalo, vêm a requerer o embargo da saída de tais figuras adquiridas por um particular, considerando-as *objetos históricos da sua terra* e, conseqüentemente, ilegalmente vendidos sem autorização. Tal atitude vem a merecer o contraditório do comprador que, já tendo pago o respetivo preço, se considerava proprietário de tais figuras e, como tal, pretendia levá-las para Inglaterra, o que vem a conseguir:

*Não se conformando Alberto Sandeman com o procedimento dos amarantinos, transmitiu ao governador civil do Porto (...) reclamando a entrega dos Diabos que havia comprado e pago, e conseguiu depois de alguma correspondência trocada com o chefe do distrito, que por ordem deste, o administrador do Conselho de Amarante (...) mandasse intimar o seu depositário.*

*Este ainda tentou resistir, desculpando-se que eles tinham regressado ao inferno e, portanto, desaparecido sob o seu domínio, prontificando-se a pagar as três libras ao comprador ou a ir para a cadeia como infiel depositário. Mas o estratagema não pegou, e lá teve o homem de apresentar a caixa que havia escondido, restituindo os Diabos aos seus direitos civis e ao respetivo dono (Teixeira, 2005: 2).*

Perante tal decisão final, de entrega dos *Diabos* ao particular que os havia adquirido, tão lamentada pelos amarantinos, estes desejaram-lhes “boa viagem”, dedicando escritos e homenagens como se pessoas da terra se tratassem.

Tinham já passado 43 anos sobre aquela disputa pelas figuras dos *Diabos*, os amarantinos não os tinham esquecido e, saudosos, nunca deixaram de lutar pelo seu regresso a Amarante, o que vem a acontecer em 7 de junho de 1919, bem a tempo das festas anuais em honra de São Gonçalo. Com estatuto de celebridades, os *Diabos*



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

regressaram então às suas raízes, onde ainda hoje, e desde 1947, se encontram expostos naquele que é hoje o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

E é assim que, em Amarante, nas palavras de António Cardoso (em Diálogo de Vanguardas, 2008: 41):

*O imaginário popular alimenta-se de histórias recriadas ou contadas, de lendas populares, de lugares do sagrado, de imprecções a Santa Bárbara e a todos os santos (quando se risca o céu de fogo), de casinhas de mouros, de pedras baloiçantes (como a de Pidre), pegadinhas de S. Gonçalo, de barcas de passagem, de pegos e redemoinhos e rol de afogados, de “infernos” de azenhas, de corredores da noite, de bruxas e de loucos e lobisomens, de novenas e clamores, de rezas e esconjuros, de “cantigas ao desafio”, de máscaras no Entrudo, de crimes e remorsos...*

## **4.2. O PCI de Amarante na obra de Amadeo**

### **4.2.1. Reflexos do mapeamento cultural na obra de Amadeo**

Feita referência ao contexto etnográfico de Amarante e continuando o percurso indicado na Introdução desta Tese, observámos obras de Amadeo de Souza-Cardoso com o propósito de encontrar e fazer um levantamento do PCI de Amarante aí representado.

Procurámos nunca nos afastar do conceito de PCI, tal como definido no artigo 2.º da Convenção 2003 e que se manifesta nos domínios:

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



Adaptado de *The Intangible Heritage Messenger*, n.º 1, Paris, UNESCO, Fev. 2006

Tabela 8 – Diagrama constante da introdução ao Kit de Recolha de Património Imaterial<sup>190</sup>

Abaixo elencamos esses domínios seguidos de uma breve tentativa de clarificação, muito embora a diversidade e heterogeneidade do PCI se afigure como difícil de categorizar em exemplos ou num domínio estanque:

*a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial;*

<sup>190</sup> Disponível em <http://area.dge.mec.pt/kit/pdf/APRESENTACAO.pdf> e consultado no dia 20 de janeiro de 2019

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

São diversas as formas, e para diversos fins, que a língua e a linguagem podem ser utilizadas como meio de expressão e de transmissão de tradições orais. A título de exemplo e para fins de entretenimento, de diversão ou fins pedagógicos, surgem formas de narrativa popular como o romanceiro, os contos tradicionais, os cantos e o cancionero, mitos e lendas e outras expressões orais como as adivinhas, os provérbios ou as lengalengas, adágios, parlengas e rimas, alcunhas e apodos. Algumas dessas expressões surgem em conjunto com outras, como práticas sociais, rituais e eventos festivos ou artes do espetáculo, sendo indissociáveis de uma performance, instrumento musical ou postura.

Existem outras formas de expressão oral utilizadas em conjunto com ou como parte integrante de algumas práticas e saberes-fazer tradicionais, tais como as fórmulas mágico-rituais, rezas, esconjuros e encantamentos ou as rimas e canções que se pronunciam durante procedimentos tais como o fabrico de pão, vindimas, apanha da azeitona, moagem da farinha ou produção de artesanato.

### ***b) Artes do espetáculo;***

Nas artes do espetáculo cabem as expressões artísticas e manifestações de carácter performativo, tais como a música, o teatro ou a dança. Dentro de cada uma, e em especial dentro da música, esta pode ser representada de forma vocal ou instrumental, cabendo ambas as representações no domínio elencado.

### ***c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;***

Nesta categoria cabem os conhecimentos e práticas na área da etnobotânica, evidenciando as interações entre as sociedades humanas e as plantas, e o estudo das aplicações e dos usos tradicionais dos vegetais pelo ser humano, tais como a farmacopeia e a medicina tradicional; ou da etnozootologia, evidenciando-se as relações entre as culturas

humanas e o os animais, e ainda os rituais agrários, a meteorologia popular, entre outros tipos de saberes naturalistas populares.

***d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;***

No que se refere às práticas sociais, rituais e eventos festivos, a Convenção 2003 pretende dar destaque às festividades cíclicas e celebrações, tais como as práticas e ritos de passagem do indivíduo (nascimento, passagem à vida adulta, casamento, morte), bem como às práticas religiosas, pagãs ou mágicas.

***e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.***

Já quanto às competências no âmbito de processos e técnicas tradicionais, destacam-se os conhecimentos e saberes-fazer tradicionais relativos aos processos de aquisição ou transformação de recursos, tais como a caça e a coleta, agricultura, pesca e criação de animais, arquitetura popular e ofícios tradicionais.

Através da visita às exposições, consultando notas, apontamentos pessoais e ilustrações de obras alheias, ou apenas olhando as imagens das obras através do *Catálogo Raisonée*, fizemos uma análise pormenorizada da totalidade das obras conhecidas de Amadeo de Souza-Cardoso. Podemos concluir que, representando os domínios acima referidos, há dois que se destacam, assumindo uma maior representatividade na obra de Amadeo: as *Práticas sociais, rituais e eventos festivos* e as *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*.

Desta observação total e aplicando o percurso referido no Capítulo 1, podemos selecionar cerca de quarenta obras, mostradas neste Capítulo, escolhidas a partir das cerca de duzentas que fazem parte do *Catálogo Raisonée*, dos XX Dessins e que ilustram a

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Lenda de São Julião Hospitaleiro. Estas cerca de quarenta obras foram escolhidas, voltamos a repetir, não pela sua relevância artística, mas por serem ilustrativas daquilo que se procurava mostrar. Por vezes, numa mesma obra encontrámos diversas categorias de PCI, mas limitámo-nos a selecionar as obras que de forma mais flagrante ilustram as categorias de PCI elencadas pela Convenção 2003.

Sempre que sentimos justificar-se, fizemos referência a outros domínios e/ou obras de Amadeo, como forma de melhor encadear e enquadrar aquelas que se selecionaram.

Como introdução, refira-se que, atendendo à proposta desta Tese, excluímos as obras de Amadeo que, muito embora representem claramente o Património de Amarante, não se referem ao PCI. É o caso das inúmeras obras ilustrativas da paisagem, da Serra do Marão, da Ponte ou do Convento e igreja de São Gonçalo.

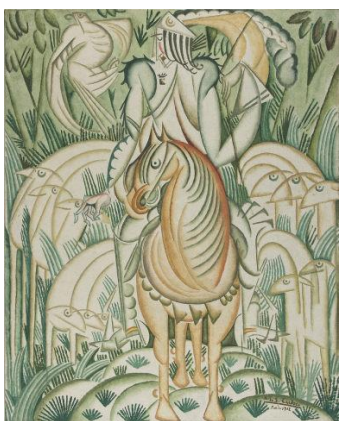
Existe ainda um elevado número de obras contendo cavalos e cenas de caça. Não as destacaremos, por não ter sido a caça uma manifestação identificada no trabalho de campo e pelos interlocutores consultados. Porém, não deixámos de notar várias referências a uma manifestação antiga de PCI em Portugal, a falcoaria, muito embora não tenhamos conseguido apurar a sua prática em Amarante, para que a pudéssemos considerar também PCI de Amarante. O falcão, pássaro nobre, ocupa o primeiro lugar entre as aves de caça e desempenha um relevante papel social na Idade Média. Maria Filomena Molder, no Ensaio que introduz *La légende de Saint Julien L'Hospitaleur* (2006: 24) detém-se no falcão, enquanto símbolo, e na forma como surge representado por Amadeo, lembrando que *só os nobres podiam caçar com falcões:*

*signo de alta condição, era trazido no punho por ocasião de recepções e cerimónias; figurava nos brasões e selos, servia de resgate para prisioneiros de guerra de alta estirpe. O primeiro Tratado de Falcoaria da Europa foi redigido por mão própria pelo Imperador Frederico II, por volta de 1247. A domesticação do*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*falcão era toda uma ciência.*

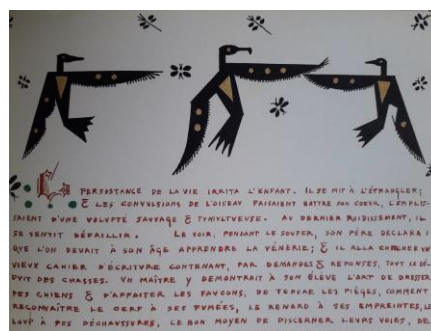
*(...) Amadeo nunca o desenha encapuçado, mas as plumas estão lá e quando se multiplicam adquirem um valor ornamental que excede a representação do falcão, convertendo a folha em tapeçaria (como acontece também em vários dos XX Dessins).*



*Figura 80 – O Príncipe e a Matilha, 1912*

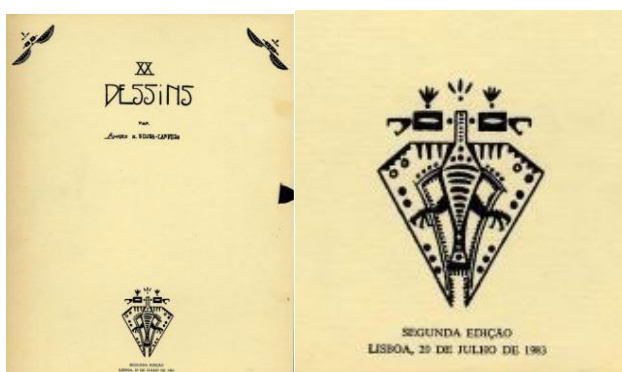


*Figura 81 – Ilustração d'A Lenda de São Julião Hospitaleiro*



*Figura 82 – Fragmento d'A Ilustração de São Julião Hospitaleiro*

O próprio emblema de capa dos XX Dessins lembra que *o olhar de Amadeo persegue em todo o lado o falcão e a metamorfose do falcão.* (Molder, 2006: 24)

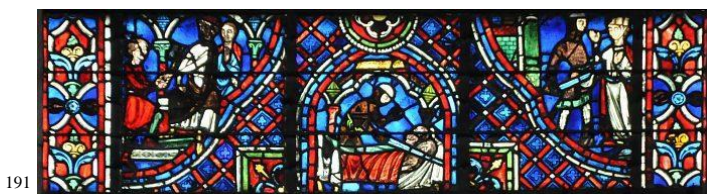


*Figura 83 – Capa dos XX Dessins (CMMCG)*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A falcoaria foi inscrita na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* a 16 de Novembro de 2010. A candidatura à UNESCO afirmava: *A Falcoaria é um das relações mais antigas entre homem e aves, data de há mais de 4000 anos.* Inscrita no Matriz PCI sob o número PROC/0000000035, a falcoaria, inserida no âmbito de processos e técnicas tradicionais, caracteriza-se por ser uma arte de caçar utilizando aves de presa treinadas para capturar outras espécies e animais selvagens no seu ambiente natural. Para isso, *o falcoeiro tem de munir-se de conhecimentos específicos sobre as aves de presa, o seu treino, sobre as espécies a capturar e seus habitats* (Matriz PCI).

Apesar da força e da importância desta referência ao falcão na obra de Amadeo e à arte da falcoaria, que representa ainda um património vivo em Portugal, não obstante a pesquisa efetuada, não conseguimos encontrar testemunhos da presença desta manifestação como PCI de Amarante, de tal modo que a pudéssemos considerar nos objetivos propostos nesta Tese. As maiores referências que encontramos sobre a falcoaria, e que ajudam a explicar a influência na obra de Amadeo, foi precisamente no conto de Flaubert *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, de 1877, e que Amadeo copiou e ilustrou em 1912 durante umas férias na Bretanha. Este conto, baseado numa lenda de influência medieval, termina com *Esta é a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como é contada num vitral de igreja, na minha terra* (em Rouen, França)<sup>191</sup>. Pleno de referências medievais, à caça, à falcoaria, aos animais, às armas, à guerra, a elementos



191

*Vitral da Catedral de Rouen, França, que inspirou Flaubert no conto A Lenda de São Julião Hospitaleiro: <https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Rouen/>*

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

mágicos e lendários, a influência deste conto de Flaubert é notória na obra de Amadeo e, em especial, nos XX Dessins. Durante a pesquisa, foram várias as leituras que pudemos fazer da obra de Amadeo em paralelo com a leitura de excertos do conto de Flaubert: *As pedras do pátio estavam tão limpas como as lajes de uma igreja. Longas gárgulas em forma de dragões de focinho inclinado cuspiam a água das chuvas para a cisterna; e no peitoril das janelas, em todos os andares, num vaso de barro pintado, crescia um manjerição ou um girassol* (Flaubert, 2991 [1877]: 135). Embora não tenhamos aprofundado esta pesquisa, na medida em que nos pareceram tratar-se de alusões ao conto, e não especificamente de Amarante, na obra de Amadeo, não deixamos de assinalar o facto de, em Amarante, existir uma freguesia denominada São Julião de Passinhos, anexada à freguesia de Vila Caiz, onde ainda hoje se realiza uma festa e procissão em honra de São Julião, celebrado a 9 de janeiro. A apenas cinco quilómetros de Manhufe, é em Vila Caiz que se localiza a quinta que ainda hoje pertence aos familiares de Amadeo.

Mas os elementos mais imediatos que encontramos na obra de Amadeo e que pressupusemos poder tratar-se de PCI de Amarante foi no tema da música, dada a significativa presença de instrumentos musicais. Para fazer referência à ligação de Amadeo à música e expressões artísticas, lembramos que primeira pintura conhecida de Amadeo data de 1897, com apenas dez anos, encontrada nas portas de um armário da sua casa de Manhufe. Trata-se de um *Pierrot* a tocar piano, frente a uma partitura musical. Podemos constatar que, do início ao fim do seu percurso artístico, a música tradicional portuguesa esteve sempre presente na obra de Amadeo, designadamente através da representação dos instrumentos típicos e dança.



*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 84 - Sem título, 1910 (CMMCG)*

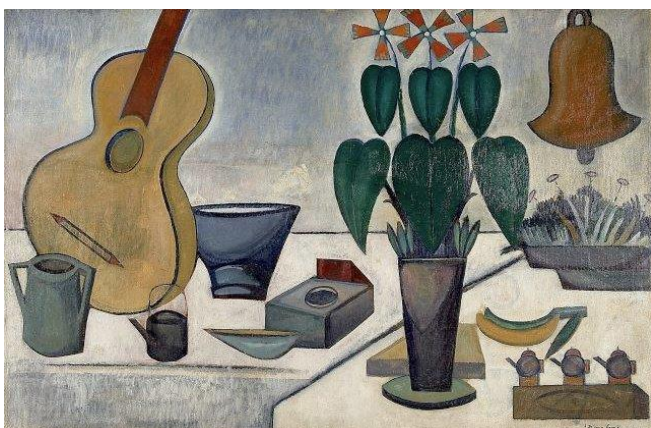
*Figura 85 - Sem título, 1910 (CMMCG)*

*Figura 86 - Sem título, 1910 (CMMCG)*

*Figura 87 - Sem título, 1910 (CMMCG)*

Em 1910-1911, Amadeo pinta *Natureza morta*, obra esta que realça uma viola tradicional sem cordas, um sino (grande e aparentemente de igreja) e objetos soltos como utensílios em barro negro da região amarantina (um bule, uma bilha, uma taça, uma jarra e um prato). A viola tradicional presente nesta obra é o elemento central que desperta de imediato a atenção de quem olha. Porém, uma leitura mais atenta e à luz da proposta feita nesta Tese, permite descobrir muitos outros elementos relevantes. Sentimos que, se não estivéssemos despertados para o tema em estudo, poderíamos não ter valorizado este aspeto iconográfico tão importante num procedimento de mapeamento cultural. Foi esta constatação que nos levou a encontrar, posteriormente a esta *Natureza Morta*, muitas outras obras contendo objetos e utensílios característicos do processo de confeção de Louça Preta de Gondar, manifestação de PCI que destacaremos no final deste Capítulo.

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 88 - Título Desconhecido (Nature Morte), 1910-1911 (CMMCG)*

Continuando no tema da música, em 1913-1914 e com *Título Desconhecido*, Amadeo pinta um homem a tocar violino, acompanhado de uma criança.

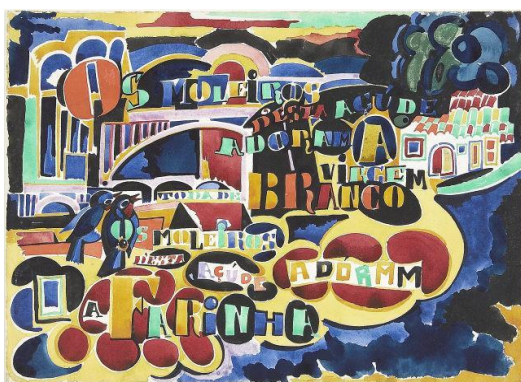


*Figura 89 - Título Desconhecido, 1913-14 (MMASC)*

Nos mesmos anos de 1913 e 1914, e seguintes, continuando sempre a representar instrumentos musicais tradicionais, passa agora a chamar a algumas das suas obras *Natureza viva dos objetos*, *Vida dos instrumentos*, mais tarde *O parto da viola*

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

antecipando já pelos títulos<sup>192</sup> o movimento e dinâmica que pretende conferir a tudo quanto representa através da pintura. É o próprio Amadeo, em entrevista ao jornal DIA a propósito da Exposição de 1916 que dirá *o que se deve fixar na tela não é apenas o instante fixo do dinamismo universal, mas sim a própria sensação dinâmica. Tudo mexe, tudo vive e palpita e se transforma rapidamente.*



*Os moleiros deste açude  
adoram a virgem toda de branco;  
Os moleiros deste açude  
adoram a farinha*

Figura 90 – *Canção d’Açude* (CMMCG)



*Os serranos desta Serra  
adoram um santo que é de pedra;  
Os serranos desta Serra  
adoram os Penedos*

Figura 91 – *Canção d’Açude* (CMMCG)

Com referências às lendas e saber-fazer de Amarante, bem como às suas características geográficas, as obras acima *Canção d’Açude* destacam os açudes, tão presentes nas margens do rio Tâmega, evocam *a virgem toda de branco* e *a farinha*, e ainda *um santo que é de pedra*. No levantamento do contexto etnográfico de Amarante

<sup>192</sup> (...) figuram no catálogo com títulos como estes: ‘*trou de la serrure, PARTO DA VIOLA, Bom ménage, Fraise avant tarde. compreendem os leitores estes títulos? Cremos bem que não, pois também nós não compreendemos nem os títulos nem os quadros.* Jornal O Dia, 4 de Dezembro de 1916.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

também realçamos a presença do trigo, dos moinhos, do processo de fabrico de pão e o pão dividido em quatro partes por uma cruz central característico da zona estudada. Ao dirigir às obras de Amadeo o novo olhar proposto, o mesmo veio revelar, não só a presença, mas a força deste Património Cultural que Amadeo registou. Daqui é legítimo retirar que no início do século XX, como hoje, essas eram práticas presentes em Amarante.

Almada Negreiros dirá, em abril de 1959:

*Quando fui, pela primeira vez, à terra natal de Amadeo, dezoito anos depois da sua morte, a luz na paisagem e as cores nas proporções eram as mesmíssimas nos seus quadros de pintura. Tanto na sua primeira fase, influência burguesa do Porto, como na segunda, influência internacional de Paris. Toda a sua arte reflete o seu rincão natal.*<sup>193</sup>

Também Nikias Skapinakis chama a atenção para:

*a cor luminosa de toda essa pintura e que a grande lição me parece ser que essa cor se gera numa aldeia, que essa distante aldeia empresta a Amadeo de Souza-Cardoso o sentido plástico original com que contribui para a cultura europeia e nos enriquece e contenta hoje a todos*<sup>194</sup>.

Não só a paisagem e o Património natural da serra do Marão, e o Património Imaterial das tradições e do saber-fazer, mas também o Património construído, se

---

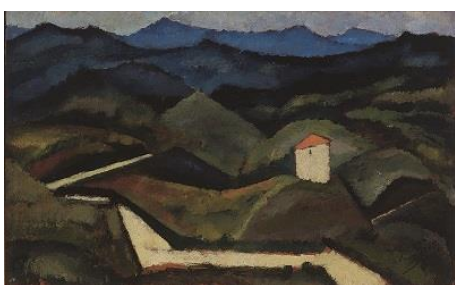
<sup>193</sup> Texto n' *A Voz de Portugal*, abril de 1959. Catálogo da Exposição *Diálogo de Vanguardas*, 2008: página 59. Almada acrescenta depois (...) e nunca é o rincão natal o que o pintor retrata. O seu rincão natal são as suas próprias cores, as do seu rincão natal. Foram estas cores as que teve para começar a sua mensagem de poeta...

<sup>194</sup> Em texto de 9 de Junho de 1959 publicado n' *O Comércio do Porto* (em *Diálogo de Vanguardas*, 2008: 61).



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

encontra refletido de forma transversal em toda a obra de Amadeo, o que desde logo se observa pela presença constante do Mosteiro de São Gonçalo (com as suas abóbadas, torre e ponta característica), do rio Tâmega com os barcos típicos (denominado “guigas”) e os açudes, azenhas e moinhos na sua margem, aqui elementos de Património material associados a manifestações de PCI (o processo de fabrico do pão, por exemplo).



*Figura 92 - Moinho, 1910 (MMASC)*



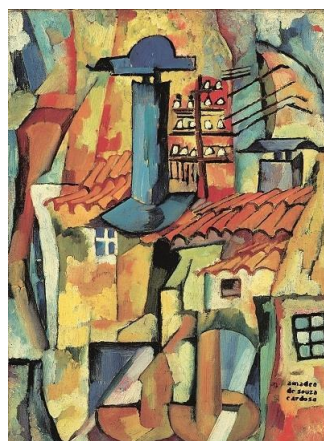
*Figura 93 - Sem Título, 1911*



*Figura 94 - Le Moulin (Desenho nº 15 para o álbum XX Dessins ) (CMMCG)*



*Figura 95 - Azenha, 1914 (CMMCG)*



*Figura 96 - Azenhas, 1915 (MMASC)*

Já aqui aludimos às origens da cidade de Amarante, que se construiu em volta da

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

pequena ermida onde São Gonçalo viria a ser sepultado, segundo reza a tradição, e sob pedra no Mosteiro, tornando o local motivo de devoção e promessas.

Dedicados à Ponte de Amarante também nos chegaram textos e sonetos, dos quais a seguinte quadra do Abade de Jazente (poeta Paulino Cabral, 1719-1789) revela similitudes com a quadra de Amadeo referida acima, pela alusão à imagem de pedra (Nossa Senhora da Ponte) presente na janela do mosteiro e visível para quem atravessa a ponte na sua direção, num cruzeiro medieval datado do século XIV:

*À Ponte de Amarante  
Enquanto sobre a ponte, oh Virgem pura,  
A vossa imagem se adorou patente  
De si mesma parece, que pendente  
Se sustinha a desfeita architectura*<sup>195</sup>



*Figura 97 - Santa de pedra na fachada do Mosteiro de São Gonçalo, Amarante (fotografia própria F.Iglesias)*

É já numa fase intermédia entre a ida para França e o seu regresso definitivo, e que corresponde ao despontar do cubismo em Paris, que Amadeo elege os instrumentos musicais como tema principal ou de destaque nas suas obras, com um elevado número de aguarelas, pinturas e desenhos em que ilustra guitarras, cavaquinhos, violinos e outros com muitos elementos comuns e que se assemelham aos que mais se usavam na região

---

<sup>195</sup> Disponível em <https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=82825>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

de origem do artista.

O violino, o cavaquinho e a viola são os instrumentos musicais mais representados, por vezes numa versão estilizada de acordo com a corrente artística do cubismo. Na correspondência dos portugueses em Paris, Amadeo é referenciado como *o que tem melhor voz*, animando os serões em cantorias improvisadas ou com o Fado que trazia da sua Pátria. Na parede do seu ateliê pode ver-se uma imagem do célebre quadro de Malhoa, enquanto, à frente, Amadeo segura confiante na sua viola.



*Figura 98 – Amadeo em Paris , Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG*

*Figura 99 - Fotografia atual da viola que pertenceu a Amadeo (fotografia F.Iglesias)*

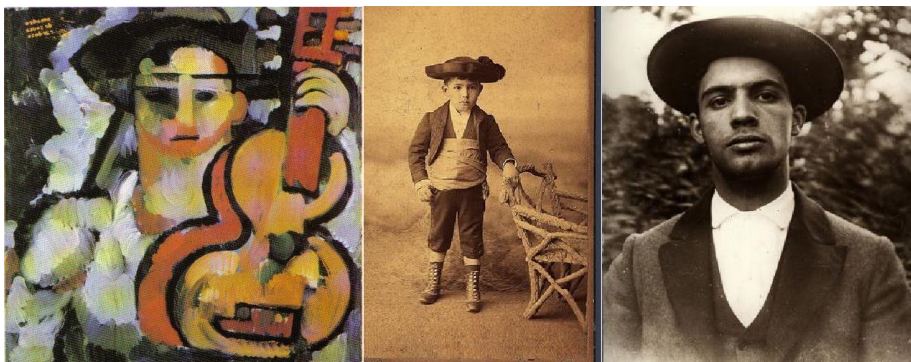
*Figura 100 - Fotografia atual de viola braguesa pertencente a familiares de Amadeo (fotografia F.Iglesias)*

Numa obra de 1915, um homem de chapéu preto e camisa branca – a lembrar a roupa e boina que o próprio Amadeo vestia no dia-a-dia e durante as férias em Manhufe<sup>196</sup>, bem como os trajes minhotos ou dos membros das bandas musicais de província - ostenta um cavaquinho na mão esquerda.

---

<sup>196</sup> Em Paris ou quando viajava era conhecido pela sua *elegância, fato à medida e laço ao pescoço num porte altivo e aristocrático* (Freitas, 2008: 20).

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 101 - Cavaquinho, 1915 (MMASC)*

*Figura 102 – Amadeo em criança. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG*

*Figura 103 - Amadeo em Manhufe. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG*

Ainda naquele ano pinta *Música Surda*, em que um homem com as mesmas vestes simples e bicolores envergando uma camisa branca e calças castanhas encosta um violino ao queixo, enquanto o segura com a mão esquerda na posição de o tocar. Porém, não existe um arco, nem o violino tem cordas.



*Figura 104 - Música Surda, 1915 (MMASC)*

Numa outra obra (*Par Impar 1 2 1*), de 1915-16, um homem com a mesma camisa branca e calças castanhas, vestindo, porém, um colete azul que o distingue do anterior, com uma partitura à frente, olhar concentrado e posição dos braços, mãos e restante corpo



### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

como se um instrumento possuísse, não tem, no entanto, nada que lhe permita gerar um som. Nestas obras e na seguinte (*Arabesco dinamico*), parece verem-se objetos retos, geométricos, em metal, a lembrar o tengo-lengo, ou triângulo em metal, um instrumento musical muito usado no folclore português, mas também incluído na secção de percussão de uma orquestra ou banda de música. De resto, a seguir ao título do quadro surge mesmo *ZIG ZAG Vibrações metálicas*, e num papel que acompanha o quadro Amadeo escreve *cantante, ..., bandolim*. Parece ainda ler-se *OOLE*.

Ainda em 1916, cria as singulares obras *Arabesco Dinâmico Ocre Rouge Café* e *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino* – em que a primeira parece sugerir a presença de uma figura geometrizada envergando um violino, embora sem contornos nítidos, e na segunda obra não apresenta qualquer referência a uma *Mulher do Violino*, senão no próprio título.

Em 1916, o tema da Música manter-se-á, mas com os instrumentos agora a surgirem autónomos no centro da obra, enquanto objetos estéticos e já não utilitários, por estarem ausentes umas mãos humanas que os toquem – sem no entanto perderem vida ou protagonismo. De resto, esta parece uma fase na obra do Amadeo – como que um ciclo de *Vida dos Instrumentos* – que começara no ano anterior com *Música Surda* a desvendar que, afinal, os instrumentos musicais não servem apenas o propósito com que foram construídos – a de serem tocados por mãos humanas e que daí nasçam sons e Música. Mas deixando a possível mensagem de que não é preciso instrumentos para se fazer Música.

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 105 - Violino, 1916 (CMMCG)*

*Figura 106 - Guitarra, 1916 (MMASC)*

*Figura 107 - Pato, Violino, Insecto (1916)*

*Figura 108 - Vida dos Instrumentos, 1916 (CMMCG)*

Em *Pato, Violino, Insecto* (1916), o instrumento (ainda um violino) já autónomo de mãos humanas, aparece no meio de vegetação, rodeado de um inseto e um pato. Livre das cordas (que, no entanto, aparecem ao seu lado, em baixo, num lugar secundário), o violino aparece majestoso ocupando toda a tela, iluminado e envolto num halo de luz que contrasta com a ‘noite/escuridão’ que as flores escuras e os olhos esforçados/iluminados do inseto denunciam.

Em *A Vida dos Instrumentos*, uma viola aparece no centro, sem cordas, parecendo querer desmultiplicar-se em mais três violas que lhe sucedem, enquanto um suporte de partitura (a mesma que aparece no quadro anterior do homem que toca sem instrumento), de costas para o observador e de frente para as violas, lhes parece ditar a música que as faz dançar e fazer nascer mais violas.

De resto é mesmo esse o nome que Amadeo dá à próxima obra intitulada *O Parto da Viola*.



*Figura 109 - Parto da Viola, 1916 (CMMCG)*

Ao centro em lugar de destaque e livre das cordas que se autonomizam pela tela (e que aqui fazem parte da assinatura do próprio Amadeo), a viola principal, que dá origem a uma outra sobre a qual inscreveu a palavra/nota/letras RE, o que leva à associação imediata da segunda nota da escala musical e que se segue à primeira, DÓ...

Tal como ao DÓ se segue o RÉ, também neste *Parto da Viola* a viola central parece fazer surgir uma maior, uma viola de arco (aqui sem arco) para dar destaque, precisamente, ao instrumento musical que lhe sucede numa orquestra.

A par do protagonismo dado aos instrumentos musicais, começam a surgir outros elementos, onde destacamos a presença dos morangos e cerejas, nesta e nas obras seguintes. As obras *Violino Cereja*, *Violino Morango* e *Luxúria Do Violino*, ainda do mesmo ano (1916) parecem estar associadas ao período de Verão que, todos os anos, Amadeo passava na terra natal. Este indício dos frutos de verão parece confirmar-se com a presença dos artefactos, loiças, flores e objetos de artesanato típicos também das feiras

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

do Minho e da arte popular portuguesa. Além dos cântaros e dos assadores de castanhas em barro (braseiras), aqui, em *Parto da Viola* aparece pela primeira vez a boneca de trapos envergando traje amarantino (similar, embora menos colorido e mais sóbrio que o tradicional traje minhoto, que tivemos oportunidade de mostrar anteriormente quando abordámos o levantamento etnográfico) que faz parte do espólio pessoal de Amadeo e que vem a servir de modelo em obras seguintes.



*Figura 110 - Boneca pertencente ao Espólio de ASC, Biblioteca de Arte FCG*



*Figura 111 – Força, Amor, Raiva, 1913 (CMMCG)*



*Figura 112 - Mulher Decepada Brisement de la Grâce Croisée de Violence Nouvelle, 1914 (CMMCG)*

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Amadeo continuou a dar importante destaque a inúmeras violas, violinos e guitarras em desenhos e guache, no entanto, são agora os artefactos e objetos de barro, juntamente com a boneca de trapos, que ganharão importância nas obras posteriores, sobretudo a partir do ano de 1916 nas três obras *Canção Popular* e na já referida *Parto da Viola*.



*Figura 113 - Sem Título, 1916 (CMMCG)*

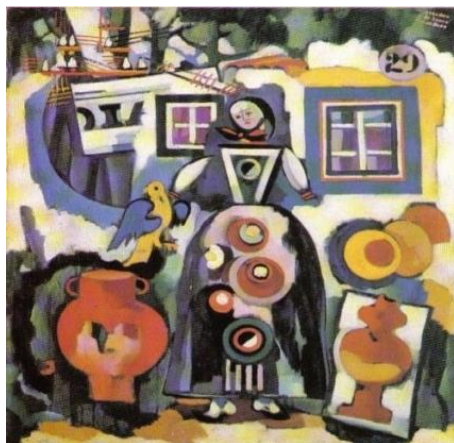
Objetos comuns no quotidiano rural, presentes em abundância nos mercados e feiras do em Portugal, sobretudo no Alentejo e Minho, estes utensílios em barro podiam ainda servir para mais do que o propósito para o qual tinham sido originariamente construídos. Os cântaros ou bilhas que serviam como recipiente de recolha e transporte de água recolhida nas fontes ou mesmo no rio, alguns eram também, por vezes e mais antigamente, utilizados pelas bandas e ranchos folclóricos como instrumentos de percussão, produzindo diferentes sons quando tocados com as mãos em batidas fortes, ou recorrendo aos abanicos de fogueira para produzir sons mais graves e abafados. Mais recentemente, alguns destes objetos ficaram limitados a uma função decorativa. Porém, existem outros cuja extrema utilidade e qualidade ainda são valorizadas, sobretudo pelas altas temperaturas que suportam e os fazem ideais para cozedura de pratos da gastronomia tradicional em fornos a lenha (também os assadores de castanhas, as panelas e chocolateiras são ainda hoje bastante utilizados). Como destacaremos no final deste



*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

capítulo, aquilo que nos pareceu, numa primeira observação, meros objetos de barro, veio com o aprofundar da pesquisa a ganhar significados relevantes do ponto de vista cultural, designadamente do tema que nos encontrávamos a tratar, o PCI.

Na obras *A Canção Popular* (um conjunto de três obras produzidas em 1916), a boneca de trapos identificada acima surge rodeada de cântaros de barro e assadores de castanhas e outros objetos típicos do processo de fabrico de Louça Preta de Gondar.



*Figura 114 - Canção Popular A Russa e o Figaro, 1916 (CMMCG)*

*Figura 115 - Canção Popular e o Pássaro do Brasil, 1916. MMASC*

*Figura 116 - Canção Popular. Coleção particular*

As obras finais no percurso artístico de Amadeo englobam as várias técnicas experimentadas e os elementos repetidamente registados (frutos, instrumentos musicais, formas geométricas, animais), e sintetizam todo o percurso artístico começado em 1909.

#### **4.2.2. Categorias de PCI na obra de Amadeo - seleção de dois domínios**

Após ter-se procedido ao levantamento geral do contexto etnográfico de Amarante, de forma corrida e sem o categorizar, o passo seguinte exigiu a presença e trabalho de campo em Amarante, junto dos detentores e praticantes como forma de selecionar as manifestações que poderiam consubstanciar a noção de PCI. Depois da apresentação do contexto etnográfico de Amarante, foram então selecionadas as obras de Amadeo de Souza-Cardoso que contém elementos daquele contexto identificado, passando pelo processo de fabrico de pão, através das azenhas e moinhos, o vestuário e costumes que lembram mas se distinguem dos trajes tradicionais minhotos, a romaria em honra de São Gonçalo e a música e instrumentos musicais, entre outros.

Feito o levantamento alargado que prova a presença do PCI na obra de Amadeo, mas não acrescenta ao que é já do conhecimento geral e público, gostaríamos de trazer à discussão aquilo que consideramos poder ser um contributo para a discussão académica do tema em estudo. Passamos então a uma visão mais próxima e detalhada dos dois domínios do PCI que estão patentes na obra de Amadeo e que se entendeu selecionar: as *Práticas sociais, rituais e eventos festivos*; e as *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*.

Relativamente às *Práticas sociais, rituais e eventos festivos* onde destacamos a celebração do *Corpus Christi*, a obra icónica de Amadeo contém em si a riqueza para «um novo olhar» que vimos falando desde início e que, nada tendo a ver com a análise artística, nos direciona para diferentes fontes de compreensão e que podem fazer surgir pontes de conhecimento. Teremos oportunidade de referir aspetos encontrados na tela *Corpus Christi* que juntamente com outras provas etnográficas recolhidas, nos permitem tirar conclusões sobre o risco patrimonial, nomeadamente da Serpe.

Relativamente ao Processo de confeção da Louça Preta de Gondar característico da zona do Marão, enquanto elementos de PCI que importa proteger, a obra de Amadeo

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* parece ilustrar algumas destas peças, podendo assim constituir um importante contributo para a fundamentação da defesa e reconhecimento desta manifestação de PCI de Amarante.

Munindo-nos do próprio conceito de PCI e as *Diretivas Operacionais* de aplicação da Convenção 2003<sup>197</sup> nesta abordagem, pretendeu-se depois, em sede de considerações finais, abordar criticamente o que se foi revelando no estudo destas duas manifestações.

#### *4.2.2.1. Práticas sociais, rituais e eventos festivos: O Corpus Christi em Amarante*

---

<sup>197</sup> [https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational\\_Directives-7.GA-PDF-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-7.GA-PDF-EN.pdf) (última versão 2018)





*Figura 117 - A Procissão Corpus Christi, 1913 (CMMCG)*

A matriz original desta manifestação cultural e religiosa remonta a tempos imemoriais. O *Corpus Christi* é uma das solenidades mais antigas do Cristianismo, assinalada em todo o mundo desde a época medieval.

A *Fête Dieu* começou a ser celebrada em Liège, atual Bélgica, em 1230, após um sonho de uma freira, Juliana de Mont Cornillon, segundo reza a História. Em 11 de Agosto de 1264 o Papa Urbano IV, que outrora havia sido Bispo de Liège e a quem a freira anos antes contara o seu sonho, dedica-lhe uma missa e ofício próprio redigido por São Tomás de Aquino, através da Bula *Transiturus*, alargando-a depois a toda a Igreja Católica. A solenidade do *Corpus Christi* (enquanto celebração religiosa, mas sem procissão pelas ruas) já seria celebrada em Portugal no século XIII, desde o reinado de D. Afonso III, embora as referências encontradas sejam discordantes e incertas<sup>198</sup>. O ritual da procissão foi instituído pelo Papa João XXII em 1317 e é recomendada pelo Código

---

<sup>198</sup> No Matriz, a propósito da inscrição no inventário do Museu dos Coches de uma bandeirola da fanfara de São Jorge da Procissão do corpo de Deus, encontra-se a indicação de que: *No caso português, não raras vezes se pretendeu que a procissão tivesse sido realizada pela primeira vez no terceiro quartel do século XIII (reinado de D. Dinis, 1280). Implicitamente, atribuía-se à sua antiguidade a relevância que ela viria a ter no território nacional, encabeçando o longo rol de manifestações de cariz religioso.*

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

de Direito Canónico no cânone 944, §1, no qual se refere que *onde, a juízo do bispo diocesano, for possível, para testemunhar publicamente a veneração para com a santíssima Eucaristia faça-se uma procissão pelas vias públicas, sobretudo na solenidade do Corpo e Sangue de Cristo.*

O *Corpus Christi* é celebrado 60 dias após a Páscoa, na quinta feira seguinte ao Domingo da Santíssima Trindade, sendo assim uma festividade móvel que pode ocorrer entre 21 de Maio e 24 de Junho e que continua a realizar-se atualmente por todo o país.

Como tantas outras, esta celebração religiosa tornou-se também uma festividade cíclica que agrega toda uma comunidade e é motivo de reunião e festa. Foi, portanto, ganhando contornos que se foram mais ou menos desviando da sua essência de momento eucarístico e carácter religioso tendente a celebrar o Corpo de Deus em Cristo. Cada município, de acordo com orientações régias, seguia os regulamentos da Procissão, que indicavam o protocolo e obrigações, os usos e os costumes, os modos de vestir, as danças, as bandeiras e pendões, as coreografias e figuras processionais presentes em andores ou a acompanhar e o lugar dos vários representantes civis e religiosos.

A pouco e pouco, foi-se alargando a exaltação das autoridades locais, com a presença dos seus símbolos, como as bandeiras e distintivos, presidida pelas individualidades dos municípios e freguesias locais, às quais se juntavam as bandas de música, as escolas, as corporações de bombeiros, escuteiros e demais coletividades locais.

À música religiosa, foi-se juntando o repertório das tunas locais, bandas filarmónicas e coros infantis. A figura de Cristo foi sendo rodeada por andores de santos da devoção de cada localidade próxima. Àqueles ressaltavam, na maioria das localidades, *São Cristóvão* e *São Jorge* e, este último – *São Jorge* – foi tornado personagem principal na região de Amarante, ao lado da Serpe (noutros locais, representada pelo dragão ou a coca) numa luta entre o Bem e o Mal, cada vez mais

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

encenada, perante multidões exaltadas e eufóricas que, ao longo dos anos, foram construindo artesanalmente estas efígies e símbolos do seu PCI e que, ao mesmo tempo se tornaram eles próprios verdadeiro património de cada localidade<sup>199</sup>.

A celebração do *Corpus Christi* é uma manifestação cultural e religiosa que continua, como vimos, a realizar-se de forma periódica.

Expoente máximo do convívio entre o sagrado e o profano, o *Corpus Christi* era usualmente celebrado com uma procissão composta por danças, folias, e diversos elementos festivos e exuberantes, iniciada na igreja e desfilando de seguida pelas ruas das localidades. Era geralmente (e mantém-se em muitos casos) a grande festa anual, com andores, bandeiras e estandartes representativos das várias profissões e instituições da comunidade. Ao cortejo de altas individualidades, as quais desfilavam pelas ruas ordenadas segundo um firme protocolo e respeitadas precedências, seguiam-se os carros alegóricos, com santos, anjos, figuras mitológicas como os *Diabos*, a *Serpe*, figuras híbridas e gigantones, que se exibiam e por vezes encenavam performances entre elas ao som de música com gaitas de foles, tambores e outros instrumentos. Alexandre Herculano expressa-o bem, ao descrever tal encenação em *O monge de Cister ou A Epocha de D. João I*, em 1848 (sublinho o que pretendo destacar):

*De todos os outros mestéres, cujos membros, em maior ou menor numero, ajudavam a tecer aquella enfiada de scenas ridiculas ou brutescas, distinguiam-se, pela singularidade das invenções que ostentavam, primeiramente os pedreiros e carpinteiros pelo seu engenho, ou machina de guerra, servida por dous feios demonios, e os armeiros pelo seu sagitario, symbolo do soldado peão, e no meio destas duas corporações os tanoeiros por uma torre grandemente historiada, e semelhante á dos correeiros e cortadores. Os moedeiros, corretores, tabelliães e mercadores, como mestéres mais nobres, fechavam aquele extenso sequito.*

---

<sup>199</sup> Como a *Coca* de Monção, que continua a ser figura de culto daquela localidade

**Danças** d'espadas, danças mouriscas, danças de péllas ou mulheres sustentadas sobre os ombros de outras, bailando e volteando conjuntamente; tudo, emfim, quanto se possa imaginar de caricatura, de burlesco, de doudejante servia de moldura a este **quadro singular**, em cujo topo figuravam alguns magistrados municipaes, e sobre o qual flutuavam dezenas de **pendões**, **bandeiras** e guiões variegados. Como contraste a estas visualidades heteroclitas, a esta espécie de sonho de pesadello, seguiam-se as **comunidades monasticas**, mancha escura no dorso daquela **imensa cobra**, que se estirava pelas ruas de Lisboa: **frades negros**, **frades** brancos e pretos, frades crises, frases pardos, **frades de todas as côres tristes**; agostinhos, bentos, bernardos, dominicos, franciscanos, beguinos. Depois, um sem numero de **cavalleiros de Christo**, do Hospital, d'Aviz, de Sanctiago, precedidos dos respectivos mestres e commendadores e seguidas dos freires leigos e serventes d'armas. Depois, os magistrados da côrte, os officiais da corôa e o próprio monarcha rodeavam a hostia triumphante nas mãos do bispo de Lisboa, e sustentavam as varas de **riquissimo pallio**. (Herculano, 1847: 83-85)

Esta festa tem grande expressividade no interior norte – mormente na zona de Penafiel<sup>200</sup>, Amarante e Monção, onde continua célebre o duelo entre *São Jorge* e a *Santa Coca*. Em Penafiel, a pedido do executivo municipal, o artista José de Guimarães realizou, em 2014, uma escultura *Serpe*. Esta obra pública pretendeu recuperar o imaginário da *Serpe*, que, já no final do século XVII, acompanhava a procissão do Corpo de Deus de Penafiel num duelo associado à lenda de *São Jorge* e completando por danças tradicionais como a Dança da Retorta. A partir de meados do século XIX, a procissão do Corpo de Deus alterou-se, tendo a dama e o dragão desaparecido do cortejo e caído no

---

<sup>200</sup> Em Penafiel subsistiram até hoje alguns elementos do costume antigo das festividades do corpus: a cavallhada da véspera, com actuação das danças e a serpe; as danças populares no dia da festa, porém fora da procissão: bailes dos ferreiros, dos pedreiros, das floeirias, dos turcos, dos pauzinhos e dos pretos; na procissão, novamente a serpe, o boi bento, o estado de S. Jorge. Possui também novos elementos que ao longo do tempo confluíram para esta manifestação: o cortejo do carneirinho, na véspera da parte da manhã, e a figura da cidade, tanto na cavallhada como na procissão, aqui no topo do carro triunfal, acompanhado de anjinhos (Sardinha, 2012: sinopse)

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

esquecimento no início do século XX. A sua recuperação e integração no cortejo, com nova figura mandada construir pela Câmara, fez-se a partir de 1989.



*Figura 118 – Desenho da antiga Serpe de Penafiel<sup>201</sup>*

*Figura 119 – A Serpe que desde 1989 acompanha a Procissão do Corpo de Deus em Penafiel<sup>202</sup>*

*Figura 120 – A atual escultura “Serpe” de José de Guimarães, em Penafiel*

Em Amarante, a celebração do *Corpus Christi* inicia-se com uma celebração eucarística no interior da Igreja do Mosteiro de São Gonçalo, seguindo depois pelo largo principal e percorrendo as ruas da cidade até regressar ao mesmo local, terminando novamente dentro da Igreja do Mosteiro de São Gonçalo. Ao longo das ruas, a multidão acompanha o percurso ou observa a partir das janelas das habitações, dos alpendres e varandas dos prédios em volta, abrindo e pendurando as melhores colchas e cobertores.



<sup>201</sup> Imagem retirada de: <http://riquezasetradicoesdepenafiel.blogspot.com/2013/05/o-corpo-de-deus-em-penafiel-n4-bicha.html>. Mendes, Joaquim José in *Dias Festivos - O Corpo de Deus em Penafiel - cadernos do museu*

<sup>202</sup> Idem

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 121 - Largo do Conselheiro António Cândido - Amarante – Portugal.<sup>203</sup>*

*Figura 122– Procissão em Amarante na década de 70. ETP*



*Figura 123 – Procissão – Festas de Junho. Amarante. Anos 60. ETP*

*Figura 124 – Procissão (Corpo de Deus?). Década de 70. ETP*

À frente seguem, por ordem hierárquica, os diferentes representantes religiosos e políticos, bem como as principais entidades locais.

A figura de *São Jorge*, em tamanho humano, esculpida em madeira e pintada, ia montada no melhor e mais ornamentado cavalo e acompanhada de um pajem, seguida pela cavalaria. Os cavalos ornamentados davam pompa e fausto e pertenciam aos senhores da terra.

O Dragão, figura mitológica, estando quase sempre presente nas procissões do *Corpus Christi*, vai adquirindo nomes e rconfigurações diferentes de território para território. Noutras localidades próximas de Amarante, como Monção, é apelidada de Coca; noutros, em especial no sul de França, ganhou o nome de Tarasca a partir de uma vila na Provença com o mesmo nome – existindo visíveis semelhanças com a

---

<sup>203</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP n° ? - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

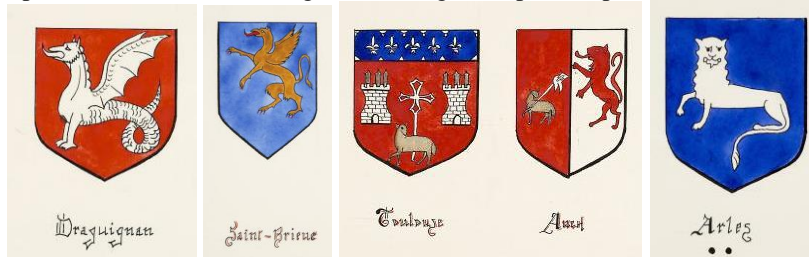
*Serpe* de Amarante.<sup>204</sup> Os *Gigantes e dragões processionais de Bélgica e França* foram inscritos em 2008 na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade*<sup>205</sup>, aqui incluindo a festa da Tarasca que se realiza desde 1469 em Tarascon, França, coincidindo com o *Corpus Christi*.

Surgidas no final do século XIV, as enormes efígies representando animais ou dragões continuam a aparecer num conjunto original de eventos festivos e rituais performativos de procissões religiosas em muitas cidades europeias. Geralmente de grandes dimensões, chegando a atingir cerca de nove metros de altura e 350 kg, representam heróis míticos, animais ou figuras locais, históricas, bíblicas ou personagens lendárias. De acordo com a UNESCO, essas efígies mantiveram um sentido de identidade para algumas cidades onde permaneceram tradições vivas<sup>206</sup>, animando pelo menos uma vez por ano os festivais populares onde ocupam lugar de destaque, encenando histórias e dançando nas ruas, acompanhados por fanfarras e grupos de pessoas fantasiadas. Chegado o dia, a multidão segue a procissão nas ruas, após um envolvimento empenhado das comunidades nas preparações em diferentes etapas da celebração.

A criação destas figuras simbólicas que acompanham, de um modo geral, todas as procissões, bem como a sua conservação, requer horas de trabalho e domínio

---

<sup>204</sup> Não é claro se Amadeo conhecia estes locais e tradições; porém, os seus desenhos de brasões de vilas francesas, incluindo o de Draguignan (Brasões das cidades de Draguignan e Toulon, 1912 (CAM)), representando uma de tais figuras mitológicas, apontam para essa possibilidade.



<sup>205</sup> <https://ich.unesco.org/fr/RL/geants-et-dragons-processionnels-de-belgique-et-de-france-00153>

A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso de várias técnicas, devido à variedade de materiais utilizados. Não podendo concluir-se que todos estes elementos estejam em perigo (repare-se que os *Gigantes e dragões processionais de Bélgica e França* foram inscritos em 2008 na *Lista Representativa do PCI da Humanidade* e não na *Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*) a curto prazo, prevê-se que irão sofrer de uma série de pressões, nomeadamente socioculturais a que se junta a transformação dos centros urbanos e aumento do turismo, em detrimento da natureza popular e espontânea do festival.



Figura 125 - A Cucafera de Tortosa, Espanha<sup>207</sup>

Figura 126 - A Tarasca num postal antigo<sup>208</sup>

Figura 127 - A Tarasca em Madrid, 1663<sup>209</sup>

A Serpe ou *Bicha Serpe*, a que vários populares relembram com saudade apelidando-a de *Santa Serpe*, simbolizava toda esta representação do imaginário popular de Amarante. Porém, a *Santa Serpe* deixou de figurar nas procissões em

<sup>207</sup> [http://fracademic.com/pictures/frwiki/67/Cucafera\\_Tortosa-13.jpg](http://fracademic.com/pictures/frwiki/67/Cucafera_Tortosa-13.jpg)

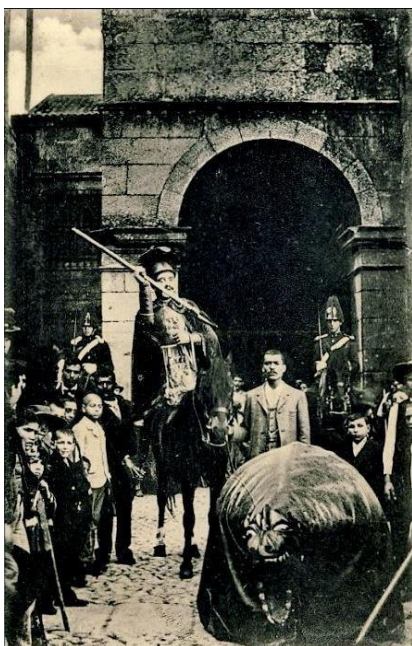
<sup>208</sup> [http://fracademic.com/pictures/frwiki/79/Old\\_postcard\\_of\\_Saint\\_Martha\\_celebration\\_in\\_Tarascon.jpg](http://fracademic.com/pictures/frwiki/79/Old_postcard_of_Saint_Martha_celebration_in_Tarascon.jpg)

<sup>209</sup> [http://fracademic.com/pictures/frwiki/84/Tarasca\\_Corpus\\_1663%28Madrid%29.jpg](http://fracademic.com/pictures/frwiki/84/Tarasca_Corpus_1663%28Madrid%29.jpg)



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Amarante, sendo hoje desconhecida das gerações mais jovens. Sendo o seu paradeiro desconhecido, foi precisamente no decurso deste trabalho de investigação que foi possível encontrá-la em casa de um particular em Amarante, que a tem preservado até aos dias de hoje.



*Figura 128 – Postal antigo (A.T.Teixeira Carneiro). Legenda: São Jorge e a Serpe que sae em procissão no dia do Corpo de Deus - Amarante - Portugal<sup>210</sup>.*

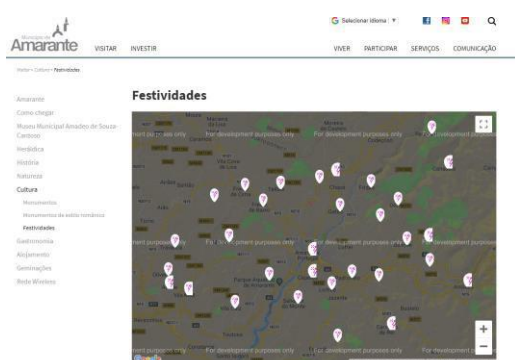
*Fig. 134 – Postal Amarante antiga*

Com uma cabeça em madeira e o corpo feito de uma grande armação coberta com um pano preto, a *Serpe* era movida por rapazes que se escondiam no interior, como a obra de Amadeo bem mostra. Símbolo do mal, a que se refere o Apocalipse de São João (12, 3-4), e que tem raízes no antigo testamento, quando Daniel matou o dragão (símbolo do demónio), a *Serpe* terá deixado de figurar na Procissão no final da década de 1930, em virtude de ter sido desaconselhada pela Igreja.

<sup>210</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP n° 31 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Adquirido por F.Iglesias

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

As procissões religiosas fazem parte das manifestações culturais de Amarante desde tempos imemoriais. Além da procissão do Corpo de Deus e a procissão de São Gonçalo de Amarante, as procissões, cortejos religiosos organizados em marchas solenes, geralmente em honra do santo padroeiro, acontecem em todas as localidades e freguesias de Amarante.



*Figura 129 – Página do município de Amarante, que apresenta as festividades locais assinalados no mapa*

*Figura 130 – Procissão em Mancelos, Amarante, 1945*



*Figura 131 – Procissão em Mancelos, Amarante, 1945*



*Figura 132 – Procissão em Mancelos, Amarante, finais do século XIX*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em 1910, numa carta ao tio Francisco, desde Bruxelas, Amadeo dirá: *passo os dias com alguns pintores primitivos, que são os meus ídolos*. Ao longo de várias cartas no verão de 1910, Amadeo fala a Lucie da imagem que viu de uma obra de um primitivo representando uma procissão, pedindo que Lucie lhe traga essa imagem pela qual ficou bastante interessado<sup>211</sup> e tem *bastante vontade de possuir*<sup>212</sup>. Não se sabe se Amadeo se referia ao quadro de Peter Brueghel o Novo (Bruxelas, 1564 – 1637/8, Antuérpia), e se também terá falado dele a Eduardo Viana que, em 1910, envia a Amadeo um postal com uma representação de um quadro de uma procissão (e que aparenta ser um fragmento da obra *A Village Fair (Village festival in Honour of Saint Hubert and Saint Anthony)*, de Peter Brueghel o Novo.



*Figura 133 – Postal enviado por Eduardo Viana a Amadeo em 1910. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG*

*Figura 134 – Fragmento de A Village Fair: the procession, 1527/28. Peter Brueghel the Younger Museu Real de Belas Artes de Bruxelas*

*Figura 135 – A Village Fair (Village festival in Honour of Saint Hubert and Saint Anthony). Peter Brueghel the Younger, 1527/28 Museu Real de Belas Artes de Bruxelas*

<sup>211</sup> Carta de Amadeo a Lucie no verão de 1910 em Espinho. Espólio ASC, Biblioteca de Arte FCG.

<sup>212</sup> Cardoso, Amadeu de Sousa, 1887-1918. 1910?. [Cartas de Amadeo a Lucie] [1908-1918?]. COTA(S): ASC 12/21. Espólio de ASC, Biblioteca de Arte FCG

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

De facto, como se pode constatar pela consulta do inventário do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas<sup>213</sup>, aquele fragmento foi adquirido pelo Museu em maio de 1901 através da compra ao barão von Conraths von Siegburg.

Creio ser possível concluir afirmativamente, e que tanto Amadeo como Eduardo Viana terão visitado este Museu e observado pessoalmente esta obra. Tanto mais que, na mesma data em que afirma numa carta enviada de Bruxelas, serem os primitivos *os seus ídolos* (1910), Amadeo pintará outra cena que em muito se assemelha a um quadro de *Peter Brueghel o Novo* – na verdade, uma das suas obras mais populares<sup>214</sup>, existindo um painel datado de 1607 no Museu Real de Belas Artes de Bruxelas.



Figura 136 – Sem título, 1910 (CMMCG)

Figura 137 - *The outdoor wedding Dance*, Peter Brueghel o Novo, 1607. Museu Real de Belas Artes de Bruxelas

<sup>213</sup> <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-ii-brueghel-fragment-d-une-kermesse-la-procession?artist=brueghel-pieter-ii-1>

<sup>214</sup> Por sua vez influenciado por outra obra do pai *Peter Brueghel o Velho*, de 1567

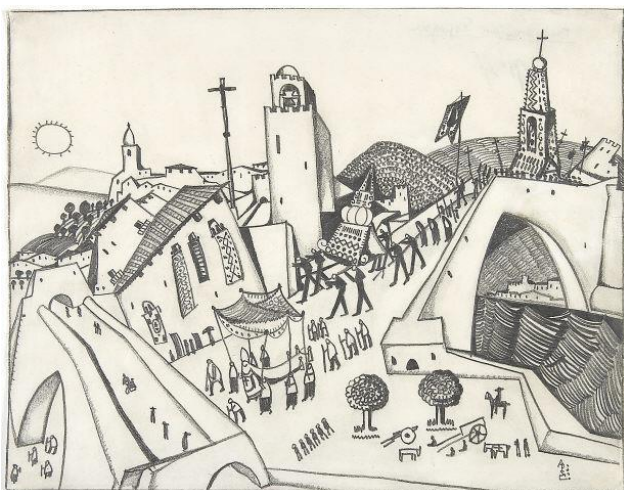




## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Os Brughel eram reconhecidamente contadores de histórias quotidianas e populares. Cenas de pobreza ou abundância, retratando bêbados, mendigos, camponeses, mestres, personagens do povo, cenas da vida real e popular, os seus quadros mostram as vivências rurais e costumes, em momentos festivos e rituais.

Em 1912 Amadeo desenha uma procissão em Amarante, no largo do Mosteiro de São Gonçalo, sendo visível a ponte, o Mosteiro, o rio Tâmega e o Marão, numa reprodução exata do espaço geográfico e seus elementos.



*Figura 138 – Procissão, 1912 (CMMCG)*

Numa carta enviada a Lucie em 26 de fevereiro de 1913, desde Manhufe, Amadeo anuncia: *Acabei ontem um trabalhosito que me parece interessante, é uma Procissão em S. Gonçalo de Amarante*<sup>215</sup>. Numa outra carta não datada, mas possivelmente posterior e já referindo-se à *Procissão Corpus Christi*, de 1913, Amadeo escreve: *acabei uma taboita*

<sup>215</sup> Carta de Amadeo a Lucie. Espólio ASC – Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

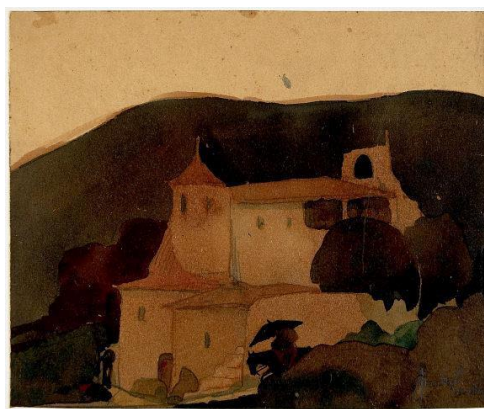
*que me parece de bastante interesse uma procissão em S. Gonçalo de Amarante. As cores são muito vivas mas tudo está em relação*<sup>216</sup>.

Numa linha artística em que revela as influências cubistas e a aprendizagem formal dos movimentos modernista da época, Amadeo de Souza-Cardoso consegue manter a fidelidade aos textos que descrevem os elementos iconográficos de uma procissão, que terá observado no verão de 1912 ou 1913 em Amarante (desde logo presente pelos arcos da ponte da igreja de São Gonçalo representados nesta obra).

Não são muitas as obras de Amadeo que possamos associar a esta *Procissão Corpus Christi*, ou que possamos considerar próximas do imaginário que esta representa. Porém, além da significativa presença de pagelas, quadros, figuras e imagens de Santos nas casas de família e pertencentes a Amadeo, o mosteiro de São Gonçalo, que marca o ponto de partida e fim deste cortejo, é um elemento sempre central na obra de Amadeo.



*Figura 139 – LE TOURNOI (Desenho nº 17 para o álbum XX DESSINS ) (CMMCG)*



*Figura 140 – Sem título, Sem data (CMMCG)*

Destacamos ainda, além de outras existentes (ilustrando Santo António, Cristo e Maria Madalena), duas obras alusivas a uma religiosidade sempre presente no contexto

---

<sup>216</sup>

Idem

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

sociocultural de Amadeo em Amarante, como *Zinc (Cristo com espelho)*, de 1917 e *Poema-Oração*, de 1913, esta última do mesmo ano em que pintou *A Procissão Corpus Christi*:



Figura 141 - *Zinc (Cristo com espelho)*, 1917. Fundação Ilídio Pinho.

Figura 142 – *Cristo*. Coleção particular (Fig.45 Catálogo ASC Grand Palais, FCG)

Figura 143 – Ilustração d’*A Lenda de São Julião o Hospitaleiro de Flaubert*

Figura 144 - *Poema-Oração*, 1913. Fundação Ilídio Pinho.

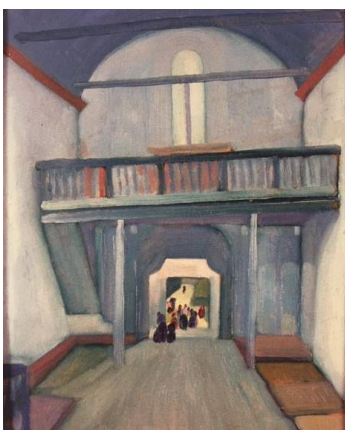
*Les mains jointes:*  
*Senhor! Padre, Filho*  
*Santo Espírito*  
*Deos omnipotente Creador,*  
*Dai-me Fé, Esperança, Caridade*  
*Fé aquém da morte p’ro*  
*Além da Vida*  
*Esperança nos males da Terra*  
*Para os bens do Ceo*  
*Caridade com os mortos*  
*Para que seja digno da imortalidade*  
*No vosso*  
*Reino*  
*Deos omnipresente*  
*Creador*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Este *Poema-Oração* escrito em maiúsculas multicolores foi dedicado por Amadeo à prima Sara Cardoso no verão de 1913, durante umas férias em Manhufe:

*«Padre-Nosso» adequado no seio de uma família bem católica, à beira de Amarante, cultivando vinhas numa propriedade que recebera recentemente uma torre medieval nobilitante. Curiosidade biográfica que se guardou em descendência, e pouco mais (França, 2018: 137).*

Amadeo, foi batizado a 16 de novembro de 1887, dois dias depois do seu nascimento, na igreja do mosteiro de São Martinho de Mancelos, de arquitetura românica da baixa Idade Média - século XII, que se destaca pela sua planta longitudinal, pelo pórtico e galilé, visíveis na obra de Amadeo de 1910.



*Figura 145 – Título desconhecido (1910). P5 Catálogo Raisonné*



*Figura 146 – Vista interior do pórtico da igreja do mosteiro de São Martinho de Mancelos (fotografia F.Iglesias)*

Na ilustração da Lenda de São Julião Hospitaleiro, conto de Flaubert, que Amadeo copiou e ilustrou durante a sua estadia na Bretanha no verão de 1912, encontramos



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

elementos coincidentes com os identificados na obra *A Procissão Corpus Christi*. Para Maria Filomena Molder *A ornamentação do Saint Julien procede em grande parte do imaginário medieval, em particular dos brasões por ele desenhados durante as viagens que fez à Bretanha e ainda (...) das tapeçarias flamengas*. Flaubert termina este conto escrevendo: *Esta é a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como é contada num vitral de igreja, na minha terra* (Flaubert, 1991: 150)

*Mas a ornamentação da Légende lança raízes em solos mais arcaicos, antropológicos e existenciais: na relação dramática, de personificação, com a energia animal, sobretudo com esse animal que por domesticação sai, por assim dizer, para fora da lógica finalística da vida, o falcão, e com a energia humana que ela bebe, em particular, das mulheres do Oceano, as varinas* (Molder, 2006: 49)

Através da observação d'*A Procissão Corpus Christi* verificamos não apenas a obra, a técnica, a evolução artística de Amado e o seu lugar no movimento do modernismo em Portugal, mas o registo de uma tradição presente em Portugal, com quase oitocentos anos de história, e que, como veremos, sofreu uma significativa transformação nos últimos cem anos.

Na obra de Amadeo *A Procissão Corpus Christi* encontramos a presença dos mais importantes elementos que fazem parte da celebração do *Corpus Christi*: um grupo de pessoas envergando trajes festivos de cor branca e vermelha, estandartes, pálios; e um cavalo com uma figura em madeira representando *São Jorge* e outra figura representando a *Serpe*, composta por uma frente em madeira e uma armação de grandes dimensões sob a qual vários homens a movimentavam pelo cortejo, cobertos por um grande pano.

Repare-se, acima de tudo, na composição da imagem do quadro, globalmente considerada, sem atender tanto ao detalhe. Parece-nos possível, de imediato, encontrar

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

similitude com outras imagens de celebrações que juntam um número de elevado de pessoas no mesmo ambiente geográfico e temporal, em Amarante no início do século.



*Figura 147 – Comemorações do Centenário da Guerra Peninsular. Defesa da Ponte de Amarante*<sup>217</sup>

*Figura 148 - Comemorações de Amarante - Estação o caminho de Ferro - Rua Dona Maria Pia. Festejos de lapide comemorativa de defesa da Ponte de Amarante - Chegada de El-Rei Dom Manuel II em 04/07/1909. Centenário da Guerra Peninsular - Amarante - Portugal*<sup>218</sup>.



*Figura 149 – Comemorações do Centenário da Guerra Peninsular. Defesa da Ponte de Amarante*<sup>219</sup>.

<sup>217</sup> Legenda: Lápide comemorativa a que assistiu El-Rei Dom Manuel II em 04/07/1909 - Amarante - Portugal. Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 17 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>218</sup> Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 16 - (A.T. Carneiro: António Teixeira Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

<sup>219</sup> Legenda: Lápide comemorativa a que assistiu El-Rei Dom Manuel II em 04/07/1909 - Amarante - Portugal. Photographia de A.T. Carneiro - Amarante - BP nº 17 - (A.T. Carneiro: António Teixeira

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Figura 150 – A Procissão Corpus Christi, 1913 (CMMCG)*

De facto, seja pela paisagem ou pelas roupas da época, seja pelos adereços ou os monumentos circundantes e já descritos, seja pelo percurso que a multidão segue pelas mesmas ruas, tal como a que aconteceu em 1909 por ocasião da celebração do Centenário da Guerra Peninsular, a imagem convoca-nos para a pintura de Amadeo, ainda que o tema seja outro.

Mas olhando em detalhe para a pintura de Amadeo, de imediato começamos a identificar algumas referências encontradas durante a fase de pesquisa. Para além da expressiva descrição de Alexandre Herculano acima enunciada, esta faz-nos deter nalguns elementos como, por exemplo, *mesteres, feios demónios, sagitário, extenso séquito, danças, quadro singular, pendões, bandeiras, comunidades monásticas, imensa cobra, frades negros, frades brancos, frades de todas as cores tristes, cavaleiros de Cristo, riquíssimo pátio*.

Note-se por exemplo que no *Título do Regimento da Festa do Corpo de Deus de 1517*, onde se dão as diretrizes para a realização desta festa, retiramos de igual forma alguns elementos descritivos de como a procissão deve ser encenada: *imagem de S. Jorge, armado cavaleiro, trajada à militar, seguia montada num cavalo branco, jovem Pajem a cavalo envergando traje de gala, cavaleiro, morte do dragão, S. Jorge precedia as bandeiras, tambores a pé, trombeteiros a cavalo, grupo de negrinhos a pé com tambores, cavalos, pretinhos tocavam tambores, cornetas e pífaros ornamentados com as respetivas bandeirolas e ostentando chapéus armados, Homem de Ferro, pesada armadura, confrarias e ordens religiosas albergada sob o pátio*.

---

Carneiro). Bilhete postal antigo da década de 1900, não circulado. Coleção particular João Cristiano Fontes. Disponível em [www.postais-antigos.com](http://www.postais-antigos.com).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Se estas descrições convocam a um olhar mais atento sobre a procissão nos dias de hoje, elas fizeram também despertar a atenção para estes elementos durante as entrevistas, bem como a olhar com outros olhos para os documentos recolhidos em fase de pesquisa. Ao olhar para o postal com a fotografia de A.T. Carneiro de 1900 (*Figura 125*) percebemos então melhor a presença de da ***imagem de S. Jorge armado cavaleiro, a pesada armadura ou o grupo de negrinhos a pé***. É nessas fontes documentais não escritas que se inclui a obra de Amadeo. Também o novo olhar mais atento permite encontrar os mesmos elementos. É através desta pintura que se permite equacionar a existência de tais elementos em 1913 e, através dela, observar as transformações verificadas; servindo ainda de pista para procurar e recuperar os elementos entretanto desaparecidos.

Foi através do presente exercício de análise da obra de Amadeo e dos elementos materiais que compõem a procissão, que foi possível, em 2013 – cem anos passados desde a pintura daquela obra – tentar perceber o que se passou e ir em busca até encontrar os elementos originais que Amadeo pintou, tidos como desaparecidos e quase esquecidos pelas gerações mais jovens.

Tendo planeado participar como observadora na Procissão do Corpo de Deus em Amarante no ano de 2013, por se celebrar o centenário da obra de Amadeo com o mesmo nome, ocorreu nesse ano algo inédito: pela primeira vez em Portugal, no ano de 2013, o feriado do Corpo de Deus<sup>220</sup> (festividade móvel que se assinala sessenta dias após a Páscoa, sempre à quinta-feira) foi suspenso durante cinco anos por decisão do Governo e depois de obtido acordo com o Vaticano. Assim, entre 2013 e 2017 a festa religiosa foi celebrada, não na data prevista, mas no domingo seguinte.

Sucedeu que, tendo a quinta-feira do Corpo de Deus desse ano de 2013 (30 de maio) deixado de ser feriado, esta festividade veio a assinalar-se em Amarante no fim de

---

<sup>220</sup> *Solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo*, vulgarmente apelidada de Corpo de Deus.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

semana seguinte, 1 e 2 de junho de 2013. Ora, o primeiro sábado de junho corresponde precisamente à festa anual de Amarante, a romaria a São Gonçalo. Assim, pela primeira vez, esta festa anual celebrou, em conjunto, as festas de São Gonçalo e o Corpode Deus.

Embora ainda numa fase pouco consolidada de implementação da nova legislação do PCI, estando já nessa altura (em 2013) delimitado o tema e o caso de estudo desta Tese, aproveitou-se para observar com um novo olhar e de perto com maior detalhe o evento festivo. Foi com emoção que testemunhámos ao vivo o ritual da Procissão do Corpo de Deus nesse ano de 2013, tanto mais que se celebravam 100 anos desde a obra *A Procissão Corpus Christi* de Amadeo.

Assim, enquanto meio de observação, estivemos presentes nos preparativos das festas de junho em Amarante em 2013, sendo testemunha do envolvimento local da população enfeitando as ruas, fachadas, igrejas, limpando e arrumando o interior da Igreja de São Gonçalo, colocando flores no altar e junto às imagens dos Santos ali representados, em especial São Gonçalo. Nesses preparativos, foi possível verificar que é no claustro do Convento de São Gonçalo que a população se junta e prepara a festa. Aqui, neste local amplo e resguardado, são colocados os andores, guardados de uns anos para os outros junto com as arcas de roupas e adereços para os figurantes na Procissão. Ao longo dos quatro corredores que rodeiam o claustro são colocados cabides com os mantos e as vestes preparadas para as crianças e adultos que desfilarão no cortejo representando figuras religiosas, fiéis e profissões locais (pastores, camponeses, artesãos, entre outros). Estes momentos foram por mim fotografados e filmados (Anexo VI) como forma de registo para posterior observação e estudo, complementando a descrição a efetuar neste estudo.

Tendo como fio condutor o tema escolhido – *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* – ao observar esta manifestação dei especial atenção aos elementos figurados na obra de Amadeo *A Procissão Corpus Christi*.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Percorrendo todo o espaço e conversando com a população enquanto decorriam os preparativos, dei igualmente atenção ao programa anunciado pela Câmara Municipal. Tal como ficou referido, nesse ano de 2013 ocorreu pela primeira vez a junção das duas festividades: o Corpo de Deus e a festa anual em honra de São Gonçalo. Esta coincidência obrigou a um ajuste na programação regular das festas de junho, mormente na celebração religiosa de domingo. Fazendo sempre parte das comemorações um momento religioso, a Procissão de São Gonçalo, que ocorre anualmente no primeiro sábado de junho, passou assim para o dia seguinte, de forma a conciliar com a celebração do Corpo de Deus que, nesse ano, passou de quinta-feira para domingo, 2 de junho de 2013.

Foi nesta tarde que, no interior da Igreja de São Gonçalo, se deu início à celebração da solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo, vulgarmente apelidada de Corpo de Deus. Esta seguiu as formalidades e leituras instituídas pela Igreja, tendo o grupo coral adaptado os cânticos em conformidade. Considerando que a música é um elemento de especial importância do princípio ao fim das festas, tanto no interior da igreja como no exterior, e fazia parte do plano que tinha traçado na preparação deste fim de semana de pesquisa para este estudo. Pude conhecer observar a preparação do grupo coral de São Gonçalo de Amarante, composto maioritariamente por crianças das escolas locais, e conhecer o repertório selecionado para acompanhar a celebração religiosa desse dia.

No Matriznet, a respeito da inventariação da bandeirola constante no inventário museológico do Museu dos coches (IM 0096) é descrita com maior detalhe a história e iconografia deste ritual, da qual retiramos excertos relevantes para a análise comparada deste ritual face à obra de Amadeo que o retrata. Sublinhamos diretamente no excerto os elementos encontrados e que ilustraremos através da obra de Amadeo:

*No "Título do Regimento da Festa do Corpo de Deus", datado de 1517, pode ler-se: "Os Barbeiros, e Ferradores sam obrigados de fazerem uma bandeira rica, e*

*nella hande levar S. Jorge pintado, e cada Barbeiro, e ferrador, hade dar um homem darmas bem disposto, que leve boas armas, bem limpas e louçaans (...)"*

*(...) Celebrada em Portugal desde o séc. XIII, foi o rei D. João I quem, em 1387, determinou que a **imagem de S. Jorge, armado cavaleiro** e defensor do Reino, acompanhasse a procissão do Corpo de Deus. A imagem do santo, **trajada à militar**, numa alusão directa ao Mestre de Avis e à vitória de 1385, mas recordando também a sua patente de General, **seguia montada num cavalo branco** onde era colocada por membros da Irmandade e era ladeada à esquerda por um **jovem Pajem a cavalo envergando traje de gala** e à direita por um **cavaleiro**, designado por Homem de Ferro, na qualidade de alferes do santo. A presença do Pajem reporta-se ao episódio **da morte do dragão**, como sugere um Regimento que acompanhava uma carta régia de D. João II, datada de 10 de Março de 1483. Na Procissão do Corpus Christi, **S. Jorge precedia as bandeiras** dos ofícios, juntamente com o seu estado, composto por **tambores a pé, trombeteiros a cavalo**, 46 cavalos com arreios de prata e bronze dourado, logo seguidos dos atabales reais e de doze trombeteiros com instrumentos de prata. Acompanhava-os um **grupo de negrinhos a pé com tambores**. (...)*

*Integravam a procissão uma parafrenália de **cavalos** da Casa Real ricamente ajaezados e conduzidos à mão por **criados** com librés de gala, os **pretinhos** tocavam tambores, cornetas e pífaros ornamentados com as respectivas **bandeiras** e ostentando **chapéus armados**. A personagem do Homem de Ferro vestida com uma **pesada armadura** do séc XIV era representada por um galego de fretes que, em troca da sua prestação, recebia uma moeda de ouro, uma galinha e uma "sangria", curativo muito apreciado para alívio de diversos males. O pajem era personificado quer por um rapaz muito jovem quer por uma rapariga envergando traje vistoso. A procissão completava-se com desfile de inúmeras **confrarias e ordens religiosas**, que precediam a autoridade eclesiástica da diocese de Lisboa, **albergada sob o pátio**. Por fim o Rei, os seus ministros e a*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*Corte, acompanhados pela Guarda Real de Archeiros. A organização do "estado de S. Jorge" exigia o estrito cumprimento de um antigo ritual que tinha início na madrugada de quinta feira , quando os "pretinhos" saíam do Castelo e iam buscar às cavaliças reais da Calçada da Ajuda, os cavalos e lacaios necessários ao desfile. regressados ao centro da cidade, subiam de novo as Castelo onde se reuniam ao Homem de Ferro, ao Pajem e ao Santo. Colocado este sobre o seu cavalo, o préstito rumava a casa do Duque de Cadaval, que anualmente cedia o elegante chapéu ornado com profusas e esplêndidas jóias, ostentado pelo Santo. Finda a procissão todo o cerimonial se repetia, com a devolução do chapéu ao Duque, a colocação da imagem na sua capela do Castelo e a entrega dos cavalos nas cavaliças de Belém. Foi D. João V que transformou a procissão do Corpo de Deus num imponente festejo religioso ...Mandou armar com preciosa sedas todas as ruas por onde passava a procissão e cobriu-as de toldos de damasco. O chão era alcatifado com ervas agradáveis ao olfato e também com vistosas flores... (...) A ornamentação era habitual mas D. João V aumentou estas despesas de tal maneira que novos impostos camarários se tornaram imprescindíveis... Aquilo que era anteriormente um espectáculo para o povo, que se divertia com os carros e as danças oferecidas pelas corporações de ofícios, passou a ser uma manifestação do poder régio..." in Silva, Maria Beatriz Nizza, D. João V, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011 (Matriznet IM 0096)*

Foi durante a pesquisa e trabalho de campo que conseguimos localizar tanto a figura de *São Jorge*, como a figura da *Serpe* em madeira entalhada. Estas peças estão atualmente à guarda de particulares que as têm preservado. Caíram em desuso na procissão mas são recordadas e, constituem, quanto a nós, peças importantes do Património Cultural de Amarante. Não deverão ser transformadas em meros objetos de antiguidade mantidos por particulares que os recolheram e permitiram que estes não se perdessem, merecendo ser incorporadas no Museu para conhecimento e fruição de todos.



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

É possível ver, na obra de Amadeo, o cavalo castanho com o *São Jorge*, no plano mais elevado do quadro, seguido de todos os outros cavaleiros, num plano baixo e subalterno, em posição de ‘montado’ e cabeça baixa em posição de respeito. O *São Jorge*, vestido com a sua armadura em ferro, segura um ferro (arpão?) como arma de luta contra a *Serpe*.



*Figura 151 - Composição. Da esquerda para a direita: figura processional São Jorge (Fotografia F.Iglesias); fragmento d'A Procissão Corpus Christi; figura processional São Jorge (Fotografia F.Iglesias); A Procissão Corpus Christi, 1913 (, Figura 125 CMMCG) e Postal antigo (fragmento Figura 125).*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A figura de *São Jorge* na Procissão do Corpo de Deus em Portugal teve início a partir de 1387, *fruto da devoção de D. João I que, no decurso da Batalha de Aljubarrota, havia criado um novo grito de guerra ao invocar aquele santo em vez de S. Tiago*. A partir de então, *a crença em São Jorge, fomentada pelo próprio monarca e pelo Condestável do Reino, adquiriu proporções tamanhas, que o rei D. João I determinou que a imagem de São Jorge, armado cavaleiro e defensor do Reino, acompanhasse a procissão do Corpo de Deus, ao mesmo tempo que lhe dedicava o castelo da cidade* (Matriznet IM 0096).



*Figura 152 – Ilustração d’A Lenda de São Julião Hospitaleiro, 1912*

*Figura 153 - Le Tigre (Desenho para o album XX Dessins),1912*

*Figura 154 – Fragmento de Le Moulin (Desenho para o álbum XX Dessins), 1912*



A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso



Figura 155 – Figura processional A Serpe (fotografia F.Iglesias)



## A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso

Figura 156 – Ilustração d'A Lenda de São Julião Hospitaleiro, 1912

*Em dia de Corpo-de-Deus, na procissão eivada ainda de vestígios pagãos, com cavalos enfeitados, segue a Serpe, um velho animal antidiluviano a mastigar funcho, precedida de S. Jorge, a cavalo de lança em riste, apontada ao corpo do animal pecador e diabólico. E é tal o respeito que o povo tem por esta cena que, na linguagem corrente, ao referir-se à procissão, altera a ordem das coisas: - «Eu vi o bicho S. Jorge e a santa Serpe!».<sup>221</sup>*

A história do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso conta que este surgiu em dezembro de 1947, após proposta da criação da Biblioteca-Museu Municipal, dirigida por um Conselho Diretor, a instalar no claustro do Convento de São Gonçalo e salas anexas, o que foi aprovada por unanimidade:

De acordo com as informações prestadas pelo Museu, o núcleo inicial do seu inventário foi constituído maioritariamente pelo arquivo municipal, uma pequena biblioteca (com a incorporação de algumas obras do extinto liceu), algumas obras de António Carneiro (conjunto ampliado por doações várias e, nos últimos anos, pelo legado de Katherine Carneyro), peças de mobiliário, iconografia popular (A *Serpe* e os *Diabos* de Amarante), pesos, medidas e insígnias municipais, pedras de armas referidas a capelas, casas senhoriais e igrejas, e um pequeno núcleo de arqueologia do Concelho.

Daqui se conclui que a *Serpe*, elemento importante da iconografia amarantina, terá deixado de figurar na procissão do Corpo de Deus entre o início do século XX (as obras de Amadeo, de 1912 e 1913, podem ser um indício da popularidade destas figuras em

---

<sup>221</sup> Em Revista *Portugal Económico Monumental e Artístico* da Editorial Lusitana, Fascículo LIV, Concelho e Vila de Amarante, retirado de <https://informaticahb.blogspot.com/2017/01/amarante-antiga-revista-portugal.html>

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Amarante por essa altura) e 1947, data em que a *Serpe* incorporou as peças da Biblioteca-Museu.

Amarante e Penafiel distam entre si menos de 20 quilómetros, e ambos os municípios fazem parte da Comunidade Intermunicipal do Tâmega e Sousa, cuja ação conjunta de cooperação se tem destacado em diversos domínios, desde logo no que diz respeito ao Património Cultural. A Rota do Românico *ancorada num conjunto de 58 monumentos de grande valor e de excecionais particularidades* é um exemplo notável de valorização do importante património arquitetónico de origem românica que se ergue em terras dos vales do Sousa, Douro e Tâmega, no norte de Portugal, do qual o mosteiro de São Martinho em Mancelos, onde Amadeo foi batizado e se encontra sepultado, faz parte.

A Rota do Românico tem vindo a afirmar-se, nos últimos anos, como um projeto de referência nacional em prol do desenvolvimento regional, nos campos da conservação do património à promoção turística, da investigação científica à disseminação de conhecimento, da dinamização cultural à educação patrimonial.

Na linha da tendência que tivemos oportunidade de estudar e apresentar nesta Tese (ou seja, a passagem de um foco estrito no material ao imaterial, e da conservação à salvaguarda) esta região possui também, além da monumentalidade na qual se ancora, traços comuns que guardam lendas e histórias nascidas com a fundação da nacionalidade e que testemunham o papel relevante deste território na História e no contexto cultural do norte de Portugal. A mais recente programação da Comunidade Intermunicipal do Tâmega e Sousa, em articulação com os onze municípios que a constituem – Amarante, Baião, Castelo de Paiva, Celorico de Basto, Cinfães, Felgueiras, Lousada, Marco de Canaveses, Paços de Ferreira, Penafiel e Resende –, demonstra a valorização da sua gastronomia e vinhos, designadamente o vinho verde, aliando-lhe a gastronomia e a doçaria típica –, bem como no turismo de natureza e no turismo cultural, associando-lhe o calendário de eventos e festividades regionais.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

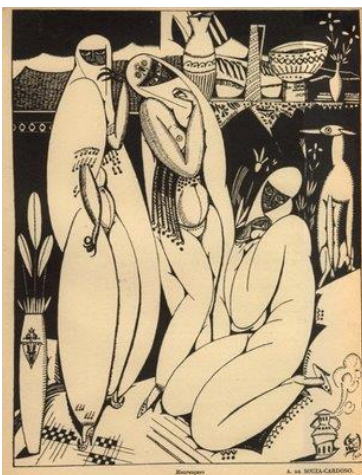
Acreditamos, finda o percurso de pesquisa para esta Tese, que são ainda maiores as possibilidades de afirmação da diversidade do Património Cultural desta região, mormente o PCI que esta guarda. Ao olhar as obras de Amadeo à luz do conceito de PCI, a descoberta da *Serpe* (e do significado da sua presença na Procissão do Corpo de Deus e o duelo com *São Jorge*) permitiu concluir que, afinal, este PCI ainda não se perdeu. Em Penafiel a figura da *Serpe* ainda desfila na Procissão do Corpo de Deus. Tal como Amarante, a *Serpe* de Penafiel também desapareceu, mas foi reconstituída em 1989 e voltou à Procissão. Mais recentemente, uma escultura pública lembrou a todos, e em especial às novas gerações, a força da memória e o enraizamento desta figura iconográfica e desta manifestação de PCI em Penafiel.

Dada a fragilidade em que se encontra o *São Jorge* e a *Serpe* de Amarante, encontrando-se ambas em casas particulares (muito embora esta última tenha chegado a fazer parte da coleção do Museu Municipal em 1947), acreditamos que esta manifestação de PCI e os elementos que a corporizam merecem ser salvaguardados, processo para o qual as obras de Amadeo aqui referidas podem ser uma fonte documental importante.

Concluindo, à luz da Convenção 2003, sugere-se a elaboração de um ou mais inventários, o que poderá ser realizado através do preenchimento da ficha de inventário no Matriz PCI (Inventário Nacional), eventualmente num processo de colaboração entre os municípios de Penafiel e Amarante, e encetado o processo de inscrição junto da UNESCO na *Lista de PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*. Tal permitirá ir de encontro aos objetivos expressos nesta Tese: olhar as obras de Amadeo enquanto fonte documental de PCI, contribuindo para o seu inventário, valorizando ambos.

### *4.2.2.2. Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*

#### *Processo de confeção da Louça Preta de Gondar*



*Figura 157 – Álbum XX Dessins (1912), (CMMCG)*



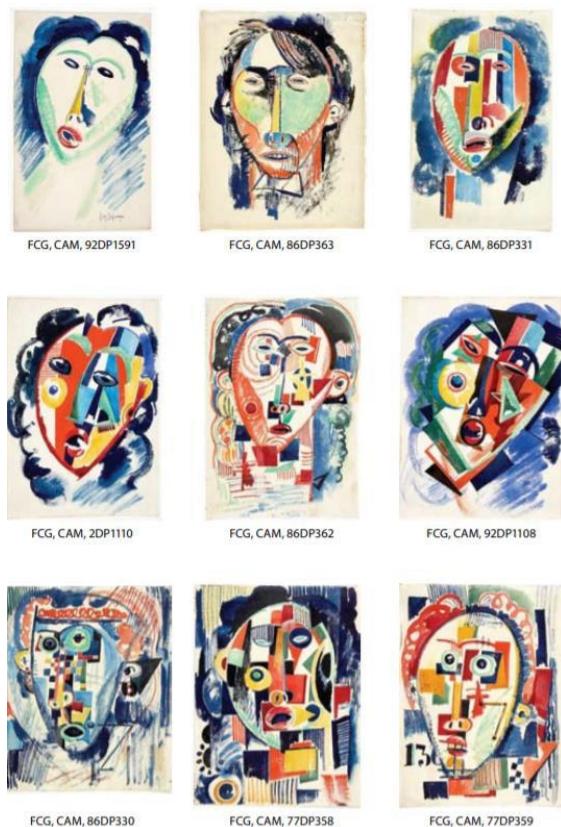
*Figura 158 – Título desconhecido (Natureza morta), 1919 (CMMCG)*

Foram vários os artistas do início do século XX que se apoderaram da estética do artesanato tradicional português nas suas obras. Além de Amadeo de Souza-Cardoso, também Almada Negreiros, Sarah Afonso, Robert e Sonia Delaunay, Dórdio Gomes, entre outros, recorreram aos objetos etnográficos tipicamente presentes em feiras e mercados populares (cerâmicas, bonecas e trajés tradicionais, ou utensílios e instrumentos musicais, por exemplo). Pode até dizer-se que *ir à feira de Barcelos comprar barros populares*, como o faziam os Delaunay e Amadeo, *era como se fosse a escultura africana* (Silva, 2018: ). Aliás, numa alusão às máscaras tão presentes nas obras dos artistas cubistas, também o termo arte primitiva se confunde por vezes com o termo arte popular, apropriado pelo movimento modernista do início do século XX. De igual forma, Amadeo



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

experimentou esta estética que ganha especial interesse numa abordagem de âmbito antropológico.



*Figura 159 – Cabeças-máscaras, em Sobre vinte e cinco aquarelas de Amadeo (França, 2018)*

Amadeo, nas suas experimentações cubistas, também pintou muitas máscaras, elementos tribais e exóticos. Contudo, são os elementos populares e ancestrais da sua terra natal que se destacam e permanecem ao longo das várias fases e técnicas experimentadas por Amadeo: *Amadeo trabalhou referências às tradições e à arte popular portuguesa ao longo de praticamente todo o seu percurso* (Leal, 2012: 117). Aparte do estilo, da técnica, dos materiais ou das cores usadas, as referências e os objetos ligados ao PCI de Amarante surgem constantemente ao longo da sua produção artística (o próprio afirma, em carta enviada a Lucie em 1910: *não imaginas o efeito que me tem produzido*



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*a minha terra desta vez*<sup>223</sup>. Crítico, porém, da apropriação de tom nacionalista que a dado momento tentou associar-se a Amadeo, José Augusto França afirma:

*Nacionalizar parceladamente um movimento estético é reduzi -lo num processo de adjetivação que ele deve repudiar para se definir; mas verdade é que cada cultura tem jeitos nacionais que se impõem na franja “kitsch” que lhe é reservada com maior ou menor gosto, sensibilidade e inteligência. Assim em termos metódicos de hipótese, se pode admitir que se passou com o cubismo que, a certa altura, Amadeo praticou (França, 1985: 144).*

O levantamento das referências ao artesanato português na obra de Amadeo, em especial aquele que é feito neste Capítulo, não teve como móbil apurar o seu significado num determinado movimento estético, nem nacionalizá-lo.

Seleccionámos o domínio de PCI *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*, aqui representado pelo Processo de confeção da Louça Preta de Gondar, não só pela expressiva representação que este assume nas obras de Amadeo, mas também, e sobretudo, por, tal seleção ir de encontro aos objetivos principais desta Tese. Como iremos concluir, o processo de confeção da Louça Preta de Gondar representa uma manifestação de PCI de Amarante que necessita de salvaguarda urgente. As obras de Amadeo aqui destacadas, que o registam, contribuem para a sua valorização e consequente salvaguarda.

Amarante mantém, ainda hoje, freguesias de carácter marcadamente rural. De acordo com Orlando Ribeiro, em Portugal, a comunidade rural manteve-se nos planaltos e montanhas de Trás-os-Montes e persistiu nas montanhas do Minho e das Beiras, até à cordilheira central, graças ao isolamento persistente, à aglomeração

---

<sup>223</sup> Souza-Cardoso, A. (1910). Carta de Amadeo a Lucie, 1910. *Espólio de Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Cota BA ASC 12/15).

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

exclusiva do povoamento, onde quase todas as aldeias formam freguesia, à imensidão dos montes ou baldios que rodeiam e separam as povoações (Ribeiro, 1998: 62).

A olaria ocupa um lugar de relevância no Património Cultural de Amarante, tal como o mapeamento realizado no âmbito desta investigação permitiu concluir. Ao termos identificado o Processo de confeção da Louça Preta de Gondar como uma manifestação de PCI de Gondar, freguesia de Amarante, procurámos identificá-lo nas obras de Amadeo. Nesse exercício, a proposta desta Tese foi testada e, desde logo, concretizada. De facto, foram várias as obras de Amadeo nas quais pudemos observar registos desta manifestação de PCI – o que a imagem acima, e as seguintes, desde logo demonstram:



*Figura 160 – Guitarra, 1916 (MMASC)*



*Figura 1617 – Sem título, 1916 (CMMCG)*

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



*Figura 162 - Parto da Viola, 1916 (CMMCG)*



*Figura 163 - Canção Popular. Coleção particular*



*Figura 164 - Canção Popular A Russa e o Figaro, 1916 (CMMCG)*



*Figura 165 - Canção Popular e o Pássaro do Brasil, 1916 MMASC*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

As obras acima, sobejamente conhecidas, foram já estudadas e apresentadas sob diversos pontos de vista no domínio da História da Arte. Fizeram parte de todas as exposições recentes e constam nos respetivos catálogos das obras de Amadeo. Em todas as análises que delas são feitas, é sempre destacada a presença dos elementos do artesanato tradicional português, associando desde logo à presença do casal Delaunay em Vila do Conde: *O encontro dos Delaunay com a exploração de motivos minhotos e populares feita por Sonia, mais sensível etnicamente que o marido aos costumes e paisagens que a rodeavam pictoricamente, foi sem dúvida importante para Amadeo.* (França, 2018: 146), patente nas obras como *Canção popular, A russa e o Figaro*, de 1916:

*Amadeo propõe aqui uma composição fragmentada onde a figuração é trabalhada de modo não -ilusionista. Os signos que flutuam na tela – as loiças e barros coloridos, as janelas e as casas, a boneca – não têm portanto uma referência única. Pelo contrário, expandem o seu potencial de significação em termos que tornam a interpretação instável, mais rica porque capaz de acrescentar sempre novas possibilidades. Assim, as loiças e barros coloridos podem ser lidos como aludindo ao fascínio de Sonia Delaunay pelos mercados e a arte popular portuguesa (Ferreira, 1972; O'Neill 1999 in Leal, 2012: 117).*

Mesmo antes do processo de investigação, a associação destas obras ao artesanato tradicional português afigurava-se desde logo notória, pela representação clara dos objetos de barro e da boneca de pano vestindo um fato tradicional minhoto. Porém, foi apenas depois do trabalho de campo, da consulta junto da comunidade e da realização do mapeamento cultural de Amarante (procedimento metodológico referido no Capítulo 1) que se pode tomar conhecimento do Património Cultural específico da zona geográfica da qual Amadeo era oriundo. Foi nessa altura que, numa visita ao museu rural de Gondar e à Casa do Oleiro, pudemos observar as peças de barro enegrecido feitas através de uma

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

técnica de fabrico arcaica e em extinção naquela região vizinha de Manhufe. Desde então, mais uma pista surgiu por via deste “novo olhar” a que nos tínhamos proposto. Mais do que meros objetos de barro, as obras de Amadeo ganharam então um novo significado, por aparentarem representar, não objetos de barro comum, mas peças de olaria em tudo semelhantes ao processo de confeção da Louça Preta em Gondar (e que, por sua vez, como veremos, apresenta enorme similitude e aparente origem comum com a Louça Preta de Bisalhães, inscrita junto da UNESCO na *Lista de PCI que necessita de salvaguarda urgente*).

Para concretizarmos aquilo que entendemos ser a presença deste domínio de PCI nas obras de Amadeo, reproduziremos aqui este processo de confeção tal como o recolhemos durante a investigação:

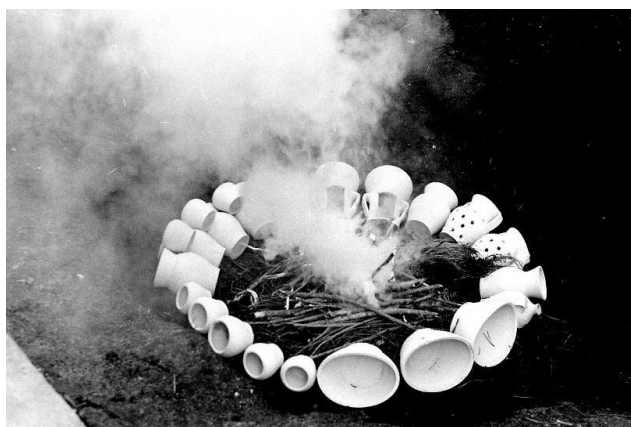
Num filme de 1984 intitulado *O último oleiro de Vila Seca*, Manuel Duran Cartaxo explica um ritual, já na altura quase em extinção, começando por mostrar um oleiro a esmagar barro dentro de um pio. Aqui, o barro é revolvido e “(...) batido no ritmo do pico sobre a argila”. Depois, o barro é passado por um crivo no qual os resíduos serão novamente picados. Quando se consegue que tudo seja reduzido a pó, o oleiro então faz a união deste com a água (...) *amassando entre as mãos numa tentativa de construir um mundo a que ele chama massuco*. E é daqui deste massuco colocado junto da roda que o oleiro vai retirando o barro necessário para construir a sua peça. A roda de oleiro é um instrumento vital ao mesmo, e (...) *é do deslizar compassado da roda, do barro macio e de umas mãos em movimento, que vai surgir tanto do que é o nosso artesanato*. Em Vila Seca, Amarante, ainda se usa a roda baixa, das poucas que ainda se usa no país. Esta é constituída por duas partes: uma, que assenta no chão, e que é composta peço quiço, uma espécie de cepo de madeira; e pelo ‘trabulo’, colocado no centro deste. E ainda outra, que é composta pela roda propriamente dita e pelo ‘escravilhame’.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*(...) Com o barro entre as mãos, o oleiro abre-o ao meio, divide-o, mistura-o até atingir uma união perfeita em forma de mundo'. Agora, '(...) com a bola bem centrada sobre a roda, o barro está preparado para ser violado até ao mais íntimo de si mesmo. Levantando-se ligeiramente da banca baixa em que se sentara, o oleiro agita a roda com uma energia sempre crescente. Tudo circula num ritmo quase em espiral até que 'o oleiro penetra o barro, numa tentativa de lhe dar uma alma.*

Depois deste processo, abre o centro da peça e as paredes são então erguidas. A peça é talhada, alisada e (...) *o que vai surgir é algo tosco, semelhante às peças feitas há muitos mil anos atrás. Quase sem ornamento, apenas uns recortes são dados nas bordas da peça.*

Depois de passar por um período de secagem que liberta a peça de toda a humidade, está então pronta a ser cozida numa soenga, que consiste num buraco no solo onde a louça é colocada: *Feita da terra argilosa com a água, a peça toma a contacto com a sua origem: a terra. A louça então, coberta de lenha, numa fase final será abafada de tal forma que o fumo vai penetrar a peça, dando-lhe a sua cor tão característica: o preto.*



*Figura 166 – A soenga (M. Teixeira, 1993. Matriz PCI)*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Para evitar o quebrar da peça devido ao contacto direto da peça com o fogo, esta é aquecida progressivamente. É colocada na soenga virada com o fundo para o interior. Depois, num processo contínuo, a louça é então virada, agora com a boca para dentro da soenga, até aquecer uniformemente.



*Figura 167 - A soenga (M. Teixeira, 1993. Matriz PCI)*

Nessa altura, o oleiro passa um farrapo húmido sobre as peças para lhes retirar as imperfeições. Quando o fogo começa a extinguir-se, todas as peças são colocadas no centro da soenga, numa operação de equilíbrio, umas sobre as outras. As peças são cobertas com raízes de pinheiro, caruma e lenha miúda para o fogo crescer mais facilmente – seguindo-se cerca de 40 minutos de observação e vigia. Verificando estarem já cozidas, pela sua cor vermelha, o oleiro prepara alguns montes de caruma, a que ele chama fogueiras do argaço. Descobertas, as peças são depois abafadas com os montes de caruma e cobertas com carvão e terra. Passado algum tempo, as peças enegrecidas são retiradas com auxílio de um pano e levadas num cesto para a oficina, onde irão aguardar a sua comercialização. O negro é pouco uniforme, devido ao carácter rudimentar da cozedura.

O processo de confeção da Louça Preta de Gondar encontra-se inscrito no inventário nacional<sup>224</sup> (Matriz PCI), após submissão por parte do Município de Amarante

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*  
no final de 2016.

---

<sup>224</sup>

Sob o número de inventário:

PROC/0000000041[http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetalleFicha/497?](http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetalleFicha/497?dirPesq=1)  
dirPesq=1





*Figura 168 – Fragmentos de obras de Amadeo de Souza-Cardoso representando peças de olaria*

Todas as peças acima representadas correspondem a excertos de obras de Amadeo (selecionadas como amostra nesta Tese como demonstrativas do PCI de Amarante). Conhecendo o processo de confeção da Louça Preta de Gondar, que pode ser consultado no Matriz PCI (Inventário Nacional), verifica-se que estas peças fazem parte dos modelos fabricados segundo aquela técnica (de acordo com a informação recolhida junto do oleiro César Teixeira, são doze peças as tradicionalmente concebidas: a panela, púcaro, assador, fundidor de oiro, caçoila, cinzeiro, vinagreira, chocolateira, pingadeira, o pote e a bilha de água). Tal como ficou exposto na descrição do processo de fabrico, as peças são moldadas em barro feito a partir da argila em pó misturada com água. Esta massa possui a cores terra da argila presente naquela zona geográfica, variando entre o castanho, amarelado e ocre mas, predominantemente, de tom avermelhado.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

As peças acabadas de moldar, com o barro ainda húmido, são mais escuras, ganhando tonalidades mais claras à medida que vão secando. É, contudo, o especial processo de cozedura na soenga (abafadas com troncos e cobertas de fumo) que lhes confere a tonalidade negra. Esta tonalidade não é uniforme, ficando a peça sombreada – o que claramente se observa nas peças representadas por Amadeo, todas de tonalidades variantes e manchadas, como o oleiro César Teixeira explica:

*Falamos do barro preto de Gondar, o barro não é preto! O barro pode ser branco, pode ser azul, pode ser vermelho, pode ser da cor que ele tiver. Ele só fica preto depois, no processo de cozedura. Quando estou a cozer a minha loiça, se eu parasse quando estão cozidas, se eu parasse ali de cozer, o que é que acontecia? As minhas peças iriam ficar vermelhas, iam ficar da cor da telha. Só depois com o processo de abafamento é que elas vão ficar com aquelas tonalidades pretas e cinzentas. Eu acho que nunca me saiu uma peça toda completamente preta. É assim que elas ficam bonitas, é assim que é a origem mesmo. É com estas manchas assim, que é quando elas ficam encostadas umas às outras, e o fumo não consegue penetrar tão bem.*

Tal como apresentado no desdobrável da exposição *Olaria Norte de Portugal*, no museu de olaria de Barcelos, *A olaria é uma das mais antigas atividades humanas, mantendo inalteradas, através dos tempos, grande parte das suas características.* Portugal é um país rico em recursos naturais. Na tradição da Península Ibérica, a arte de trabalhar a cerâmica e olaria remonta a tempos antigos em diversas regiões. Não é difícil encontrar, de norte a sul do país, peças utilitárias ou decorativas feitas por processos tradicionais de moldagem do barro. Estas técnicas eram adaptadas às necessidades locais e marcadamente rurais, desde logo no Alentejo e nas serras nortenhas. *Outrora utilizada em todas as casas portuguesas, a louça utilitária começou a cair em desuso a partir da*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*década de setenta do século passado, em detrimento dos utensílios de plástico e de metal*<sup>225</sup>.

Um olhar mais atento e conhecedor saberá identificar as várias estéticas presentes em território nacional e distinguir as diferenças entre as várias técnicas e modelos de olaria presentes em Portugal. Algumas, como Bisalhães e Gondar, encontram-se em risco de desaparecer caso não sejam tomadas medidas urgentes de salvaguarda. O processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães encontra-se já identificado e inscrito na *Lista de Salvaguarda Urgente* da UNESCO. Em Gondar, reforçamos, resta apenas um único oleiro praticante desta arte. Apercebendo-se deste risco, o Município de Amarante inscreveu esta técnica no Inventário Nacional (Matriz PCI). Desta forma, foram reunidos e preservados testemunhos fundamentais, imagens, vídeos e toda a descrição desta manifestação de PCI.

Por sua vez, foi o novo olhar proposto por esta Tese que, ao olhar para as obras de Amadeo à luz do conceito de PCI, Permitiu perceber que Amadeo de Souza-Cardoso, há mais de cem anos, já havia registado em forma pictórica peças da olaria tradicional da sua região – o que permite abrir pistas de investigação úteis no procedimento de elaboração de inventários exigido pela Convenção 2003. Poderão as obras de Amadeo de Souza-Cardoso testemunhar que, no início do século XX, esta arte se encontrava bem viva na região de Amarante, encontrando-se um número alargado de peças de modelos variados? E de que forma podem estas “provas pictóricas” contribuir para os esforços de salvaguarda aos quais apela a Convenção 2003?

Creemos que a consideração da presença destes elementos de PCI representados nas obras de Amadeo deverão ser mais um elemento a acrescentar a todas as outras importantes fontes (sobretudo escritas) incluídas no inventário do processo de confeção da Louça Preta de Gondar.

---

<sup>225</sup>

Desdobrável da exposição Olaria Norte de Portugal, no museu de olaria de Barcelos

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A consideração das obras de Amadeo neste inventário ganha especial interesse por se tratar da sua terra natal: Amarante. Respondendo aos objetivos desta Tese, um novo olhar sobre a produção artística que aborde as obras de arte como fontes documentais permitirá, não só ir de encontro aos desígnios de salvaguarda enunciados pela Convenção 2003; mas também acrescentar uma camada de significado às próprias obras e inventários museológicos.

Sabendo que existe ainda um oleiro em atividade em Gondar, e que os informantes privilegiados que consultamos no processo de investigação a este propósito (identificados no Capítulo 1) possuem um conhecimento extenso sobre esta técnica, além de uma coleção valiosa destas peças, acreditamos que daí podem advir sinergias que em muito valorizarão o Património Cultural de Amarante. Não apenas a contemplação das obras de Amadeo no Museu Municipal pode ser enriquecida, se colocada lado a lado com estas peças, como se abrem novas propostas de estudo e transmissão – das obras e do PCI – às novas gerações.

Concluindo, estes dois exemplos de domínios de PCI presentes na obra de Amadeo, encontrados à luz de um conceito jurídico relativamente recente, poderiam permitir uma abordagem estética e observar uma influência primitiva em Amadeo – de um lado, com os primitivos como Brughel o Velho, em *A Procissão Corpus Christi*; de outro, numa espécie de apropriação estética dos barros/peças de olaria, à semelhança do primitivismo modernista das máscaras.

Ao relacionar elementos iconográficos e a presença do PCI de Amarante na obra de Amadeo não se pretendeu relançar o debate iniciado em 1926 com Boas, sobre as relações entre antropologia e Arte. Esse debate tornou-se especialmente relevante na análise da pintura de máscaras africanas pelos modernistas e um foco no primitivo na Arte, ao qual se seguiu uma dicotomia entre objeto etnográfico e objeto artístico, e no

### *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

qual vários autores participaram (Clifford e Marcus 1986; Clifford, 1988). Se bem que, na visão de Susan Hiller, os artistas farão sempre um uso seletivo e enviesado da antropologia, as práticas artísticas raramente são estudadas pelos antropólogos (em Einzig, 1996: 20), pelo que tal relação possui ainda oportunidades de desenvolvimento, designadamente à luz de conceitos jurídicos e políticas patrimoniais. Geertz (1973), sugere uma compreensão da Arte como um fenómeno social, trazendo um relato antropológico social da experiência estética, propondo olhar a obra de arte enquanto expressão simbólica de um significado. Nessa perspetiva, a fruição estética da obra de arte é tratada como a capacidade de reconhecer os símbolos nela contidos, o que resultará de um envolvimento nas práticas culturais relevantes.

Mais próxima de uma ideia de identificação de certas pinturas como antropológicas, mas mais do que valorizar o objeto artístico como um potencial objeto etnográfico, e vice versa, ou olhando-o à luz dos significados que contém, o que se pretende demonstrar nesta Tese é o potencial valor documental de uma pintura. Dito de outro modo, valoriza-se o património artístico quando este regista o PCI – criando a partir daqui novas possibilidades de fruição. Nesse sentido, subscrevo Raquel Henriques da Silva (1991: 5) quando refere que:

*(...) mais do que o movimento, a época, os sentidos prévios ou interpretativos, a obra de arte interessa em si mesma e interpela-nos, para lá da sua idade antiga ou recente, pela particularidade absoluta que a habita e que a torna nossa contemporânea.*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

## **CAPÍTULO 5 – A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO**

### **CULTURAL IMATERIAL COMO RESPONSABILIDADE**

#### **PARTILHADA**

**5.1. O empoderamento das comunidades e o dever de cidadania**

**5.2. As plataformas colaborativas**

**5.3. Os museus como facilitadores de parcerias construtivas para a salvaguarda do PCI**

## **CAPÍTULO 5 – A SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL COMO RESPONSABILIDADE PARTILHADA**

*Toda a arte é um meio de possuir o destino. E o Património Cultural  
não é o conjunto das obras que os Homens devem respeitar, mas  
daquelas que os podem ajudar a viver.*

Malraux (1936)<sup>226</sup>

### **5.1. O empoderamento das comunidades e o dever de cidadania**

Uma salvaguarda eficaz do Património Cultural Imaterial (PCI) requer a participação de todos os membros da sociedade na definição de um futuro e na promoção de uma mudança de comportamento em relação ao Património Cultural comum:

*Definitivamente entendido, não como restos ou vestígios de realidades culturais ameaçadas de extinção, mas como uma entidade viva que é renovada, reinterpretada e reinventada pelas gerações contemporâneas, o PCI tem acrescidas possibilidades de emergir como um meio de investir as comunidades com poder sobre o seu existir (Duarte, 2010: 52)*

Para poder valorizar e proteger o PCI, importa conhecer as ferramentas que os instrumentos normativos a este respeito preveem. A primeira forma de defesa de algum direito é conhecê-lo – só então pode tomar-se consciência das vantagens e benefícios do

---

<sup>226</sup> Discurso proferido por André Malraux junto do Secretariado Geral da Associação Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, em Londres, a 21 de junho de 1936, disponível em <https://malraux.org/d1936-09-andre-malraux-lheritage-culturel/> (tradução livre)

seu exercício e das desvantagens e prejuízos de não os exercer, não os efetivar ou vê-los violados (Miranda, 1999).

Para uma tutela eficaz do PCI, além da necessária tomada de consciência sobre o que representa a promoção e salvaguarda do Património Cultural, o empoderamento dos cidadãos neste âmbito representa um meio essencial para atingir tais objetivos. O sistema de salvaguarda do PCI proposto pela UNESCO, apelando a uma participação alargada das comunidades, exige que seja à escala nacional que se inicie os desígnios da Convenção 2003, quando determina que compete a cada Estado Parte<sup>227</sup>:

*a) Adotar as medidas necessárias para a salvaguarda do PCI existente no seu território;*

*b) Identificar e definir, entre as medidas de salvaguarda, os diferentes elementos do PCI existentes no seu território, com a participação das comunidades, dos grupos e das organizações não governamentais pertinentes.*

Como expusemos anteriormente, Portugal é um Estado-Membro da UNESCO e Estado-Parte da Convenção 2003, que ratificou e aceitou no seu ordenamento jurídico interno por via do Decreto-Lei PCI.

Para contextualizar as obrigações impostas pela Convenção 2003, torna-se essencial ter em conta o regime jurídico do Património Cultural em Portugal, que encontra lugar na Lei de Bases do Património (LPC), ao desenvolver o princípio consignado na Constituição da República Portuguesa (CRP) de que todos os cidadãos têm direito à fruição e criação cultural. A par daquele direito, a CRP estabelece igualmente o dever de

---

<sup>227</sup> Artigo 11.º da Convenção 2003



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

preservar, defender e valorizar o Património Cultural<sup>228</sup>, incumbindo ao Estado promover a sua salvaguarda e valorização, tornando-o *elemento vivificador da identidade cultural comum*<sup>229</sup>. Trata-se, aliás, de uma das tarefas fundamentais do Estado<sup>230</sup>. Porém, nas palavras do Professor Jorge Miranda:

*A realização dos direitos económicos, sociais e culturais não depende apenas da aplicação das normas constitucionais. Depende também, e sobretudo, de condições económico-financeiras, administrativas, institucionais e socioculturais (entrando nestas a sedimentação, na consciência jurídica geral a que, por vezes, se apela) (Miranda, 2008, p. 433).*

A CRP, enquanto lei suprema do país, consagra os direitos fundamentais dos cidadãos, os Princípios essenciais pelos quais o Estado português se rege e as grandes orientações políticas a que os seus órgãos estão sujeitos, estabelecendo ainda as regras de organização do poder político. Mas a CRP também consagra deveres. Nalguns casos, tais deveres são expressamente dirigidos à sociedade civil, tal como o dever de preservar, defender e valorizar o Património Cultural. A CRP representa o estatuto jurídico do Estado na sua dupla face de comunidade e de poder (Miranda, 2006).

Nenhuma Constituição portuguesa deixa de contemplar a Cultura e os chamados direitos fundamentais, enquanto direitos inerentes à própria noção de pessoa. A CRP de 1976 confere-lhes um relevo sem precedente (Miranda, 2003). A própria Constituição de um Estado é, em si mesma, um fenómeno cultural, na medida em que não pode ser compreendida desentranhada da cultura da comunidade donde provém. Nesse sentido, a própria Constituição é uma obra e um bem de Cultura (Miranda, 2006). Os direitos

---

<sup>228</sup> Artigo 78º n.º 1 da CRP

<sup>229</sup> Artigo 78º da n.º 2 da CRP

<sup>230</sup> Artigo 9º alínea e) do artigo da CRP

fundamentais nela consagrados são um resultado das filosofias políticas, sociais e económicas e das circunstâncias vividas em cada época e lugar (Miranda, 2003).

Os direitos fundamentais surgem, numa primeira fase, na sequência de uma ideia liberal de Igualdade, e do reconhecimento do cidadão enquanto participante político e titular de direitos face ao Estado. Os direitos da liberdade de pensamento e da liberdade religiosa e de culto exigem que o Estado não interfira, numa lógica individualista de direitos fundamentais, enquanto meios de defesa face ao poder, seguindo o proclamado na Declaração Universal dos Direitos Humanos quando afirma que: *Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade*<sup>231</sup>. Com efeito, é no âmbito do Direito Internacional que se tem proclamado como direitos a Identidade Cultural e a participação no Património comum da Humanidade. Como se lê em cada um dos dois Pactos das Nações Unidas de 1966<sup>232</sup>: *Todos os povos têm o direito de dispor deles mesmos e de determinar livremente o seu desenvolvimento económico, social e cultural*.<sup>233</sup> A UNESCO reafirma fortemente esse princípio da natureza universal dos direitos humanos em todas as suas Convenções Culturais, à luz de uma ética global e fundada em valores universais e respeito mútuo, promovendo o reconhecimento, o entendimento e a tolerância face a todas as Culturas. Os direitos humanos incluem os

---

<sup>231</sup> Artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos

<sup>232</sup> Em ambos, no seu artigo 1º

<sup>233</sup> Levantam-se, quanto a certos direitos fundamentais, algumas questões em termos de titularidade, discutindo-se se serão direitos coletivos pertencentes a todos, ou pertencentes a grupos e comunidades, falando-se inclusive de direitos relativos a espécies, questão que se coloca quanto aos animais, entre outros, falando-se nos últimos anos, inclusive, em direitos dos povos (Miranda, 2003). Nas palavras do professor Jorge Miranda, não se afigura correto falar de *direitos dos povos*, nem assimilar os *direitos dos povos* aos *direitos do homem*, desde logo porque *direitos dos povos* são direitos de coletividade mais ou menos bem definidas, enquanto os *direitos do homem* são direitos das pessoas individuais, concretas, irreduzíveis e insubstituíveis (Miranda, 2003).

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

direitos culturais, tais como o direito de participar na vida cultural e desfrutar da Cultura e do Património Cultural.

É a partir do Século XX, na passagem do Estado Liberal para o Estado Providência, que o cidadão passa a exigir a intervenção do Estado. Adquiridos os direitos de *defesa* perante o Estado, passam agora a exigir-se *prestações* do Estado, sobretudo a partir dos anos 70 com as novas conceções de Segurança Social pública e de direitos económicos, sociais e culturais.

Após essas fases de *defesa e prestação*, começou então a surgir uma terceira geração (ou dimensão) de direitos fundamentais, que diz respeito principalmente aos direitos de solidariedade e, em última instância, de solidariedade intergeracional, patente, a título de exemplo, nas questões relativas ao Ambiente e à salvaguarda do Património Cultural.

A divisão dos direitos fundamentais em gerações (ou dimensões) trouxe por vezes a ideia de que os direitos de *primeira geração* seriam negativos (isto é, não implicavam uma ação por parte do Estado), enquanto os de *segunda geração*, ou seja, os direitos económicos, sociais e culturais, seriam positivos pois implicariam uma atuação por parte do Estado. Atualmente, tem-se reconhecido que tanto uns como outros impõem uma atuação por parte do Estado, variando a medida dessa atuação consoante os direitos em causa.

Em Portugal, foi durante o Estado Novo, na Constituição de 1933, que surgiu de forma mais expressa o dever público de proteção do Património Cultural e são aprovados diplomas com vista à classificação e proteção de Património Cultural, impondo limitações à sua exportação. A partir de 1976 o Património Cultural ganha um ainda maior relevo do ponto de vista constitucional. A CRP, no seu texto original de 2 de abril de 1976, dentro do capítulo dos Direitos e Deveres culturais, e sob a epígrafe *Património Cultural*,

estatuía que: *O Estado tem a obrigação de preservar, defender e valorizar o património cultural do povo português.*<sup>234</sup>

As sucessivas revisões constitucionais modificaram e alargaram progressivamente o âmbito desta norma. Com a revisão de 1982, a sua epígrafe foi alterada para *Fruição e criação cultural* e o mesmo artigo foi substancialmente alargado para a seguinte redação:

1. *Todos têm direito à fruição e criação cultural, bem como o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural.*
2. *Incumbe ao Estado, em colaboração com todos os agentes culturais:*
  - a) *Incentivar e assegurar o acesso de todos os cidadãos, em especial dos trabalhadores, aos meios e instrumentos de acção cultural, bem como corrigir as assimetrias existentes no país em tal domínio;*
  - b) *Apoiar as iniciativas que estimulem a criação individual e colectiva, nas suas múltiplas formas e expressões, e uma maior circulação das obras e dos bens culturais de qualidade;*
  - c) *Promover a salvaguarda e a valorização do património cultural, tornando-o elemento vivificador da identidade cultural comum;*
  - d) *Desenvolver as relações culturais com todos os povos, especialmente os de língua portuguesa, e assegurar a defesa e a promoção da cultura portuguesa no estrangeiro;*
  - e) *Articular a política cultural e as demais políticas sectoriais.*
3. *É conferido a todos o direito de promover, nos termos da lei, a prevenção ou a cessação dos factores de degradação do património cultural*<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> No artigo 78º

<sup>235</sup> Este número 3 do artigo 78º vem, no entanto, a ser eliminado com a nova revisão constitucional de 1989. Foi também naquela revisão constitucional de 1982 que se adicionou a alínea e) ao artigo 9º referente às *Tarefas Fundamentais do Estado*.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A CRP atual<sup>236</sup> consagra ainda a *protecção e a valorização do património cultural do povo português*<sup>237</sup> como fins incluídos entre as *Tarefas Fundamentais do Estado*, princípio este que a LPC relembra ao apelar:

*(...) O Estado protege e valoriza o património cultural como instrumento primacial de realização da dignidade da pessoa humana, objecto de direitos fundamentais, meio ao serviço da democratização da cultura e esteio da independência e da identidade nacionais*<sup>238</sup>.

Ressalve-se ainda que, não obstante o extenso catálogo de direitos fundamentais constante da CRP, este não é exaustivo<sup>239</sup>. Neste sentido, os direitos fundamentais são, não apenas aqueles expressamente formulados no texto da CRP, mas ainda outros que decorram de outras fontes, nomeadamente no contexto da Declaração Universal dos Direitos Humanos, e mesmo direitos que venham a ser integrados em complemento aos existentes.

No que diz respeito ao Direito do Património Cultural, a sua efetivação não depende apenas do Estado, mas também das comunidades, dos grupos, das associações, das coletividades, da capacidade de organização dos próprios interessados e do empenho

---

<sup>236</sup> Que corresponde ao texto de 1976 com as revisões acima

<sup>237</sup> No artigo 9º e)

<sup>238</sup> Artigo 3º número 2 da LPC

<sup>239</sup> Tendo em conta o disposto no artigo 16º nº 1 da CRP (*âmbito e sentido dos direitos fundamentais*):

1. *Os direitos fundamentais consagrados na Constituição não excluem quaisquer outros constantes das leis e das regras aplicáveis de direito internacional.*
2. *Os preceitos constitucionais e legais relativos aos direitos fundamentais devem ser interpretados e integrados de harmonia com a Declaração Universal dos Direitos do Homem'.*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

participativo na sua defesa, tarefa que ganha especial destaque no âmbito da Convenção 2003 e a salvaguarda do PCI como corolário de uma responsabilidade partilhada a este respeito. O direito de petição<sup>240</sup>; o recurso ao Provedor de Justiça<sup>241</sup>; o recurso aos meios judiciais e jurisdicionais são mais algumas das formas de proteção que os interessados e a sociedade civil têm ao seu alcance para a promoção e defesa dos seus direitos previstos na CRP, numa lógica de democracia participativa.

O direito a desfrutar do PCI tem vindo a destacar-se como um sub-ramo do Direito do Património Cultural, enquanto Direito Fundamental e reflexo dos direitos culturais como direitos humanos, assumindo desta forma a dupla aceção de direito-dever de defesa e proteção. Impõe-se, por um lado, assegurar os direitos culturais de participar na vida cultural e desfrutar da Cultura e do Património Cultural; Por outro, impõe-se o dever de respeito, preservação, salvaguarda, que engloba um dever de solidariedade social que permita aos outros, e às próximas gerações, esse mesmo usufruto.

A responsabilidade partilhada que decorre da profunda interdependência destas duas vertentes direito-dever permite abordar a proteção e valorização do Património Cultural como um *interesse difuso*, interesse este que pode ser definido enquanto uma manifestação ou alargamento das necessidades coletivas existentes sentidas individualmente (Miranda, 1999).

Estes interesses difusos, sendo interesses jurídicos reconhecidos e tutelados, caracterizam-se por serem necessidades comuns a conjuntos indeterminados de indivíduos. Estes interesses apenas podem ser satisfeitos numa perspetiva comunitária, não sendo suscetíveis de apropriação individual. Não representando interesses meramente coletivos, nem tão pouco interesses meramente individuais, podem, ainda assim, projetar-

---

<sup>240</sup> Artigo 52º 1 da CRP

<sup>241</sup> Artigo 23º CRP

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

se, de modo específico, direta ou indiretamente, nas esferas jurídicas destas ou daquelas pessoas (Miranda, 1999). E como tal, podem ser satisfeitos numa perspetiva comunitária por diferentes modos, tais como através dos serviços de administração direta ou indireta do Estado; pelas associações públicas ou por outras entidades da Administração autónoma; pelas associações privadas; pelos próprios interessados, dentro ou fora de uma democracia participativa<sup>242</sup>.

Assim, a Convenção 2003<sup>243</sup>, ao atribuir aos interessados e à sociedade civil específicos direitos de participação no exercício da função administrativa do Estado quando estão em causa direitos culturais, nomeadamente no âmbito do PCI, alarga e fortalece esta ideia de democracia participativa e exercício dos direitos de cidadania, na linha do que a própria CRP propõe.

Enunciando numa primeira análise as formas de proteção tradicionais do Património Cultural, em termos gerais, que o ordenamento jurídico português consagra, começaremos por ver que a CRP, no domínio dos Direitos, Liberdades e Garantias de

---

<sup>242</sup> No dizer do Acórdão do STJ de 23/09/98, no Proc. 200/98 da 1ª secção (relator Garcia Marques): *os interesses difusos correspondem a interesses juridicamente reconhecidos e tutelados, cuja titularidade pertence a todos e cada um dos membros de uma comunidade ou de um grupo mas não são susceptíveis de apropriação individual por qualquer um desses membros - são simultaneamente interesses não públicos, não coletivos e não individuais.*

De acordo com a CRP, os interesses difusos são aqueles que se referem à saúde pública, aos direitos dos consumidores, à qualidade de vida, à preservação do ambiente e ao património cultural (artigo 52º, nº 3, al. a). Quando os interesses difusos encontram um portador, transformam-se em interesses coletivos. Os interesses coletivos dizem respeito a um grupo, a uma categoria ou a um conjunto de pessoas ligadas entre si por uma relação jurídica e permitem a identificação dos seus membros. Declarando que a defesa dos interesses difusos e coletivos constitui área fundamental das competências conferidas por lei ao Ministério Público; em reconhecimento do interesse público que reveste a intervenção do MP nesta área, e constatando a necessidade de melhorar, aprofundar, dinamizar e incentivar a respetiva capacidade de resposta, foi criado o Gabinete de Interesses Difusos e Coletivos, com a missão de apoiar a Procuradora-Geral da República nesta matéria: <http://gabinteressesdifusos.ministeriopublico.pt/>.

<sup>243</sup> Por via do Decreto-Lei que a implementa no ordenamento jurídico português: Decreto-Lei 139/2009, de 15 de junho, que aprovou o regime jurídico de salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Decreto-Lei PCI).

Participação Política, apresenta as formas de tutela entre as quais se inclui o direito de Ação Popular nos termos seguintes (sublinho o que pretendo destacar):

1. Todos os cidadãos têm o direito de apresentar, individual ou coletivamente, aos órgãos de soberania ou a quaisquer autoridades petições, representações, reclamações ou queixas para defesa dos seus direitos, da Constituição, das leis ou do interesse geral e bem assim o direito de serem informados, em prazo razoável, sobre o resultado da respetiva apreciação.

2. (...)

3. É conferido a todos, pessoalmente ou através de associações de defesa dos interesses em causa, o direito de ação popular nos casos e termos previstos na lei, incluindo o direito de requerer para o lesado ou lesados a correspondente indemnização, nomeadamente para:

a) promover a prevenção, a cessação ou a perseguição judicial das infrações contra a saúde pública, os direitos dos consumidores, a qualidade de vida e a preservação do ambiente e do património cultural;

b) assegurar a defesa dos bens do Estado, das regiões autónomas e das autarquias locais.

Por sua vez, a Lei da Ação Popular<sup>244</sup> veio regulamentar, conforme imposição da CRP<sup>245</sup>, aquele direito delimitando os casos em que esta é aplicável<sup>246</sup> (sublinho o que pretendo destacar): (...) são designadamente interesses protegidos pela presente lei a saúde pública, o ambiente, a qualidade de vida, a proteção do consumo de bens e serviços, o património cultural e o domínio público.

---

<sup>244</sup> Lei n.º 83/95, de 31 de agosto sobre o Direito de participação procedimental e de Ação Popular

<sup>245</sup> Artigo 52º, n.º 3

<sup>246</sup> Artigo 1º n.º 2



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Estando em causa a salvaguarda do Património Cultural, a Ação Popular tem sobretudo incidência na tutela de interesses difusos (Canotilho e Moreira, 1993). Os interesses difusos são aqueles interesses radicados na própria coletividade, deles sendo titular uma pluralidade indefinida de sujeitos, reportando-se a bens por natureza indivisíveis e insuscetíveis de apropriação individual. No mesmo sentido, os interesses tutelados por via da Ação Popular são interesses que se podem considerar como meta-individuais, uma vez que não apresentam uma relação identificável e imediata com um indivíduo, desenquadrado da sua inserção comunitária<sup>247</sup> (Antunes, 1997)

Esta defesa do interesse meta-individual que é a proteção e valorização do PCI encontra-se, assim, ao alcance de qualquer cidadão ou associação, ao contrário do que se dispunha anteriormente a esta lei, ao incumbir apenas as autarquias locais na defesa do Património. Se os interesses subjacentes devem assumir um cunho meta-individual, já os direitos que se pretende ver tutelados deverão ter um carácter comunitário, ou seja, um valor plurisubjetivo<sup>248</sup>.

Em complemento e desenvolvimento dos diversos meios de tutela do Património Cultural oferecidos pelo ordenamento jurídico português e com paralelo em termos de

---

<sup>247</sup> O objeto da ação popular é, antes de mais, a defesa de interesses difusos. Com efeito, em virtude do feixe de interesses que converge ou pode convergir sobre determinado bem, há que distinguir: (1) o interesse individual isto é, o direito subjetivo ou interesse específico de um indivíduo; (2) o interesse público ou interesse geral, subjetivado como interesse próprio do Estado e dos demais entes territoriais, regionais e locais; (3) o interesse difuso, isto é, a refração em cada indivíduo de interesses unitários da comunidade, global e complexivamente considerada; (4) o interesse coletivo, isto é, interesse particular comum a certos grupos e categorias: Cf. acórdão relatado no processo n.º 017/08, de 9 de Dezembro de 2009, consultável em [www.dgsi.pt](http://www.dgsi.pt). Em todo o caso, *o interesse geral e difuso, mercê do qual o agente da ação popular justifica a sua actuação, terá de ser sempre um interesse público, pois é a partir da noção de colectividade política que se opera a atribuição da acção popular* (Robin de Andrade, 1967: 4).

Se um interesse assume a qualidade de jurídico a partir do momento em que seja reconhecido por uma norma, a forma de proteger o interesse individual de cada um é através do reconhecimento normativo da tutela de um interesse comum. O que emerge destas normas de interesse comum é então esse interesse meta-individual, trans-individual ou supra-individual (Santos Silva, 2008: 19 e 47).

<sup>248</sup> Acórdão do Supremo Tribunal de Justiça, de 20 de outubro de 2005, consultável em [www.dgsi.pt](http://www.dgsi.pt).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

direito comparado<sup>249</sup>, desde logo o direito de petição ou a Ação Popular, refira-se agora que a Convenção 2003, instrumento normativo principal sobre o qual nos debruçamos, apresenta-se com especial enfoque na salvaguarda<sup>250</sup>. A adoção da Convenção 2003 veio estabelecer um sistema de proteção coletiva do PCI, que não encontrava lugar no sistema de conservação do património móvel dominante até então. Ao contrário do que foi entendido até à Convenção 2003, a conservação e a classificação do Património Cultural como forma de proteção não se aplica ao domínio imaterial, nem este está sujeito a valorações ou níveis de hierarquização<sup>251</sup>.

O novo paradigma trazido pela Convenção 2003, reconhecendo os detentores do PCI como agentes especializados neste domínio, apela a uma abordagem participativa na gestão do Património Cultural. A nova tomada de consciência concretiza a proteção legal do PCI através da salvaguarda, sendo o inventário um meio essencial para a atingir. A importância dada ao inventário é, na verdade, o principal ponto de relevo trazido pela Convenção 2003 que dedica um capítulo a esta vertente, e obriga mesmo os Estados-Partes à sua efetivação. A proteção a nível internacional e a sua inclusão nas *Listas* da Convenção 2003 tem como base a inscrição prévia do PCI, numa primeira fase, nos inventários nacionais. É a inventariação a nível nacional que fundamenta a eventual salvaguarda à escala internacional, para tal recorrendo aos mecanismos instituídos pela

---

<sup>249</sup> Artigo 125.º da Constituição Espanhola de 1978; Artigo 113.º da Constituição Italiana; o *citizen action* da Constituição dos Estados Unidos (conforme a Lei Federal de 1970); o *relator action* em Inglaterra;

<sup>250</sup> Palavra que repete trinta e nove vezes ao longo do seu texto.

No Kit de recolha do PCI (2008) pergunta-se: *O que significa então “salvaguarda” no caso do Património Imaterial? Por um lado, significa garantir a transmissão dos conhecimentos e das práticas que o constituem. Neste caso, a salvaguarda procura manter a continuidade das tradições ao longo das gerações, porém no respeito pela sua dinâmica, pois uma das características do Património Imaterial é a sua constante criação e adaptação às condições sociais do presente. Por outro lado, salvaguardar o Património Imaterial implica garantir a sua documentação e registo, por exemplo através da constituição de arquivos audiovisuais, de modo a garantir que, quando uma determinada expressão cultural se altere radicalmente ou desapareça, pela ausência de condições sociais indispensáveis à sua manutenção, esses registos permitam às gerações futuras ter conhecimento acerca dessas tradições.*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Convenção 2003, designadamente, a *Lista Representativa do PCI da Humanidade e a Lista do PCI que necessita de Salvaguarda Urgente*.

Se a realização de inventários constitui a principal medida de salvaguarda do PCI, o desígnio da Convenção 2003 ao instituí-lo é promover uma maior tomada de consciência, em especial entre as gerações jovens, com vista a assegurar a sua viabilidade, seu conhecimento e transmissão às gerações futuras, assim mantendo e promovendo a diversidade cultural.

## **5.2. Plataformas colaborativas**

A combinação da existência de inventários nacionais com as *Listas* de PCI instituídas pela Convenção 2003 contribuiu de forma significativa para a visibilidade global desta dimensão do Património Cultural. Pode até dizer-se que a mera inscrição de elementos de PCI nas *Listas* representativas serve já parte do seu propósito de salvaguarda – ao comunicar, dar a conhecer e despertar interesse do público em geral por determinada manifestação de PCI.

No mesmo sentido, mas a um nível nacional, a elaboração de inventários prossegue, de igual forma, aquele propósito. Para que determinada manifestação integre as *Listas* da Convenção 2003, ela tem de contar com a participação alargada das comunidades e estar inscrita num inventário de PCI.

Não existindo um tipo de inventário obrigatório, os Estados-Partes dispõem da liberdade que entenderem conveniente para a construção dos suportes e documentação que fundamente a proposta de inserção de uma manifestação nas *Listas*.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Em Portugal, o Decreto-Lei PCI veio instituir o Inventário Nacional, suportado pelo programa Matriz 3 – Inventário, Gestão e Divulgação de Património, sistema de informação da Direção-Geral do Património Cultural para promoção da abordagem integrada ao património, material e imaterial, por parte de todas as entidades com responsabilidades no seu estudo, documentação e salvaguarda.

O Matriz PCI (programa que concretiza, em Portugal, o Inventário Nacional), utiliza por base o mesmo programa que já era usado nos inventários museológicos (o Matriz Net, criado em 1993 pelo então Instituto Português de Museus para o inventário museológico dos museus e palácios nacionais). Nos programas Matriz Net e Matriz PCI, para o registo dos elementos de um objeto ou expressão são usados sistemas informáticos que reúnem capacidades de associação de fichas de inventário, de ligação com a informação bibliográfica, de capacidade multimédia para a associação de ficheiros de imagem e vídeo, e outras informações relevantes na história do objeto ou expressão.

O sistema de inventariação instituído possibilita também, enquanto mecanismo de salvaguarda do PCI, a desejável uniformização de procedimentos e o respeito pelas boas práticas em contexto de identificação, recolha, estudo e documentação das múltiplas manifestações do PCI.

Para prosseguir na tarefa de elaboração de inventários de PCI instituída pela Convenção 2003, torna-se necessário, num primeiro momento, identificá-lo a um nível local, documentá-lo, pesquisá-lo, preservá-lo, protegê-lo, promovê-lo, valorizá-lo e transmiti-lo, de acordo com os cinco princípios<sup>252</sup> gerais pelos quais o regime jurídico português de salvaguarda do PCI se orienta:

- a) *A prevenção*, feita através da identificação, documentação e estudo do PCI com vista à respetiva salvaguarda;

---

<sup>252</sup>

Artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- b) A *equivalência*, considerando o valor intrínseco dos diferentes tipos de manifestações do PCI num plano de igualdade, independentemente do tempo, lugar e modos da sua produção ou reprodução, bem como do contexto e dinâmica específicos de cada comunidade ou grupo;
- c) A *participação*, estimulando e garantindo o envolvimento das comunidades, dos grupos e dos indivíduos no processo de salvaguarda e gestão do PCI, designadamente daquele que criam, mantêm e transmitem;
- d) A *transmissão*, através de medidas que promovam as condições de reprodução das manifestações do PCI;
- e) A *acessibilidade*, através da informação e divulgação públicas de forma sistematizada do PCI, de modo a garantir o seu conhecimento e valorização, bem como a sensibilização para a sua existência, através da sua adequada identificação, documentação, estudo e fruição.

O sistema Matriz PCI é uma plataforma que se destina a ser acessível e utilizada por qualquer utilizador que disponha de uma ligação à Internet. O sistema inovador de inventariação do PCI através de uma base de dados de acesso público e colaborativa (Matriz PCI) permite reforçar os princípios acima expostos, em especial, a prevenção, participação e acessibilidade de todos na salvaguarda do PCI:

Perante a cada vez maior diversidade de opções de sistemas informáticos para a gestão documental e redes sociais que permitem a recolha, registo e armazenamento de conteúdos de forma simples e imediata, urge repensar de que forma estas se podem relacionar com a elaboração de inventários para salvaguarda do PCI e, designadamente, com o sistema de Inventário Nacional.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

A maior atenção dada nos últimos anos ao PCI tem ainda promovido o interesse do público em geral e a criação espontânea de conteúdos audiovisuais de manifestações de PCI, desde logo em arquivos e plataformas abertas possibilitadas pelas redes sociais como o Youtube, Facebook ou as ferramentas da Google, entre outras.

De facto, enquanto arquivo de *media* social, livre e aberto, as plataformas colaborativas como o Youtube podem servir como base de dados que facilita a pesquisa e a investigação. Foi também a estas ferramentas a que recorri no âmbito do trabalho de pesquisa desta Tese. Encontrei no Youtube gravações de grande interesse para construir o documentário que se junta como Apêndice 1.

Ora, não sendo uma realidade nova, a Internet apareceu como um elemento de tal forma revolucionário, que só pode ser comparável ao aparecimento da Imprensa em 1440 e à possibilidade de multiplicação de obras artísticas e literárias em grande escala (Benjamin, 2006). A evolução da tecnologia e alargamento das possibilidades trazidas pela Internet estendeu-a até à ubiquidade que vivemos hoje, e a raridade das criações deu lugar a uma super abundância de conteúdos criados a cada segundo por qualquer pessoa, a partir de qualquer local .

O ciberespaço constitui uma fonte inesgotável de conhecimento e informação. O desenvolvimento tecnológico e a forma rápida como o mesmo tem impacto no dia a dia das pessoas e suas rotinas, bem como a digitalização do mundo e dos seus processos ligados a setores como o dos Museus e do PCI, trouxe enormes facilidades, mas veio exigir uma mais rigorosa análise de conteúdos e partilha em rede.

Em poucos anos, a Internet evoluiu para uma plataforma capaz de dar significado à informação dispersa no ciberespaço e estruturar dados em rede. Para a UNESCO, a

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

fluidez de ideias, e a colaboração e partilha espontânea entre países e culturas que a Internet permite, é essencial à dignidade humana e, como tal, deve ser incentivada<sup>253</sup>.

Passou-se, assim, em primeiro lugar, de uma realidade de recursos informacionais fechados, para a sua disponibilização na Internet, até à atual capacidade de envolver o público em plataformas colaborativas que permitem acrescentar valor aos inventários, o que se revela de especial interesse em contexto museológico (Stack 2010)<sup>254</sup>.

No que diz respeito ao PCI, a sua valorização no sentido de um património vivo implica o desenvolvimento de uma Museologia assente na participação de diferentes grupos e comunidades (Carvalho, 2011). Por sua vez, a valorização dos contributos espontâneos encontrados em redes sociais e plataformas colaborativas pode ajudar a concretizar essa necessidade de envolvimento das comunidades preconizada pela Convenção 2003.

Depois de uma fase inicial da Internet (Web 1.0.), na qual o utilizador se caracterizava por ser um mero recetor passivo de informações, a era seguinte (Web 2.0.), também apelidada de *Web colaborativa* (Vincent and Vickery 2007) reporta-se a uma nova geração de Internet que usufrui da capacidade de ação por parte dos utilizadores, tornando-se assim uma plataforma colaborativa de pesquisa, partilha e relações sociais

---

<sup>253</sup> [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/official\\_documents/Eng%20-%20Recommendation%20concerning%20the%20Promotion%20and%20Use%20of%20Multilingualism%20and%20Universal%20Access%20to%20Cyberspace.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/official_documents/Eng%20-%20Recommendation%20concerning%20the%20Promotion%20and%20Use%20of%20Multilingualism%20and%20Universal%20Access%20to%20Cyberspace.pdf)

<sup>254</sup> O artigo 19.º do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho (Decreto -Lei PCI) estabelece que:  
1 — *Os bens móveis suporte de manifestações do património cultural imaterial inventariadas, bem como os elementos gráficos, sonoros, áudio-visuais usados na respetiva documentação, devem ser, sempre que possível e adequado, objecto de incorporação ou de depósito em museu com vista à sua salvaguarda.*  
2 — *A incorporação ou depósito dos bens e elementos referidos no número anterior efetua -se, preferencialmente, em museu integrante da Rede Portuguesa de Museus, e destinam- se a permitir a constituição de fontes que garantam a investigação, a acessibilidade e fruição públicas. quando diz que: os bens móveis devem ser, sempre que adequado, objeto de incorporação ou depósito em museu, com vista à sua salvaguarda.*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

através de um funcionamento em rede. Nas palavras da Professora Alice Semedo: *Se no passado a autoridade se baseava sobretudo na provisão de conteúdos, no futuro relaciona-se com a provisão de plataformas e plataformas que possam ser abertas e colaborativas* (Semedo, 2010).

Recorde-se a adoção, em 1980, pela Conferência Geral da UNESCO, da Recomendação para a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento, talvez o primeiro instrumento internacional de valorização da importância cultural e histórica das gravações cinematográficas e televisivas, através do qual se defendiam medidas decisivas para a sua conservação. De acordo com a anterior diretora Geral da UNESCO (2009-2017), Irina Bokova:

*As imagens em movimento e as gravações sonoras são registos importantes das nossas vidas, encerram grande parte da nossa memória pessoal e social, essencial para a nossa identidade e para o nosso sentimento de pertença. Por este motivo devem ser conservados e divulgados enquanto elementos do nosso património comum. As histórias contadas por este património são expressões poderosas da cultura e do lugar, tecem a experiência pessoal e coletiva e refletem a procura de um sentido comum a todos. Este património constitui uma âncora num mundo em mudança, em particular para as comunidades locais, pois regista atividades culturais e reflete a grande diversidade de expressões. Fatores de coesão, os arquivos são igualmente parte integrante dos debates sobre as prioridades futuras, preservando a diversidade das histórias e permitindo às gerações futuras entenderem aquilo que as antecedeu<sup>255</sup>.*

---

<sup>255</sup>

<https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/noticias/dia-mundial-do-patrimonio-audiovisual-2016>



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Na persecução daquela orientação, e a título de exemplo, a UNESCO lançou recentemente uma plataforma (*Mergulhe no PCI*<sup>256</sup>) onde é possível experienciar várias formas de navegar por um espaço dinâmico e interativo de práticas e expressões do PCI. Esta plataforma propõe uma navegação teórica e visual mais ampla através dos cerca de quinhentos elementos inscritos nas Listas da Convenção de 2003 da UNESCO. Aquele instrumento permite ao utilizador explorar os vários elementos entre domínios, temas, geografia e ecossistemas e visualizar interligações profundas entre eles.

Os registos para visualização estão em constante evolução à medida que novos elementos são inscritos e a indexação é apurada. A intercomunicação dos recursos digitais ocorre por via de uma aplicação própria que permite acesso a uma coleção extensa e rica de metadados, recolhendo, organizando e atualizando informação proveniente de diversas fontes e participantes no projeto. Os utilizadores podem assim descobrir vários tipos de recursos digitais demonstrativos da extensão cultural no país selecionado (museus, fotografias, livrarias, arquivos, galerias, exposições, monumentos, recursos audiovisuais, entre outros)<sup>257</sup>.

A elaboração de inventários online, com a possibilidade deste ser um processo colaborativo, ganha ainda maior sentido e utilidade à luz dos requisitos de salvaguarda

---

<sup>256</sup> A plataforma *Mergulhe no Património Cultural Imaterial* está disponível em: <https://ich.unesco.org/en/dive>

<sup>257</sup> Veja-se também, a título de exemplo, o portal criado pelo -Ministério do Património Cultural em Itália, disponível desde abril de 2008 e que visa indexar as principais bases de dados culturais em Itália, recolhendo dados e metadados e transmitindo-os ao portal europeu com o mesmo desígnio de disponibilização de Património Cultural (o Europeana). O *CulturaItalia* encontra-se direcionado para o público em geral, oferecendo um serviço de disponibilização da cultura italiana, digitalizada, a partir de um ponto de acesso único; mas também a utilizadores mais especializados tais como os agentes das indústrias culturais e criativas que podem, por esta via, usufruir de um catálogo de qualidade elevada para promover os seus próprios recursos digitais.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

impostos pela Convenção 2003<sup>258</sup> e ao seu paradigma de participação ampliada e envolvimento das comunidades, ao qual se junta o desejável envolvimento dos Museus:

*Discussão, reflexão, partilha de ideias e informação, abertura e disponibilização de arquivos pessoais, desenvolvimento e criação de projectos, inter-conectividade são contextos que fazem parte das plataformas de grupos com características profissionais que têm surgido um pouco por todo o lado, no mundo dos museus (Semedo e Noronha 2009).*

Será que podemos relacionar a mudança de paradigma que se verificou desde a passagem do 1.0. (transmissão de conteúdos a um recetor passivo) para o paradigma 2.0. (colaborativo) a um novo posicionamento e aos novos desafios que os Museus enfrentam atualmente?

As mudanças trazidas pela ascensão das tecnologias da informação e comunicação oferecem novas oportunidades para os Museus em termos de preservação, de estudo, de criação e de transmissão de Património Cultural e do respetivo conhecimento. De acordo com a UNESCO, os Museus devem contar com o apoio dos Estados-Membros no acesso às novas tecnologias, quando estas forem consideradas necessárias para melhorar as suas funções fundamentais e, designadamente, na partilha e disseminação do conhecimento (UNESCO, 2015).

Embora com um *software* de base similar, o Matriz Net e o Matriz PCI (respetivamente, como vimos, o programa de inventário museológico e o programa de

---

<sup>258</sup> O Ministério do Património Cultural em Itália tem empregado um conjunto considerável de recursos num conjunto de ações tendentes a recolher, de forma sistemática, e digitalizar, conteúdo cultural em Itália. Este projeto do portal *CulturalItalia* foi lançado com a missão de comunicar os vários aspetos da cultura italiana (artes, arqueologia, paisagem, cinema, música, literatura, arquitetura, etc) criando um ponto de acesso único e integrado de acesso ao Património Cultural italiano, digitalizado: [dati.culturaitalia.it](http://dati.culturaitalia.it).

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

inventário do PCI) diferenciam-se pela capacidade que o último tem de acolher a participação dos utilizadores e de os incentivar a colaborar, na lógica da Convenção 2003. Foi, acima de tudo, esse desígnio de participação alargada que esteve na origem do Matriz PCI:

*não foi concebido como plataforma para constituição de uma Lista indicativa nacional do PCI, através de uma estratégia de seleção top-down, mas como uma plataforma aberta, destinada a que, através de um processo bottom-up, os detentores do PCI o utilizem diretamente com vista à valorização das suas próprias expressões culturais. (Costa, 2013: 108)*

Acredita-se que o recurso a plataformas colaborativas é um meio eficaz de prosseguir a responsabilidade partilhada de salvaguarda do PCI, nomeadamente, promovendo a utilização e participação por parte do público em geral na criação e enriquecimento de conteúdos com significado, que ajudem no processo de mapeamento cultural e elaboração de inventários. Tal pode ser conseguido pela disponibilização nestas plataformas de elementos próprios e porventura inéditos dos utilizadores, tais como documentos e arquivos pessoais, fotografias, cartas, postais e outros elementos que documentem expressões de PCI e que possam ser desconhecidos e nunca antes inventariados.

Esta possibilidade de partilha colaborativa ganha especial relevância numa altura em que o avanço tecnológico permite que uma imagem digital contenha em si a possibilidade de incluir inúmeros metadados, capazes de rapidamente nos informar a sua origem, aquilo que representam, possíveis conexões e semelhanças e palavras chave. Assim, quanto maior a abrangência desta participação, intercomunicando e estruturando dados dispersos mas significativos, mais completo ficará o desígnio de elaboração de inventariação, alargando-se as possibilidades de investigação, comunicação e consequente salvaguarda do PCI.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Os utilizadores passaram agora a ter capacidade de publicar na Internet e criar conteúdos de forma interativa e participativa sobre objetos museológicos. Ao mesmo tempo que as instituições perderam assim o exclusivo do controlo da informação veiculada, a *Web colaborativa* cresce e melhora à medida que cresce o número de utilizadores, por via dos conteúdos por si gerados. Neste contexto, pode e deve ser compreendida como instrumento a ter em conta para o envolvimento criativo e genuíno dos visitantes e dos Museus (Semedo e Noronha 2009).

Além da participação, a partilha e intercomunicação das ferramentas são características adicionais que ampliam o presente fenómeno, contribuindo para a aproximação de um conhecimento, à partida, de base original e científica (o do Museu) e o conhecimento popular dos participantes (Looseley e Roberto 2009):

*Não há dúvida alguma que os museus são e cada vez mais compreendidos como recursos de conhecimento e instrumentos relevantes para que cada visitante possa explorar as suas próprias ideias e, sendo assim, a questão que se coloca quando falamos de educação é se tratar apenas de transferir conhecimentos ou de promover novas dinâmicas, relevantes, de aprendizagem?* (Semedo 2009).

Assim, além de uma descrição detalhada e indicação dos principais elementos e agentes, a candidatura pode ser acompanhada de variados elementos que a completem, tais como os testemunhos materiais que lhe digam respeito, como serão os casos de livros e partituras, registos áudio e vídeo, fotografias, adereços ou até telas e desenhos. Para tal, o recurso aos Museus poderá revelar-se um apoio importante na investigação e consulta da documentação de apoio ao inventário de PCI.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Esta mudança nos comportamentos sociais e comunicacionais trazida pela Internet e pelas redes sociais tem tido igualmente consequências culturais às quais os Museus e instituições culturais foram necessariamente levados a adaptarem-se, mormente por via da comunicação da informação museológica e a disponibilização dos seus catálogos. Durante esta pesquisa, consultámos por diversas vezes o Matriz PCI, o Memoramedia, o folclore.pt e outros inventários de PCI entretanto surgidos, tendo podido observar o seu crescimento nos últimos anos<sup>259</sup>. Os registos *ad-hoc* de PCI no ciberespaço têm vindo, de igual forma, a multiplicar-se de forma desestruturada e sem controlo, motivados por entusiastas que individualmente contribuem para a divulgação de manifestações de PCI que afetivamente lhes são próximas. Acreditamos que a Convenção 2003 e todas as suas dinâmicas são um fórum privilegiado para capitalizar todas estas contribuições.

Da reflexão surgida no decurso desta Tese propõe-se alavancar e equilibrar o sistema de inventário museológico (Matriz) para o mesmo ritmo que se assiste à elaboração de inventários de PCI de forma participativa. Dito por outras palavras, se o Matriz PCI surgiu já numa época 2.0. (colaborativa), o uso do Matriz pelos Museus e, de forma geral, o sistema de gestão das coleções museológicas, parece estar ainda, em muitos casos, numa dinâmica expositiva 1.0., com um público passivo e contemplativo, senão mesmo *angustiado*. Em *A angústia do espectador no espaço da exposição: Considerações sobre a mediação cultural da pintura*, Laura Castro (2014) reflete sobre a forma de ver pintura num Museu como lugar de passagem e cada vez mais empresarial, refém da lógica que governa a exposição e seus dispositivos. Vista assim, num ambiente onde a fadiga se impõe, é afastado o desejável sentimento de individualidade e intimismo que a pintura mereceria. Acrescentaria ainda uma desejável conexão.

---

<sup>259</sup> Neste domínio, destaca-se o Digital ICH Observatory, um portal que produz, organiza e analisa informações sobre e-Inventários do Património Cultural Imaterial (PCI). Trata-se de uma rede para partilhar conhecimento e práticas sobre o PCI.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*O pensamento museológico posterior aos anos 80 desmistificou definitivamente a ideia de que o museu é um espaço neutro onde toda a comunicação é inocente e onde os objectos falam por si; a ideia de que o público é uma unidade indiferenciada no interior da qual género, idade, formação ou convicções, não contam. Em rigor, qualquer estudo sobre uma exposição revela que esse nunca foi um domínio neutro, já que a simples distribuição de obras numa sala envolve decisões e critérios e espelha um entendimento específico do fenómeno artístico (Castro, 2012: 95).*

Num momento em que surgem avançadas iniciativas que oferecem experiências sensoriais e quase imersivas para deleite do PCI (*Dive into Intangible Cultural Heritage*, da UNESCO) e da Arte (por exemplo, *Google Arts & Culture*), apoiadas por gigantes tecnológicos e recebidas com entusiasmo pelos públicos e, em especial, pelas gerações mais jovens e digitalmente nativas, parece haver ainda um desafiador espaço por percorrer no mapeamento, recolha, identificação e estruturação do PCI de forma colaborativa, rumo a inventários de PCI que promovam a salvaguarda em tudo o que esta expressão encerra.

### **5.3. Os museus como facilitadores de parcerias construtivas para a salvaguarda do PCI**

A preservação do Património, enquanto intervenção social, constitui o propósito fundamental dos Museus. Esta tomada de consciência ganhou especial fulgor em 1972 com a Declaração de Santiago do Chile onde foi expressamente considerado o papel decisivo que os Museus podem e devem desempenhar na educação da comunidade, nos problemas do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico, rumo a um desenvolvimento sustentável. Em 2015, retomando e reforçando estas premissas, a

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

UNESCO emitiu a *Recomendação Relativa à Proteção e Promoção dos Museus e das Coleções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade*.

Nas últimas décadas, as prioridades dos Museus têm vindo a mudar - da preservação de coleções para a satisfação do público (Keene 2005: 2), reconhecendo a necessidade de uma prática museológica mais inclusiva. De acordo com o movimento que tem vindo a ser denominado *nova museologia*, os Museus têm uma responsabilidade social, educacional e cultural em relação ao seu público, a cujas necessidades educacionais e culturais devem atender. Neste contexto, Hooper-Greenhill (2000) anunciou o advento do *pós-museu*, oposto à tradicional perspectiva que dominou a prática museológica ocidental nos últimos séculos, que se focava na acumulação de objetos destinados a ser exibidos como forma de apresentação de *narrativas harmoniosas, unificadas e completas* (Hooper-Greenhill 2000: 151). Como consequência, tais práticas museológicas tendiam a representar as ideologias dominantes, ocidentais e de caráter mais elitista.

Numa perspectiva mais atual e em linha com aquela ideia de *pós-museu* e viragem para o público, o Museu tem vindo a assumir uma posição de espaço vibrante de criação e descoberta de novos conhecimentos, promovendo a diversidade cultural e a aprendizagem construtiva (Pozzi et al, 2015). Ao conhecimento estático e monolítico dá lugar um novo processo “multivocal” e “multidimensional” que prolonga a exposição para lá da mera exibição de objetos, e por vezes para lá do museu, acompanhando-a de um conjunto de processos de ativação de significados e diálogo.

Não sendo o foco desta investigação, mas uma vez que o âmbito desta Tese de insere na disciplina de Estudos do Patrimônio, variante de Museologia, não poderia deixar-se de fazer referência ao atual conceito de Museu (na definição do Conselho Internacional de Museus - ICOM) e a sua ligação com o PCI, bem como ao papel que os Museus poderão desempenhar na sua salvaguarda.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Recentemente, o conceito de PCI tem estado no centro do debate do Património Cultural e da Museologia (Hooper-Greenhill 2000; Kreps 2005; Kurin 2004). A Conferência Geral do ICOM realizada em Kyoto em setembro de 2019 abordou o tema *Os Museus como centros culturais: o futuro da tradição*, que tinha sido já o tema do Dia Internacional dos Museus do mesmo ano. *Museus como centros culturais* corresponde à tradução portuguesa da versão em inglês: *Museums as cultural hubs*; já a versão em francês optou por *plateformes culturelles* [plataformas culturais]. *Hub, centro ou plataforma* são palavras que remetem para uma ideia dupla de conexão, partilha e participação, por um lado, e interatividade e flexibilidade por outro. Neste encontro, no qual se observou uma ampla participação, foi discutida uma nova definição de Museu. Previamente, foi feita uma consulta a todos os Estados-Partes e Portugal deu o seu contributo com a proposta de definição: *O museu é uma instituição que, não só preserva o património, mas através das suas actividades e exposições suscita o debate público das mesmas, criando uma plataforma de diálogo crítico sobre a sociedade e o seu futuro.*

De especial importância para o mundo dos Museus foi o Encontro Regional da Ásia-Pacífico do ICOM em 2002, de cujos trabalhos resultou um conjunto de orientações onde se faz apelo a *esforços para a conservação, apresentação e interpretação do PCI e ao desenvolvimento de instrumentos e padrões de documentação para estabelecer práticas de museu holísticas*. Da 7.<sup>a</sup> Assembleia Geral do ICOM realizada naquela data em Shanghai, na China, os representantes de museus de todo o mundo reafirmaram a importância da criatividade na capacidade de adaptação e o carácter particular dos povos, dos sítios e das comunidades dentro das quais se reconhecem e fomentam as vozes, os valores, as tradições, as línguas, a história oral e os modos de vida tradicional. Neste encontro, no qual foram organizadas sessões de trabalho num formato mais prático e operacional do que a simples redação de um documento teórico, entendeu-se que as manifestações de PCI deviam ser valorizadas de forma abrangente e consistiam nas vozes, valores, tradições, idiomas, história oral, folclore, criatividade, adaptabilidade e demais



## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

aspectos distintivos de um povo. Tais manifestações podem estar centradas num local, coleção ou grupo de pessoas, ou outro contexto particular no qual o Património Cultural se possa revelar.

Ao tratar as dimensões materiais e imateriais do Património Cultural num contexto holístico, aquele encontro do ICOM concluiu dando aos Museus o protagonismo como veículos principais para a documentação, preservação e promoção dessas manifestações ou recursos. A Carta publicada na sequência deste encontro (Carta de Shanghai, ICOM, 2002) intitulada *Os Museus e o Património Imaterial* recomenda que, em todas as práticas museológicas e patrimoniais, os Museus, enquanto facilitadores de parcerias construtivas para a salvaguarda do património imaterial da humanidade:

- *afirmem a rica diversidade cultural;*
- *estabeleçam abordagens interdisciplinares e intersectoriais que reúnam Património móvel e imóvel, material e imaterial, natural e cultural;*
- *enfrentem os desafios e ameaças que resultam da globalização e elaborem metodologias que permitam aproveitar ao máximo as oportunidades trazidas pela globalização cultural, tecnológica e económica;*
- *elaborem ferramentas e normas documentais para estabelecer práticas museológicas e patrimoniais de conjunto;*
- *iniciem projetos-piloto que apresentem métodos de construção de inventários dos recursos de património imaterial com a participação das comunidades locais;*
- *realizem esforços de conservação, apresentação e interpretação do património imaterial de forma coerente com as características locais;*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- elaborem programas públicos e estratégias de gestão de públicos conformes às leis, convenções e regulamentos relativos à salvaguarda dos recursos patrimoniais e respeitem as regras e protocolos das comunidades guardiãs do património imaterial;*
- fomentem a compreensão entre culturas e intercâmbios favoráveis à promoção da paz e harmonia social;*
- façam um bom uso de todos os meios disponíveis: impressão, som, imagem, audiovisual, tecnologias digitais e de telecomunicação;*
- determinem e resolvam as necessidades de formação e de reforço de capacidades no âmbito da gestão integrada de património material e imaterial;*
- proponham sempre que possível serviços de interpretação integrados nas línguas apropriadas, recorrendo para tal aos detentores locais dos recursos de património imaterial;*
- fomentem a participação ativa dos sectores público e privado para utilizar ao máximo a perícia e recursos locais, criar oportunidades para as comunidades locais e diversificar os recursos culturais a utilizar para proteger de forma mais efetiva todos os recursos patrimoniais;*
- estabeleçam critérios e métodos para integrar o património material e imaterial em museus e outras instituições;*
- apoiem os esforços da UNESCO, através dos seus diversos programas, para proteger e fomentar o património imaterial, e realcem a importância das instâncias profissionais na contribuição e preparação de uma convenção internacional para a salvaguarda do património cultural imaterial.*

(Carta de Shanghai, ICOM, 2002)

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Um ano depois da Carta de Shanghai, a UNESCO, na sequência de uma série de instrumentos de *Soft Law* dedicados ao PCI, em virtude da pressão internacional e cada vez mais premente discussão em torno desta dimensão do Património Cultural, adotou a Convenção 2003.

Em 2004 a Assembleia Geral do ICOM reuniu-se em Seul sob o tema *Museus e Património Imaterial*, reafirmando a atualidade e relevância do tema e, em 2007<sup>260</sup>, o ICOM passou a integrar de forma direta a dimensão imaterial do Património Cultural na definição de Museu, definindo-o agora como (sublinho o que pretendo destacar):

*uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.*

Neste momento, já subscrevendo a Convenção 2003, é frisada a importância do PCI e passada a mensagem de que o Museu devia mudar o seu foco do material – os objetos, os artefactos e a cultura material imóvel – para incluir as histórias, ideias e práticas culturais que constituem a verdadeira natureza do PCI (Baghli, 2004).

Atente-se que a definição anterior de Museu (ICOM – 2001) se encontrava em linha com a tendência dominante de valorização da dimensão material do Património Cultural e da Convenção de 1972, tendo-se mantido inalterável desde 1974 até 2007, como:

*uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que conduz actividades de pesquisa sobre todos testemunhos materiais do homem e do seu ambiente. Adquire, conserva,*

---

<sup>260</sup> Na sua 22.<sup>a</sup> Assembleia Geral, em Viena, Áustria, a 24 de Agosto de 2007.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.*

Antes de 1974, a definição existente era a de 1961, que definia Museu como *qualquer instituição permanente que conserva e expõe, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição, coleções de objetos de significado cultural ou científico* (ICOM, 1961).

Verificamos que a definição de Museu sofreu várias alterações ao longo do tempo e desde a constituição do ICOM em 1946<sup>261</sup>. Porém, os grandes marcos na alteração da definição de Museu deram-se em 1974 e em 2007, esta última para integrar de forma direta a dimensão imaterial do Património Cultural.

*O conjunto de documentação e reflexões produzidas vai deixando claro que as práticas até agora predominantes no Museu, sobretudo relacionadas com a colecta, preservação e exibição das representações materiais do património, são em grande parte o oposto do que seria desejável ao objectivo da promoção do PCI* (Duarte, 2010: 53).

A partir da nova definição, que vigora desde 2007, o ICOM tem sido consistente na abordagem ao Património Cultural como mais do que a mera coleção de objetos e

---

<sup>261</sup> *The word museum here denotes any permanent establishment, administered in the general interest, for the purpose of preserving, studying, enhancing by various means and, in particular, of exhibiting to the public for its delectation and instruction groups of objects and specimens of cultural value: artistic, historical, scientific and technological collections, botanical and zoological gardens and aquariums. Public libraries and public archival institutions maintaining permanent exhibition rooms shall be considered to be museums.* (ICOM Statutes, July 1951)

*The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms* (ICOM Constitution, 1946)

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

monumentos, nele incluindo também as manifestações imateriais. Ao inclui-las na própria definição de Museu, reconhece e apela ao papel dos Museus na preservação e proteção do Património da Humanidade, material e imaterial.

*Mas os efeitos das abordagens museológicas tradicionais podem ser especialmente devastadoras sobre o PCI, corporizando a sua “fossilização”, quando o exploram como fazem, por vezes, com os objectos, desconectando-os das suas fontes originais que são as pessoas e os respectivos contextos políticos, culturais e económicos que envolvem as suas acções. Só alterando as suas políticas e metodologias tradicionais e, sobretudo, a percepção do património como algo assente na materialidade, o Museu poderá ter algum papel efectivo na salvaguarda e dinamização do PCI (Duarte, 2010: 53)*

Em Portugal, o PCI e os Museus encontram-se histórica e institucionalmente ligados, na medida em que foi através do Decreto-Lei PCI e a consequente atribuição de poderes nesta matéria ao Instituto dos Museus e da Conservação (IMC, entretanto extinto e integrado na DGPC), que o PCI foi formalmente integrado no ordenamento jurídico português. Foi também o sistema de inventário e catálogo pelo IMC – o programa Matriz, adaptado e atualizado para criar o módulo Matriz PCI (programa para realização do Inventário Nacional). Tal permitiu também aos Museus passar a catalogar e gerir os elementos de PCI constantes do seu inventário. Questiona-se, quanto a este ponto, o impacto e efeitos desta possibilidade e qual a sua utilização na prática pelos Museus (Carvalho, 2018: 33).

Aderindo à posição do ICOM, gostaria de conseguir transparecer nesta Tese a reconhecida importância dada aos museus como *instância política, social e cultural de mediação e desenvolvimento social* e enquanto *agente de mudança e desenvolvimento, com um importante papel na salvaguarda do direito à apropriação criativa da memória e do património como parte dos direitos culturais dos cidadãos* (Ribeiro, 2015: 13)

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Utilizando os seus mandatos, infraestruturas e recursos, os Museus podem contribuir significativamente para a salvaguarda do PCI, desenvolvendo iniciativas criativas com esse desígnio. Além da própria atribuição que a definição do ICOM representa, esse mandato é conferido aos Museus através dos instrumentos internacionais existentes relativos ao Património Cultural, já elencados no Capítulo anterior, e que reconhecem a importância e a função social dos Museus na sua proteção, promoção e acessibilidade ao público.

Observando o plano nacional, em Portugal, são as normas da CRP, o regime geral sobre as formas de proteção do património cultural e as diretrizes da Lei de Bases do Património Cultural (LPC) que conformam o regime jurídico dos Museus portugueses. Porém, a LPC não contemplou a definição de Museu, podendo defender-se que a Lei Quadro dos Museus<sup>262</sup> representa um desenvolvimento parcelar daquela, no que respeita à rede de Museus, segurança dos bens e coleções, inventário, programas e projetos de apoio à musealização, exposição e depósito temporário de bens e espólios, aquisição e permuta, bem como sobre o acesso público e o apoio da ação educativa (Claro, 2018).

As estratégias interpretativas levadas a cabo nos Museus têm seguido novas orientações que envolvem um trabalho próximo e de cooperação com as comunidades relevantes (Kurin, 2004). Enquanto promotores da democracia cultural e agentes de

---

<sup>262</sup> A Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto (Lei Quadro dos Museus Portugueses) veio na sequência do Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia de 1965 e do Decreto-Lei n.º 45/80, de 20 de março, contando na sua génese com o contributo fulcral de Raquel Henriques da Silva (na época, Presidente do Instituto Português de Museus), ao perceber que *não era possível legislar sobre a realidade museológica do princípio deste século sem fazer o diagnóstico do crescimento exponencial dos museus municipais e privados, do papel dos museus nacionais, bem como da avaliação dos públicos que procuravam uma fruição cultural diversificada* (Claro, 2018: 34)

### *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

mediação dos conflitos sociais e interculturais que configuram o mundo contemporâneo, os Museus têm mostrado uma tendência para, não apenas focar o presente, mas também, como vimos, na senda da Convenção 2003, envolver os indivíduos e grupos externos ao Museu como agentes especializados nas suas culturas e história, através de estratégias participativas, fundamentais para a formação e desenvolvimento das coleções.

Dessa forma, recorrendo ao trabalho em rede e à participação externa e coletiva, as coleções museológicas devem então ser perspectivadas como conjuntos dinâmicos ao serviço da missão dos Museus (Meijer-van Mensch e Peter van Mensch, 2013), relevando o papel destes na construção de novos modelos democráticos e fomento de uma cidadania ativa (Mendonça, 2015; Sancho Querol e Sancho, 2015; UNESCO 2015).

As perspetivas trazidas pela Convenção 2003, de envolvimento e participação das comunidades, contribui para o desafio sentido pelos Museus no sentido de se tornarem mais acessíveis. De igual forma, enquanto agentes de salvaguarda de memória e Patrimônio, detendo a custódia dos bens culturais em nome da sociedade, os Museus desempenham um importante papel de arquivo, exposição e promoção do Patrimônio Cultural, incluindo o PCI. Esta atribuição e reconhecimento contribuiu para que:

*A reinvenção do conceito de museu durante as últimas décadas em termos filosóficos, enquanto nova museologia e, na prática, enquanto fórum, tem sustentado a produção de novos modelos críticos para a representação de memórias, do pluralismo e da diferença (Semedo, 2010: 67).*

A Convenção 2003 e as subseqüentes versões das Diretivas Operacionais para a sua implementação tiveram efeitos significativos nas práticas e políticas patrimoniais culturais, sentidas a um nível global. O paradigma de salvaguarda do PCI veio abalar de forma notória a tradicional separação entre cultura popular e cultura elitista sentida desde o século XVI. Para responder a este repto, os Museus terão que repensar as suas

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

estratégias de forma a relacionar-se mais com o PCI, contrariando uma longa tradição profundamente enraizada na cultura material (Carvalho, 2011).

Creemos estar-se já numa fase madura desta abertura ao PCI e da implementação dos planos e programas da Convenção 2003, pelo que urge refletir e avaliar os seus resultados práticos. Em especial, urge refletir no que funcionou e no que ficou aquém do que poderia ter sido feito neste domínio.

Em jeito de crítica, que se quer construtiva como parte de um diálogo que contribua para a reafirmação e promoção dos desígnios da Convenção 2003, julgamos que o recurso aos Museus como parceiros privilegiados na salvaguarda do PCI não terá sido ainda encarado como uma prioridade dos Estados-Partes. No mesmo sentido, julgo que as possibilidades que daí poderiam advir não foram ainda exploradas da forma mais ampla possível – desde logo aproveitando a experiência dos Museus na inventariação dos seus acervos.

De facto, e em especial na última década, sendo os Museus detentores de grande parte dos recursos artísticos e culturais do mundo, começaram a organizar e gerir a sua informação de forma a permitir o acesso, interno e externo, às coleções, de forma estruturada (Marty, 2008). Sendo a informatização dos inventários museológicos uma matéria relativamente recente, ela inscreve-se, todavia, em práticas tão antigas como a idade dos Museus que, desde sempre, inventariaram, mais ou menos profundamente, as suas coleções<sup>263</sup>.

Se a Convenção 2003 (e o seu reflexo nos ordenamentos jurídicos nacionais) veio consagrar o PCI como valor a atender e promover de forma coordenada e sustentada, a

---

<sup>263</sup> *Por inventário museológico entende-se a relação mais ou menos exaustiva de todos os objetos que constituem o acervo próprio da instituição, independentemente do seu modo de incorporação, e que são passíveis de registo no Livro de Inventário Geral do museu Normas Gerais de Inventário, disponíveis em: [http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP\\_AD\\_NormasGerais.pdf](http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_NormasGerais.pdf), pág. 7*



*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

sua salvaguarda não poderá ficar-se pela inscrição de expressões imateriais nas *Listas* da UNESCO ou no *Inventário Nacional* do PCI. Tais objetivos, sendo únicos, poderão ficar sempre aquém das múltiplas oportunidades trazidas por este inovador regime, correndo mesmo o risco de o desvirtuar se não for acompanhado de um efetivo empenho e participação alargada das comunidades e detentores e numa maior reflexão e tomada de consciência quanto ao alcance da expressão “salvaguarda”:

*Concordaremos todos que a salvaguarda deste ou doutro património encontra na sua documentação e registo um auxiliar precioso, nomeadamente de sensibilização; mas, em simultâneo, deve ser também evidente que nenhum levantamento do património, por mais exaustivo que seja, assegura a sua renovação, e menos ainda, a sua renovação participada* (Duarte, 2010: 49)

Muitos dirão que não faz parte da responsabilidade dos Museus documentar o PCI, especialmente quanto aos objetos retirados do ambiente ao qual pertenceram. Porém, Kurin argumenta que os Museus são talvez a organização mais apropriada para assumir um papel de liderança a respeito da Convenção 2003, já que são por definição instituições culturais que têm vista a preservação (Kurin, 2007). Se os Museus não dizem respeito apenas aos objetos que detêm, mas também às culturas que produzem esses mesmos objetos, a documentação relativa aos mesmos assume especial relevância na pesquisa, transmissão (Stanton, 2011). Tanto mais que *a Cultura ou o Patrimônio não existem como tal mas apenas através da mediação humana* (Duarte, 2010: 55).

A função social dos Museus será reforçada se estes forem, por excelência, parceiros e facilitadores no processo salvaguarda de PCI junto das comunidades, o que deverá significar a inclusão do conhecimento das práticas e significados do patrimônio sustentados pelas suas comunidades de praticantes, numa base de criação e renovação constantes (Duarte, 2010: 55). O desafio que se apresenta vai no sentido de que os Museus

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

sejam capazes de criar ligações e estratégias de ação para a salvaguarda do PCI, envolvendo as comunidades, os grupos e/ou os indivíduos.

*De forma pragmática e prospectiva, os museus têm como objecto o património (material e imaterial), reflectem a identidade e a memória colectiva, lidam com o passado e com o presente, e podem perspectivar o futuro. Além disso, os museus são espaços de conhecimento, onde se celebra a diversidade cultural: são lugares de encontro e de diálogo. Os museus têm também uma função educativa e social. Neste sentido, a valorização e transmissão do PCI dilui-se na própria noção, objecto e actuação dos museus. Por outras palavras, a relevância do papel dos museus na salvaguarda do PCI encontra-se plasmada nas funções que os museus desenvolvem na sociedade: preservação, investigação, educação, interpretação e comunicação (Carvalho, 2018).*

A preservação, investigação, comunicação e educação estão entre as funções fundamentais dos Museus indicadas pela Recomendação da UNESCO de 2015. Como tal, os Estados Membros são convidados a apoiar políticas ativas de preservação, de investigação, de educação e de comunicação, adaptadas aos contextos sociais e culturais locais, para permitir aos Museus proteger e transmitir o Património às futuras gerações. Nesta perspetiva, os esforços colaborativos e participativos entre Museus, comunidades, sociedade civil e o público devem ser fortemente encorajados (Recomendação UNESCO, 2015).

Esta Tese, ao propor um novo olhar sobre as obras de Amadeo de Souza-Cardoso, que visa um enriquecimento do PCI, convoca ao mesmo exercício junto do património artístico e, em especial, recorrendo aos inventários museológicos. Isto é, ao vir propor o recurso a um conceito operativo de PCI como forma de abordar a produção artística, daí retirando novas conclusões que lhe acrescentam valor e significados, propõe-se estimular os Museus a não excluir abordagens que, como esta, se afastam dos modelos

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso* tradicionais. Acreditamos que os Museus possuem todas as condições para incluir a participação das comunidades enquanto parceiras nestes processos. Como tal, defende-se que os Museus devem assumir uma posição privilegiada para identificar, proteger, divulgar, promover, através do estudo, da inventariação, das exposições e do serviço educativo as expressões do PCI, designadamente aquelas que os seus inventários representam e das comunidades nas quais se inserem. Ao fazê-lo, os Museus dão a oportunidade ao PCI de revelar o significado cultural das coleções e inventários museológicos, relacionando-os com os contextos de produção e trazendo-lhes significados acrescidos, permitindo interpretações mais amplas e profundas e diferentes associações. Este será mais um contributo para abandonar a ideia de Museu-Mausoléu de que fala Theodor Adorno (Alemanha 1903-1969), ou seja, como um repositório de cultura material fora de uso, sem conexão orgânica entre as pessoas que o visitam e os objetos que nele figuram, emergindo ao invés:

*um “museu vivo” que não tenha por objectivo a preservação estrita da tradição, mas seja capaz de estabelecer pontes sempre renováveis entre o passado e o presente, através da descoberta das influências contemporâneas actuates nas interpretações do património da comunidade que o abriga* (Duarte, 2010: 53).

Por fim, como forma de equacionar a aplicabilidade prática daquilo que acaba de ser exposto, aproveitamos a sugestão dada por Alice Duarte (2010: 55), *que a renovação da cultura material no presente e correlativas representações de mudanças de identidades locais sejam dadas a ver no Museu*. Assim, pensando o Museu como:

*um espaço performativo de exibição onde será possível revelar toda a amplitude de criatividade local, nomeadamente contemporânea (...) no seu espaço, poderão também ser concretizadas quer a apresentação do trabalho de personagens locais (ou, de qualquer modo, cruzadas com o local) como escritores, artistas plásticos, artesãos ou desportistas (...) quer a exibição de artes performativas, não*

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*necessariamente tradicionais, ou outros eventos culturais tocando temáticas sociais contemporâneas (Duarte (2010: 55).*

Pensando como exemplo o espaço do Museu-Municipal Amadeo de Souza-Cardoso e atendendo à sua história, o forte enraizamento com a comunidade local, a sua localização (no Convento de São Gonçalo, no centro histórico de Amarante) e a coleção que alberga (designadamente, as obras de Amadeo de Souza-Cardoso e inúmero objetos iconográficos locais); tal poderia ser concretizado através da exposição neste Museu das obras de Amadeo lado a lado com o Património Cultural que as mesmas espelham (e em parte identificado nesta Tese), aproveitando o momento para completar e chamar as comunidades à participação no mapeamento e inventários existentes, de uma forma dinâmica e colaborativa.

*A organização desses eventos será um modo pró-activo de valorizar o meio cultural circundante e de contribuir para um processo de construção identitária coerente territorial e temporalmente. Em paralelo, será lógico que sejam também levados a cabo programas de recolha e estudo do respectivo PCI regional, atendendo à produção e uso de histórias, memórias e testemunhos que permitam uma documentação até ao presente dos valores culturais da respectiva comunidade. Em relação a tal tarefa, bem assim como a qualquer iniciativa de patrocínio local relativo à promoção da criação artística, a nota que convém deixar é que essas actividades não devem de modo nenhum ser restringidas ao “antigo” ou “original”, esquecendo ou considerando irrelevantes as formas novas ou híbridas que, entretanto, possam ter surgido (Duarte, 2016: 56).*

Em Amarante, tal poderia concretizar-se através do diálogo expositivo entre as obras de Amadeo e fotografias relacionadas com os temas pintados (de António Carneiro e de Eduardo Teixeira Pinto, entre outros), vídeos, postais, cartas, as cestas e as peças de olaria de barro negro de Gondar e inclusive uma demonstração no local, os instrumentos

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

musicais figurados nas obras, o vestuário, uma *guiga*, elementos relacionados com os moinhos e azenhas do Tâmega, a serra do Marão, entre outros pintados por Amadeo e aqui mapeados ou por mapear. Deste modo, possibilitar-se-ia *uma deslocação de abordagens mais estéticas para abordagens mais experienciais dos objectos, através do que se torna possível remeter quer para a vida social dos artefactos até ao presente, quer para a memória colectiva da respectiva comunidade* (Duarte, 2010: 56).

A recuperação das figuras processionais da *Serpe* e do *São Jorge*, outrora parte do ritual da procissão do Corpo de Deus em Amarante, designadamente a sua exposição e incorporação<sup>264</sup> no inventário museológico, seriam outros passos de flagrante relevância neste processo proposto – o que, cremos, quase se poderia comparar com o regresso dos *Diabos*, ocorrido há precisamente 100 anos. Relembre-se que, após terem estado desaparecidas durante 43 anos, os amarantinos não esqueceram estas figuras iconográficas, parte do seu Património e, saudosos, nunca deixaram de lutar pelo seu regresso a Amarante, o que vem a acontecer em 1919. Com estatuto de celebridades, os *Diabos* regressaram então às suas raízes, onde ainda hoje, e desde 1947, se encontram expostos no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Se o sugerido processo de recuperação das figuras processionais do Corpo de Deus em Amarante não se apresenta de fácil concretização, cremos no entanto que vale a pena persegui-lo, começando por dar a conhecer o significado das mesmas à comunidade, num

---

<sup>264</sup> Crê-se que esta incorporação poderia ser legalmente sustentada pelo disposto no artigo 19.º do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e que diz respeito aos elementos de documentação de PCI, ao prever:

1 — *Os bens móveis suporte de manifestações do património cultural imaterial inventariadas, bem como os elementos gráficos, sonoros, áudio -visuais usados na respetiva documentação, devem ser, sempre que possível e adequado, objecto de incorporação ou de depósito em museu com vista à sua salvaguarda.*

2 — *A incorporação ou depósito dos bens e elementos referidos no número anterior efetua -se, preferencialmente, em museu integrante da Rede Portuguesa de Museus, e destinam- se a permitir a constituição de fontes que garantam a investigação, a acessibilidade e fruição públicas. quando diz que: os bens móveis devem ser, sempre que adequado, objeto de incorporação ou depósito em museu, com vista à sua salvaguarda.*

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

processo de mediação cultural. Após essa tomada de consciência, e localizadas as referidas figuras, é desejável um diálogo e negociação entre os representantes do interesse em causa (o Município e o Museu Municipal) com os referidos proprietários para que seja possível chegar a um acordo com vista à incorporação de tais objetos iconográficos no Museu e partilha da fruição com a comunidade local. Refira-se ainda que o recurso a uma Ação Popular é uma das vias constitucionalmente previstas para cumprir o propósito de defender os interesses difusos inerentes ao Património Cultural (artigo 52º, nº 3, al. a) da CRP). Cumpre lembrar que, enquanto membros de um Estado de Direito, temos a capacidade e devemos usar todos os meios que esse Estado de Direito nos dá. Só assim se poderá dar mais um passo na construção de uma cultura patrimonial democrática.

## **CONCLUSÕES**

## CONCLUSÕES

Chegados ao final do percurso, torna-se necessário refletir nos resultados a que, entretanto, se chegou.

Para responder à questão principal da Tese, que se pode colocar da seguinte forma: *Como podem as obras de Amadeo de Souza-Cardoso, ou de outro pintor, dar resposta à necessidade de salvaguarda do Património Cultural Imaterial?*, foi tido em conta o conceito internacional de PCI trazido pela Convenção 2003. Começou, assim, por apresentar-se a evolução do conceito de Cultura e Património e o enquadramento normativo do Património Cultural à escala internacional e nacional.

Numa primeira etapa, foram abordados os conceitos de Cultura e Património e o processo de expansão deste ao longo do último século, que partiu da valorização artística, histórica e monumental para integrar outros elementos que lhe deram maior amplitude e o tornaram uma noção mais subsidiária da noção de cultura antropológica.

Analisadas as várias Convenções culturais da UNESCO, o respetivo impacto de políticas passadas e as novas necessidades surgidas no domínio do Património Cultural, foi traçado o percurso até ao atual conceito de Património Cultural Imaterial (PCI), definido na Convenção 2003, que se selecionou como o conceito operacional central desta Tese.

Para tal, tornou-se necessário ter em conta todo o contexto sociocultural, político e jurídico que levou ao conceito de PCI, designadamente os contributos do denominado *Soft Law*. Este instrumento, representado por todas as orientações, declarações, estudos, recomendações, atas, comentários, discussões e conclusões emanados por instituições relevantes, distingue-se do *Hard Law*, corporizado em

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

instrumentos que vinculam os Estados ao conteúdo deles resultante. O *Soft Law*, não tendo esse carácter vinculativo, estabelece, no entanto, princípios e cria expectativas quanto a futuros comportamentos. Pode, pela sua atualidade e pertinência, fazer emergir novos instrumentos de *Hard Law*. Tem a importância de, desde logo, chamar a atenção para debates e questões relevantes, criando doutrina, complementando a aplicação e atribuindo sentidos interpretativos ao Direito de carácter vinculativo. A ONU, a UNESCO, o ICOM, o ICOMOS ou o Conselho da Europa, tais como outras entidades intergovernamentais ou não-governamentais regionais são exemplos de organizações a partir das quais emergem diretrizes e princípios de salvaguarda. Em harmonia com a legislação e outros instrumentos jurídicos e normativos, vinculativos ou não, colaboram rumo a uma estratégia internacional integrada na salvaguarda do Património Cultural. Demonstrou-se, portanto, que para a construção da Convenção 2003 e para chegar ao atual conceito de PCI foram essenciais todos os instrumentos de *Hard Law* que a precederam, bem como, e sobretudo, todo o contexto da *Soft Law* que conduziu ao documento vinculativo da Convenção 2003.

A escolha deste instrumento juridicamente vinculativo que se impõe ao Direito nacional, deveu-se sobretudo ao facto de, por sua via, termos hoje uma definição de PCI uniforme a uma diversidade de países (178), com contextos e realidades socioculturais muito diferentes uns dos outros. Porém, não se deixou de ter em conta a evolução e previsão do Património Cultural no ordenamento jurídico português, concluindo-se que, no que diz respeito ao PCI, o conceito internacional coincide em larga medida com a sua definição na legislação portuguesa que ratificou a Convenção 2003, tendo seguido a mesma estrutura e sentido.

Após identificar o principal traço distintivo da Convenção 2003 e o que ele representou para a noção de Património Cultural, que consistiu na passagem de um foco no material para outro incluindo o imaterial, foi abordada a consequente mudança dos meios de tutela que passaram da conservação para a salvaguarda. A salvaguarda não diz



### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

respeito à preservação de um objeto ou atividade, mas mais à sustentabilidade dos processos inerentes à sua produção. Se o PCI não for continuamente praticado/vivenciado, os necessários conhecimentos e saberes-fazer que lhe serão inerentes correm o risco de diminuir ou mesmo desaparecer. Como consequência, os membros de uma qualquer comunidade rapidamente perderão o acesso ao PCI que foi acumulado pelos seus antepassados. A salvaguarda reforça uma dinâmica de criação contínua e promove a recriação do PCI dentro de uma comunidade ou grupo. Assim sendo, o conceito de PCI trazido pela Convenção 2003 ilustra também a novidade que representa uma nova perspetiva de metodologia *bottom-up*, mais em linha com a ideia de democracia participativa e exercício dos direitos de cidadania, aos quais também se fez referência. A esse respeito, foi essencial, de igual forma, atender à recente procura de soluções para enfrentar os grandes problemas mundiais e europeus, atingindo uma proteção mais elevada dos chamados direitos fundamentais, uma maior eficácia das instituições e uma maior participação das comunidades e das pessoas em relação aos assuntos que lhes dizem respeito.

À luz deste conceito operacional e centrados no cerne da investigação procurou-se responder ao tema da Tese com a ajuda e colaboração das comunidades e dos próprios detentores de PCI. Procurou proceder-se a um levantamento no terreno das práticas, representações e saberes-fazer de uma região geográfica específica – Amarante – tendo em vista a identificação do que pudesse representar o seu mapeamento cultural. O objetivo principal era que a partir desse levantamento se conseguisse detetar a presença de manifestações do PCI de Amarante nas obras de Amadeo de Souza-Cardoso, artista natural dessa região. À luz da metodologia proposta pela Convenção 2003 e do principal mecanismo por ela instituído para cumprir o seu desígnio de salvaguarda – a elaboração de inventários – as obras de Amadeo poderiam agora ser olhadas como valiosos registos complementares de inventariação do PCI.

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Bem presente desde o início do processo de investigação estava o título da 3.<sup>a</sup> edição (1985) do estudo pioneiro, publicado em 1956, por José Augusto-França e dedicado a Amadeo: *Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força*. Crítico da apropriação nacionalista que a dado momento se fez sentir em relação à obra de Amadeo, José Augusto-França não deixa, contudo, de admitir uma certa “portugalidade” na sua produção artística. Já Almada Negreiros, no texto de apresentação de uma exposição do artista de Amarante, em 2016, tinha afirmado: *a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no Século XX*. Assim, em paralelo com o levantamento das práticas culturais daquela região geográfica, procedeu-se igualmente a uma análise global do acervo conhecido de Amadeo de Souza-Cardoso. Após selecionado um núcleo principal de obras onde aparecem representadas manifestações antes detetadas através do mapeamento cultural efetuado em Amarante, foram identificados dois domínios de PCI que com maior destaque ou maior recorrência pareciam surgir nas obras de Amadeo de Souza-Cardoso: as *Práticas sociais, rituais e eventos festivos*, presentes nomeadamente na obra *Corpus Cristi* onde surgem retratadas algumas especificidades locais associadas à Procissão do Corpo de Deus em Amarante; e o domínio das *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*, entre as quais a olaria e, em concreto, a técnica tradicional do processo de confeção da Louça Preta de Gondar, cuja presença nas obras de Amadeo contribuiu para compreender e ilustrar a antiguidade desta técnica na região de Amarante.

Não pretendendo proceder a uma análise estética, à luz de qualquer movimento artístico, mas antes cruzar e fazer convergir disciplinas geralmente separadas, esta Tese teve como um dos seus objetivos poder contribuir para inaugurar um espaço adicional de debate em relação a obras de arte pictóricas. Se, por um lado, a investigação permitiu abordar a relevância da introdução no direito positivo de um novo conceito – o de Património Cultural Imaterial (PCI) e seu âmbito de aplicação em termos de salvaguarda, conforme expresso na Convenção 2003, por outro lado, demonstrou como estabelecer relação entre aquele conceito e a produção artística, neste caso, a de Amadeo de Souza-

## *A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Cardoso, pode ter outra vantagem adicional. Em função disso, esta Tese teve em vista dois objetivos fundamentais:

- em primeiro lugar, concretizar um exercício de aplicação de um conceito operativo na realidade prática, situando-o numa comunidade e local geográfico específico, a que se acedeu através de um mapeamento cultural que permitiu observar e identificar práticas coletivas preservadas ao longo dos tempos e possíveis de caracterizar de acordo com os critérios estabelecidos pela Convenção 2003;
- em segundo lugar, olhar a produção artística de Amadeo e os inventários museológicos das suas obras à luz daquele exercício, ou seja, enquanto registo criativo do Patrimônio Cultural Imaterial e dos elementos que o compõem, realçando e valorizando a sua relevância para a efetivação da principal medida de salvaguarda instituída pelos instrumentos normativos: a elaboração de inventários.

Compreendeu-se, por fim, que a implementação da Convenção 2003 traz consigo a capacidade de transformar as relações entre os Museus e os seus públicos e partes interessadas. Por definição, o PCI está orientado para as pessoas e não para os objetos. Nesse sentido, a noção de Patrimônio Cultural Imaterial deve ser vista como um enquadramento mais amplo, dentro do qual o imaterial ganha importância e adquire relevância nunca antes reconhecidas. Com a Convenção 2003, a voz da autoridade mudou do curador-conservador conhecedor, académico e erudito, para os membros da comunidade que possuem o conhecimento cultural primário do meio donde o PCI provém. Assim, com a Convenção 2003, é uma nova categoria de atores que é realçada como relevante para o Patrimônio Cultural e para a Museologia, categoria essa que não era reconhecida como tal anteriormente. As comunidades, para quem os Museus, no passado, eram sobretudo instituições distantes, ou mesmo irrelevantes, podem agora ser

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

chamadas para integrarem toda a textura processual dessas instituições, como partes também ativas e interessadas, cujo conhecimento partilhado permite ao património artístico e aos inventários museológicos adquirirem novos significados.

O exercício de cruzar os instrumentos normativos e respetivos conceitos jurídicos numa Tese no âmbito dos Estudos do Património permitiu também confirmar a pertinência e a necessária interação das normas com os factos, a realidade das relações humanas, da cultura e das diversas disciplinas para a evolução do Direito e da ciência jurídica. cremos, portanto, que olhar o património artístico à luz deste ponto de vista permitiu sugerir uma perspetiva adicional de valorização dos inventários museológicos, deixando pistas para um trabalho futuro de revalorização, introduzindo novos critérios e ferramentas de pesquisa. Deste modo, propõe-se estimular os Museus a não excluírem abordagens que, como esta, se afastam dos modelos mais tradicionais. Se o papel do Museu tem vindo a ser repensado para integrar novas esferas de atuação no campo social, crê-se que à Museologia, ultrapassado um enfoque estritamente técnico mas mantendo a sua identidade, devem consignar-se tanto o Museu, como o Património Cultural, enquanto seus objetos específicos. Esta proposta que convoca à inventariação de manifestações culturais, contribuiu ainda para reforçar o papel que os Museus podem desempenhar a este respeito. Se um dos objetivos era o de encontrar manifestações de PCI de Amarante representadas nas obras de Amadeo, o inverso acabou também por se verificar. Ou seja, nalguns casos, foram as próprias obras de Amadeo que levaram à descoberta de PCI a necessitar de salvaguarda urgente: foi o caso das peças da *Serpe* e do *São Jorge* e do processo de fabrico da *Louça Preta de Gondar*. Daqui decorre a importância de serem valorizadas, não apenas as fontes de documentação escritas, mas também todas as fontes potenciais de dados, designadamente as fontes pictóricas, que se podem mostrar particularmente relevantes numa investigação em ciências sociais. Olhar a produção artística e os inventários museológicos à luz do significado manifesto num conceito jurídico determinado significará, assim, considerar o património artístico como mais uma fonte documental e complementar aos inventários existentes e demais testemunhos e

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

objetos de valor cultural representativos de determinada prática social tradicional num tempo e lugar, cuja pesquisa poderá também ser efetuada nos Museus. Assim, para lá do seu valor estético e do seu lugar na história de Arte, o objeto artístico e museológico poderá ser valorizado do ponto de vista do tema representado e destacado pelo artista, contribuindo também para a compreensão do seu próprio processo de produção e/ou significado sociocultural. Desta forma se, por um lado, esta nova camada de significado pode ser útil para uma análise crítica alargada das obras, por outro, permitirá igualmente traçar caminhos de valorização e salvaguarda, não só das obras, mas também do PCI que estas identificam e registam. Nesse sentido, podemos considerar as obras de Amadeo, nomeadamente aquelas aqui selecionadas, como valiosas fontes documentais do PCI de Amarante, constituindo-se elas mesmas como elementos úteis a incluir nos inventários regionais e nacionais existentes ou a elaborar – definidos como o principal instrumento de salvaguarda do PCI. Ao fazê-lo, dar-se-á o primeiro passo para a eventual elevação do PCI de Amarante a um contexto internacional de salvaguarda e reconhecimento.

Referindo-se ainda à constante recriação do Património Cultural Imaterial pelas comunidades, como resposta de adaptação ao seu ambiente, a Convenção 2003 pretende promover também a colaboração para que essa recriação e continuação sejam feitas em termos sustentáveis, como parte de um processo de desenvolvimento global. Como tal, mais do que relevar questões como a ‘autenticidade’, ‘regresso às raízes’, ‘fazer como antigamente’, ou definir o que é PCI de forma estática, não admitindo a revisão dos processos e variações à sua matriz, deveremos incentivar a sua continuidade em consonância com os usos contemporâneos, pois só assim será possível garantir a atualidade da sua manutenção. Tentar reproduzir fielmente a origem de uma tradição, não só é difícil ou impossível, como não permite a sua evolução e desenvolvimento signficante. A transmissão do PCI significa também a comunicação do seu significado, história e valores associados. O traço distintivo do PCI e a melhor garantia da sua viabilidade consiste, então, em assegurar a sua transmissão intergeracional.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Porquanto ficou exposto, cabe agora uma reflexão final relativamente aos processos de inclusão nas *Listas* do Património da Humanidade promovidas pela UNESCO. Transportar um património local para um contexto internacional não deve servir apenas para uma valorização de modo semelhante à integração num *ranking* ou inventariação de ativos, com objetivos declaradamente políticos e de comunicação institucional, sob pena de desvirtuar os desígnios subjacentes à Convenção 2003. A politização de quaisquer princípios de defesa do Património Cultural deve ser combatida. Os instrumentos de *Soft Law* têm contribuído para os avanços do Direito do Património Cultural e uma das principais razões prende-se com o facto de estes serem, acima de tudo, instrumentos de diplomacia que requerem consensos alargados. Regressando ao texto dos Considerandos da Convenção 2003, importa estarmos todos conscientes de que incentivar a compreensão mútua e construir confiança entre as nações é crucial para evitar conflitos.

Durante o percurso de pesquisa para esta Tese, o termo *Antropoceno*, referindo-se à época em que as ações humanas começaram a provocar alterações biofísicas a uma escala planetária, surgiu em diversas publicações e citações, de livros a artigos científicos. O seu uso e popularidade tem sido crescente nos meios de comunicação, associado ao debate em torno de uma necessária proteção antecipada dos direitos das gerações futuras, face ao alcance e consequências negativas da atual ação humana. Pode defender-se que estão em causa direitos, necessidades, interesses ou expectativas das gerações atuais e das futuras. Acreditamos que os direitos fundamentais e um correlativo “Direito da Humanidade”, acompanhado de uma vontade coletiva e sentido de responsabilidade partilhada, constituem instrumentos poderosos que contribuirão para garantir as mesmas oportunidades e a salvaguarda da possibilidade das gerações futuras poderem desfrutar do seu Património Cultural. Aderindo à ideia de que a proteção do Património Cultural reside na sua natureza de bem supraindividual, foi ainda tomada em consideração a terceira geração (ou dimensão) de direitos fundamentais e correspondente solidariedade intergeracional. As migrações, as minorias, todas as mobilidades geográficas e humanas, isto é, a evolução da Humanidade ao longo dos tempos, têm sido o principal motor das

### *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

alterações do Património Cultural, num caminho que não se pode fazer obrigando as novas gerações a repetir o que já foi feito. Mas cada geração, ao pegar nesse legado, recriando-o em resposta ao seu ambiente e cultura, cria um novo Património, que tem por génese os arquétipos que lhe foram deixados. E assim, preserva-o recriando-o, ao mesmo tempo que estabelece uma continuidade entre gerações. É nesse processo que este novo Património, como o são as manifestações de PCI aqui abordadas e as obras de Amadeo, ganha contornos que o tornam único, porque refletem o ambiente que lhe deu origem e as pessoas que o formaram, de uma forma que o distingue dos demais. A identidade e o significado cultural do Património surgem nesta Tese associados à atual premissa de que a diversidade cultural constitui, em si mesma, um valor a preservar.

Se Michel Foucault (1969) argumenta que o nosso conhecimento tradicional da História pega nos monumentos do passado e os transforma em documentos, para Jacques Le Goff (1989), a História do presente transforma os documentos em monumentos. Em qualquer dos casos, os documentos não são neutros, mas antes o resultado das conscientes ou inconscientes construções feitas pela História. É necessário, assim, desconstruir os documentos enquanto artefactos culturais para que seja possível analisar a natureza da sua produção. E é esse Património, na sua dupla vertente de monumento/documento, que se torna uma poderosa ferramenta de auxílio nos processos de memorização.

\*\*\*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

A inserção de títulos segue as normas portuguesas de descrição bibliográfica.

- Alfaro, C. (2016). *Amadeo de Souza Cardoso – XX Dessins*. Fundação Calouste Gulbenkian. 3ª Edição, Sistema Solar (Documenta). Lisboa.
- Albarello et al (1997). *Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa Gradiva.
- Alfaro, C. (2010). *Amadeo de Souza-Cardoso*. Quidnovi. Matosinhos.
- Almeida, B.P. (2002). *As imagens e as coisas*. Campo das Letras.
- Amaral, P. e Dinis, A. (1996). *A cerâmica negra de Vila Seca – Gondar (Amarante): olaria tradicional portuguesa*. In Atas do 1º Encontro de Olaria Tradicional. Comissão de Festas do Senhor de Matosinhos, Câmara Municipal. Matosinhos.
- Amaral, P. e Dinis, A. (1997). *Os centros produtores: Gondar*. In *A louça preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto.
- Amaral, P. e Dinis, A. (1998). *O centro oleiro de Gondar: o tempo e as formas*. In Atas do III Encontro de Olaria Tradicional, 1997, Câmara Municipal, Gabinete Municipal de Arqueologia e História. Matosinhos.
- Andrade, J.R. (1967) *A Acção Popular no Direito Administrativo Português*, Coimbra.
- Andrade, J.V. (2012). *Os Direitos Fundamentais na Constituição Portuguesa de 1976*, 5.ª ed., Almedina. Coimbra.
- Antunes, M. (1979). *Repensar Portugal*, Multinova
- Antunes, M. (1997). *O Direito de Acção Popular no Contencioso Administrativo Português*, Lex, Lisboa
- Appadurai, A. (1986). *Introduction: Commodities and the Politics of Value*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Appadurai, A. (1988). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press. Cambridge.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Appollinaire, G. (1912). *Peinture nouvelle, notes d'art, Les soirées de Paris*. Paris.
- Aquino, São Tomás de (1936). *Suma Teológica*, tradução portuguesa de Alexandre Correia, São Paulo, Livraria Editora Odeon, 1936, tomo XIV [II<sup>a</sup>. II<sup>a</sup>., q. 58]
- Arnaldo, J. (2008). *1914! La vanguardia y la gran guerra*. Museo Thyssen-Bornemiza. Madrid.
- Ascensão, J.O. (1984). *O Direito, Introdução e Teoria Geral*. 3.<sup>a</sup> Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ascensão, J.O. (2011). *O Direito: Introdução e Teoria Geral*, 13<sup>a</sup> ed., Coimbra, 2011
- Balandier, G. (1987). *Antropologia Política*. Editorial Presença. Lisboa.
- Baudelaire, C. (2009). *O pintor da vida moderna. Traduzido por Teresa Cruz*. Título original: *Le peintre de la vie moderne*. 5<sup>a</sup> Edição. Vega. Lisboa.
- Bauman, Z. (2000). *Culture as Praxis*. Sage. Londres.
- Bauman, Z. (2007). *Modernidade e Ambivalência (M. Penchel Trad)*. Obra originalmente publicada em 1991. Relógio d'Água Editores. Lisboa.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization: The Human Consequences*. Columbia University Press. New York.
- Bauman, Z. (2009). *Vida Líquida*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar,
- Bauman, Z. (2003) *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro
- Bazin, G. (1967). *Le Temps des Musées*. Desoer. Bruxelles-Liège.
- Bennett, T. (2004). *Pasts Beyond Memory: Museums, Evolution, Colonialism*. Routledge.
- Benjamin, W. (2006). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, edição e tradução de João Barrento in *A Modernidade*. Assírio & Alvim, Lisboa
- Bendix, R. (2009). *Heritage Between Economy and Politics*, in: Smith, L. and Akagawa N. (eds.). *Intangible Heritage*. Routledge, London
- Benoist, L. (1971). *Musées et muséologie*. Presses Universitaires de France. Paris.
- Blake, J. (2006). *Commentary on the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Institute of Art and Law. Leicester.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Blake, J. (2008). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement on "safeguarding". In *Intangible heritage*, ed. L. Smith e N. Akagawa. London: Routledge.
- Boas, F. (1907). *Some Principles of Museum Administration*. Science 25
- Boas, Franz, 1996 [1927], *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda.
- Bowling B.; Sheptycki J. (2012). *Global Policing*. SAGE. Londres.
- Bourdieu, P. and Darbel, A. (1997). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Polity Press.
- Cabral, C. Bertrand (2009). A Convenção da UNESCO: inventários e salvaguarda in *Atas do Colóquio Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades/coord. Paulo Ferreira da Costa*. Lisboa :Instituto dos Museus e da Conservação; Softlimits: 125-139.
- Cameirão, L. (2007). *Teixeira de Pascoaes e o imaginário popular*. Apenas Livro. Lisboa.
- Canotilho, J. G. e Moreira, V. (1993). *Constituição da República Portuguesa: anotada*: Coimbra Editora, 3.<sup>a</sup>Edição
- Canotilho, J.G e Moreira, V. (2014). *Constituição da República Portuguesa Anotada*. 4.<sup>a</sup> Edição. Coimbra Editora. Coimbra., 4.<sup>a</sup> Edição
- Canotilho, J.G. (2003). *Direito Constitucional e Teoria da Constituição*. 7.<sup>a</sup> Edição, Almedina. Coimbra.
- Carvalho, A. (2011). *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Publicações do Cidehus. Évora.
- Carvalho, A. (2016). *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação aos Públicos*. 1.<sup>a</sup> Edição, Casal de Cambra: Direção-Geral do Património Cultural e Caleidoscópico.
- Carvalho, A. (2018). *Reflexões sobre património cultural imaterial e museus: das políticas às práticas*
- Carvalho, A. e Barata, F. T. (2008). *Le patrimoine culturel immatériel au Portugal: questions d'aujourd'hui et défis de demain*: CIDEHUS, Vol 1.
- Carvalho, A. e Barata, F. T. (2008). *Le patrimoine culturel immatériel et le role d'institutions publiques dans l'implementation d'inventaires*: actes du Séminaire International, Université d'Évora, 2008. CIDEHUS, Vol. 2.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Castells, M. (2007). *A Galáxia Internet*. 2.<sup>a</sup> Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa
- Castells, M. (2003). *O Poder da Identidade*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- Castro, L. e Silva, R. (1997). *História da Arte Portuguesa – Época Contemporânea*. Universidade Aberta. Lisboa.
- Castro, L. (2018). *Porto, 1916, sem Amadeo*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, L. et al. Edição do CITCEM.
- Cauman, S. (1958). *The Living Museum; Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*. New York.
- Cerulo, K.A. (1997). *Identity Construction: New Issues, New Directions*.
- Cerulo, K. (ed.) (2002) *Culture in Mind: Toward a Sociology of Culture and Cognition*. New York: Routledge.
- Chamberlain, G. (2011). *The {alternative} museum establishment. Part 1, Museum Identity*
- Choay, F. (2000) *A alegoria do património*, Edições 70, Lisboa
- Choay, F. (1992). *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Éd. du Seuil
- Cleere, H. (2001). *Uneasy Bedfellows: Universality and Cultural Heritage*. In R. Layton.
- Clifford, J. e George M. (orgs.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- Clifford, J. (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Claro, J.M. (2009). *Aspectos Jurídicos do Património Cultural Imaterial in Atas do Colóquio Museus e Património Imaterial : agentes, fronteiras, identidades / coord. Paulo Ferreira da Costa - Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação; Softlimits: 141-151.*
- Claro, J.M. (2018). *Lei Quadro dos Museus Portugueses. Breves notas sobre os princípios estruturantes e a sua aplicação desde 2004*. Lusíada. Direito
- Cooke, P. (2003). *The Containment of Heritage: Setting Limits to the Growth of Heritage in Ireland. Studies in Public Policy*. The Policy Institute. Dublin.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Costa, P.F. (Coord.) (2009). *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Instituto dos Museus e da Conservação. Softlimits, S.A. Lisboa.
- Costa, P. F. (2013), *O Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: da prática etnográfica à voz das comunidades* in Atas do Colóquio Internacional Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas. Edição eletrónica: Direção-Geral do Património Cultural: 93-116. Lisboa.
- Crane, S. (2000). *Museums and Memory*. Stanford University Press. Stanford. California.
- Creswell, J. (2009). *Research design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. Los Angeles, CA: Sage.
- Crooke, E. (2006). 'Museums and community', in: Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*. Blackwell Publishing. Malden MA.
- Crooke, E. (2007). *Museums and community: ideas, issues and challenges*. Routledge. London.
- Damásio, L.P.C. (2018). *Amadeo, vida e arte*. Amarante: Município de Amarante
- Denzin N. e Lincoln, Y. (Eds) (2013). *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. 4.<sup>a</sup> ed. Los Angeles: Sage Publications.
- Denzin, N. e Lincoln, Y. (1994). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks. CA: Sage.
- Dias, J. (1965). *Da Olaria Primitiva ao Torno de Oleiro*. Revista de Etnografia, Vol IV, Tomo I. Porto.
- Dinis, A. P.; Amaral, P. (1998). *Gondar, o percurso de um centro Oleiro*. In Actas do Amarante Congresso Histórico, Vol III. Amarante.
- Dinis, A.P.; Amaral, P. (2005), *Gondar (Amarante). Uma abordagem documental no estudo de um centro oleiro*. In Actas das III Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós Medieval. Métodos e Resultados para o seu Estudo. Câmara Municipal, Tondela.
- Dinis, A.P. (2017). *Oleiros e olarias de Amarante. A cozedura em "soenga": originalidade do processo nas olarias de Gondar*. Jornal Flor do Tâmega, 10 de Agosto, ano 2, N.º 38: 18
- D.M.M.G. (1871). *Guia do Amador de Bellas Artes*, Typographia Commercial Porto.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Durand, G. (1996). *Campos do Imaginário*. Instituto Piaget. Lisboa.
- Duarte, A. (1997). *A Antropologia e os Museus*, in Vítor Oliveira Jorge e Raúl Iturra (coords.) *Recuperar o Espanto: O Olhar da Antropologia*. Edições Afrontamento. Porto.
- Duarte, A. (2010). *O Desafio de Não Ficarmos Pela Preservação do Património Cultural Imaterial* in Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhol. Volume: 1 Edição: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital: Porto.
- Duarte, M.L, 2006. *União Europeia e Direitos Fundamentais: No Espaço da Internormatividade*. Lisboa: AAFDL
- Durkheim, E. (1992). *Professional ethics and civic morals*. Translated by Cornelia Brookfield. Routledge Sociology Classics. London: Routledge.
- Duxbury, N., W.F. Garrett-Petts and MacLennan, D. (Editors) (2015). *Cultural Mapping as Cultural Inquiry (Routledge Advances in Research Methods)*. Routledge.
- Ehrlich, E. (1986 [1913]), *Grundlegung der Soziologie des Rechts (Fundamentos da Sociologia do Direito*, Brasília, Editora Universidade de Brasília).
- Einzig, B. (org.) (1996), *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*, Manchester, Manchester University Press
- Eliade, Mircea (2001). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes
- Eugen E. (2002, original 1913), *Fundamental Principles of the Sociology of Law*, New Brunswick, London, Transaction Publishers.
- Fernandes, I. M. (1996). *A produção cerâmica do Norte (séc XII-XX) – Estudo Histórico, Tipológico e Laboratorial*. O levantamento etnográfico.
- Fernandes, I. M. et al (2009) *A louça preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real)*. Vila Real: Museu de Arqueologia e Numismática.: 12-155.
- Flaubert, G. (1991) *Três Contos*, Editorial Teorema, abril de 1991
- Flaubert, G. (2006). *Souza-Cardoso, Amadeo de (cópia e ilustração)*, Molder, M.F. (ensaio), *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Fundação Calouste Gulbenkian. Sistema Solar (Documenta). Lisboa.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- França, J.A. (1985 [1960]). *Amadeo e Almada*. Bertrand. Lisboa.
- França J.A. (1988). *História da Arte Ocidental 1780-1980*. Livros Horizonte.
- França, J.A. (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols. 3ª edição. Bertrand. Venda Nova.
- França, J.A. (1991). *A Arte em Portugal no século XX*. Bertrand. Lisboa.
- França, J.A. (1996). *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa.
- Freitas, M. H. (2007). *Souza-Cardoso, A. Fotobiografia: Catálogo Raisonné. Vol. I*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Freitas, M.H. et al (2008). *Souza-Cardoso, A. Pintura: Catálogo Raisonné. Vol.II*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- Foucault, M. (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard
- Galliano (1979). *O método científico; teoria e prática*. São Paulo: Mosaico.
- Gasset, J.O. (1964). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos. Revista de Occidente*. Madrid.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Geertz, C. (1983). *O Saber Local*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes
- Geertz, C. (1989). *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da Cultura*, in *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara
- Gombrich, E. H. (1950). *The Story of art*. Phaidon Press Ltd.
- Gomes, C. (2008). *Textos Dispersos de Direito do Património Cultural e de Direito do Urbanismo*. Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa. Lisboa.
- Gonçalves, R.M. (2006). *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade*. Caminho. Lisboa.
- Gouveia, J. B. (2008). *Manual de Direito Internacional Público*. 3ª edição, Almedina. Coimbra.
- Guimarães, F. (1988). *Poética do Saudosismo*. Presença. Lisboa.

*A presença do Patrimônio Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Haskell, F. (2002). *Le musée éphémère, les maîtres anciens et l'essor de l'exposition*. Gallimard. Paris.

Hiller, S. (org.), (1991), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Londres, Routledge

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*, Routledge. London.

Hooper-Greenhill, E. (1994). *The educational role of museums*. Leicester Readers in Museum Studies. Routledge. London.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge. London.

Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations*. New York, Simon & Schuster

Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. Página 293. Gallimard.

Keene, S. (2005). *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*. Burlington, MA. Elsevier Butterworth-Heinemann. Oxford.

Kelsen, H. (1984). *Teoria Pura Do Direito*, 6.<sup>a</sup> Ed., Trad. João Baptista Machado, Arménio Amado Ed.,Coimbra,

Kelsen, H. (2000). *Teoria Geral do Direito e do Estado*, 3.<sup>a</sup> Ed., Trad. Luís Carlos Borges, Martins Fontes, São Paulo.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1991). *Objects of Ethnography*, in Karp, I. and Lavine, D. (eds) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, 386-443. Washington.

Kirshenblatt-Gimblett, B., (1998), *Destination Culture*. Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley: University of California Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *World Heritage and Cultural Economics*. In: Karp, Ivan (ed.). *Museum Frictions*. Duke University Press. Durham/London.

Kreps, C. (2003). *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. Routledge. London.

Kreps, C. (2005). *Indigenous Curation as Intangible Heritage: Thoughts on the Relevance of the 2003 UNESCO Convention*. *Theorizing Cultural Heritage* 1 (2), 3-8.



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Kreps, C. (2009). *Indigenous Curation, Museums, and Intangible Cultural Heritage*. In: Smith, Laurajane and Akagawa, Katsuko (eds.), *Intangible Heritage*. 193-208. Oxon. Routledge. London.
- Kurin, R. (2004). *Les Problématiques du Patrimoine Culturel Immatériel*, in *Le Patrimoine Culturel Immatériel : Les Enjeux, Les Problématiques, Les Pratiques*. Babel, Maison des Cultures du Monde, 59-67. Paris.
- Larenz, K. (2014). *Metodologia da ciência do direito*; trad. José Lamego. - 7ª ed. - Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian
- Lima, A.M. et al (1987). *Introdução à Antropologia Cultural*. Editorial Presença. Lisboa.
- Leal, J. (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Leal, J. (2009), *O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa*, em Costa, P.F. (Coord.), *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Softlimits, S.A.
- Leal, J. (2013), *Cultura, Património Imaterial, Antropologia* in Atas do Colóquio Internacional Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas. Lisboa. Edição eletrónica: Direção-Geral do Património Cultural.
- LeGoff, Jacques (1989). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard
- Leroi-Gourhan, A. (1983). *O Gesto e a Palavra, Memórias e Ritmos*. Edição nº 70. Lisboa,
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Tristes Trópicos*. Edições 70. Lisboa.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Raça e História*. Editorial Presença. Lisboa.
- Lopes, F. e Correia, M.B. (2004). *Património Arquitectónico e Arqueológico, Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Livros Horizonte. Lisboa.
- Lopes, F. e Correia, M.B. (2014). *Património Cultural - Critérios e Normas Internacionais de Proteção*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Lopes, J.T. (2007). *Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*, Edições Afrontamento.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Lourenço, E. (1988). *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. 3ª Edição, Publicações D. Quixote. Lisboa.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*. Gradiva. Lisboa.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Mairesse, F. (2016). *Nouvelles Tendances de la Muséologie*. Paris: La Documentation française.
- Malraux, A. (1965). *Le Musée imaginaire*. Gallimard. Paris.
- Martins, A.M.G. (2004). *Curso de Direito Constitucional da União Europeia*, Almedina
- Martins, G.O. (2009). *Património, Herança e Memória*. Gradiva.
- Mattoso, J. (1993). *História de Portugal*. Círculo de Leitores. Lisboa.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Gradiva. Lisboa.
- Mensch, P. and Mensch, L.Meijer-van (2011) — *New Trends in Museology*. Celje, Slovenia: Museum of Recent History Celje.
- Meijer-van Mensch, L. and Tietmeyer, E. eds. (2013). *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlin: Panama-Verlag.
- Mendonça, E.C. (2015). *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e Museu: apontamentos sobre as estratégias de articulação entre processos de Patrimonialização e Musealização*. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 8: 88-106.
- Mendonça, E.C. (2017). *Processos de patrimonialização e musealização no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial: Desafios e potencialidades para a salvaguarda de bens registrados (Brasil)*. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 6: 50-64.
- Miranda, J. (1999). *Direitos Fundamentais - Introdução Geral - Apontamentos das Aulas*
- Miranda, Jorge (2003). *Manual de Direito Constitucional, II, 5ª ed.*, Coimbra, pág. 83
- Miranda, J. e Medeiros, R. (2006). *Constituição Portuguesa Anotada, tomo II*. Coimbra Editora. Coimbra.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Miranda, J. (2008). *Manual de Direito Constitucional - Tomo IV - Direitos Fundamentais*, Coimbra Editora
- Miranda, J. e Medeiros, R. (2010). *Constituição Portuguesa Anotada, Tomo I*. 2.<sup>a</sup> Edição, Coimbra Editora. Coimbra.
- Miranda, J. (2012). *Curso de Direito Internacional Público*. 5.<sup>a</sup> Edição, Princípia. Cascais.
- Miranda, J. (2012b). *Manual de Direito Constitucional, Tomo IV: Direitos Fundamentais*. 5.<sup>a</sup> Edição, Coimbra Editora. Coimbra.
- Molder, F. (2006). *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Montesquieu, (1973 [1748]). *De L'Esprit des lois*, Paris: Librairie Garnier Frères.
- Nabais, J.C. (2010). *Introdução ao Direito do Património Cultural*. Almedina. Coimbra
- Nabais, J.C. e Silva, S.T. (2006). *Direito do património cultural - Legislação*. 2.<sup>a</sup> Edição, Almedina. Coimbra.
- Negreiros, J.A. (1993). *Obras completas. Vol. VI, Textos de Intervenção*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa.
- Negreiros, J.A. (2000). *K4 O Quadrado Azul*. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Oliveira, E.V. (1975). *Pequeno Guia para a Recolha de Instrumentos Musicais Populares*. Distribuição regional dos instrumentos musicais populares.
- Park, S.Y. (2013). *On intangible heritage safeguarding governance: An Asia-Pacific context*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pascoaes, T. (1993). *O Homem Universal*. Assírio e Alvim
- Pascoaes, T. (2002). *Desenhos, Posfácio de Bernardo Pinto de Almeida*. Assírio e Alvim.
- Pascoaes, T.(2007). *A Arte de ser Português*. Assírio e Alvim.
- Pearce, S. (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge. London.
- Peralta, E. (2000). *Património e Identidade. Os Desafios do Turismo Cultural*. Nº 4, in Antropológicas.
- Peralta, E. e Anico, M. (orgs.) (2006). *Patrimónios e Identidades: ficções contemporâneas*. Celta. Oeiras.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Peralta, E. (2013). *Recensão a Cabral, Clara Bertrand. 2011. Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus Contextos*. Edição 70, Revista Midas. Lisboa.
- Pereira, A.G. e Quadros, F. (2005). *Manual de Direito Internacional Público*. 3ª Edição, Almedina. Coimbra.
- Pereira, P. (1995). *História da Arte Portuguesa*. 3 volumes. Círculo dos Leitores. Lisboa.
- Phillips, R. (2005). *Replacing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age*. *The Canadian Historical Review* 86 (1), 83-110.
- Pillai, J. (2013). *Cultural mapping: A guide to understanding place, community and continuity*. Strategic Information and Research Development Centre.
- Pinto, P. (2009) *A Vida de S. Gonçalo de Amarante - 2ª ed. - Amarante: Círculo Lago Cerqueira- Ed. fac-simile de Villa de Amarante: Typ. e Liv. Amarantina de António Teixeira Carneiro, 1888*.
- Portela, H. (1996). *A Olaria Tradicional em Gondar*. Revista Entremuros, vol. 2, Grupo de Amigos da Biblioteca Museu Municipal de Amarante. Amarante.
- Prata, A. (2005). *Dicionário Jurídico*. 3ª Edição. Almedina. Coimbra.
- Prats, L. (1997). *Antropología y Patrimonio*. Ariel. Barcelona.
- Proust, M. (2004). *Em Busca do Tempo Perdido Vol V - A Prisioneira, tradução de Pedro Tamen*. Página 251. Relógio d'Água. Lisboa.
- Quadros, F. (2004). *Direito da União Europeia*, Lisboa: Almedina
- Quivy, R., Campenhoudt, L. (2003). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Ribeiro, O. (1986). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. 4ª Edição. Edições João Sá da Costa. Lisboa.
- Rodrigues, A. (1987). *As passagens do Cavaleiro Amadeo, 1887-1987*. Centenário do Nascimento de Amadeo Souza Cardoso. Lisboa.
- Runnel, P. and Pruulmann-Vengerfeldt, P. (2013). *The Digital Turn: User's Practices and Cultural Transformations*. New edition, PL Academic Research.
- Runnel, P. and Pruulmann-Vengerfeldt, P. (2014). *Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies* New edition, PL Academic Research.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Salles, C.A. (2012) *Desafios da Arte Contemporânea e a Crítica de Processos Criativos*. Comunicação apresentada na conferência Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Materialidade e Virtualidade no Processo de Criação. Rio Grande do Sul, Pontifícia Universidade Católica

Sancho-Querol, L.; & Sancho, E. (2015). *How can museums contribute to social and cultural change?* In Jensen, J. T.; Lundgaard, I. B. (Coord.) *Museums: Citizens and sustainable solutions*. Denmark: Danish Agency for Culture

Santos, A.M. (2001). *Direito Internacional Privado - Introdução - I Volume*, Lisboa, AAFDL

Santos, R.A. (1999). *Entrada, At the Edge: A Portuguese Futurist*. GRI, Corcoran Gallery, p.176. Lisboa.

Saraiva, A.J. (1993). *O que é a Cultura?*. Página 11, Difusão Cultural. Lisboa.

Sardinha, J.A. (2012). *Danças populares do Corpus Christi de Penafiel*, Vila Verde, Tradisom,

Schiele, B.(2002). *Patrimoines et Identités*. Éditions MultiMondes. Québec.

Semedo, A. e Noronha, E. (2009). *Plataformas e outras conversações: Web quê?*

Museologia.pt, nº 3 pags. 193-197. Instituto dos Museus e Conservação. Lisboa.

Semedo, A. (2010). *Estudos e gestão de coleções*. Coleções Científicas Luso-Brasileiras: Patrimônio a ser descoberto, ed. Granato M., Lourenço MC, MAST/MCT. Rio de Janeiro.

Semedo, A. (2010). *Práticas (I)Materiais em Museus*. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1: 62-80

Semedo, A. (2015). *Representações e identidade em exposições de museus*. CLIO. History and History teaching.

Semedo, A.; Matos, A.; Mendonça, E. (2019) [coord], *Gestão Integrada do Património em Museus e Salvaguarda do Património Cultural Imaterial: Atas do Workshop (Volume 1 – contexto português)*. Edição do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e NUGEP/UNIRIO - Núcleo

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus | Escola de Museologia | Departamento de Estudos e Processos Museológicos | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Silva, F.N.S. (2008). *Os interesses supra-individuais e legitimidade processual civil activa*, Quid Juris

Silva, J.P. e Ribeiro, G.A. (2017), *Justiça entre gerações: perspectivas interdisciplinares*, Publicações Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa

Silva, Maria R. H.. ed. (1991). *Pintura Portuguesa do século XIX (coleção)* ed. 1, 3 vols.. Lisboa: Inapa.

Silva, Maria R.H. (1999). *Os anos do Orpheu de Portugal Futurista, História da Arte Portuguesa – Do Barroco à Contemporaneidade (dir. Paulo Pereira)*. Temas e Debates: 372-377. Lisboa.

Silva, Maria R. H. (1999a). Anos 30. *O desejo da Expressão, crítica e ultrapassagem do Modernismo*. In Panorama Arte Portuguesa no século XX, ed. Fernando Pernes: 89 - 129. Porto: Fundação de Serralves; Campo das Letras.

Silva, M.T. (Marquez de Alegrete) (1727). *Historia da Academia real da historia portugueza. Collecçam dos documentos, e memorias da Academia real da historia portugueza*. Collecçam dos documentos, e memorias da Academia real da historia portugueza. Biblioteca Pública de Nova Iorque

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Oxon, Routledge. Oxford.

Smith, L. and Akagawa, N. (2008). *Intangible Heritage*. Routledge. London.

Sousa, F. (2015). *Património Cultural Imaterial. Memóriamedia e-Museu - métodos,técnicas e práticas*, Memória Imaterial CRL, Alenquer

Souza-Cardoso, A. (2006). *Diálogo de Vanguardas*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Lisboa.

Souza-Cardoso, A. 2016 [1916]). *12 Reproductions*. 3ª edição. Typ. Santos. Porto. A. Salgado. 3ª ed. - [S.l.]: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Stone, P. e Thomas, J. (eds.) (2011). *Destruction and Conservation of Cultural Property*. Routledge. London.
- Thibierge, C. *Le droit souple: réflexion sur les textures du droit*, RTD Civ, 2003
- Tolstoi, L. (1898). *Qu'est-ce que l'art?*.<sup>a</sup> 3ª Edição. Paul Ollendorff, página 168. Paris.
- Tylor, E.B. (1871). *Primitive Culture*. Inglaterra: Gordon Press
- Vasconcelos, C. M. (1914). *A Saudade Portuguesa*. Edição da Renascença Portuguesa. Porto.
- Vasconcellos, J.L. (1934). *Revista lusitana: arquivo de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal*, Volumes 32-34. Lisboa (Portugal). Museu Ethnologico Português. Editora A. M. Teixeira
- Vicente, D.M.. (2014) *Direito comparado* (3ª ed. rev. e atualizada). Coimbra, Almedina
- Vieira, P.A. (1689). *Sermões do P. Antonio Vieira*: quinta parte; Editor Antonio Leite Pereira (Lisboa); Original da Universidade Complutense de Madrid: 285-327
- Vieira, J.A. (2013). *O Minho pittoresco*; apresent. e transcrição Pedro Alves Pinto. - [Amarante] : Círculo Lago Cerqueira, 2013. Reedição de: Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1887. T. 2: Amarante.
- Vincent, G. and Vickery, S. (2007). *Participative Web and user-created content: Web 2.0, wikis and social networking*, Organisation for Economic Co-operation and Development, Paris
- Waterton, E. and Watson, S. eds. (2010). *Heritage and community engagement: collaboration or contestation?*. Routledge. London.
- Watson, S. (2007). *Museums and their communities*. Routledge. London.
- Weber, M. (1946 [1922-23]). *The Social Psychology of the World Religions*: 301 in From Max Weber, edited by H.H. Gerth and C. Wright Mills. New York: Oxford University Press.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An outline of interpretive sociology*. Edited by G. Roth and C. Wittich. Berkeley: Univ. of California Press.
- Weston, B.H. (1985). *Human Rights*. Encyclopedia Britannica. 15th ed., 20:713-721.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Westra, L. (2006). *Environmental Justice and the Rights of Unborn and Future Generations: Law, Environmental Harm and the Right to Health*. Earthscan
- Williams, R. (1963). *Culture and society*. Penguin.
- Witcomb, A. (2003). *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London; New York: Routledge.
- Yoshida, K. (2004). *The Museum and the Intangible Cultural Heritage*. Vol. 56, Museum International.

ARTIGOS E REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

- Acciaiuoli, M. (2018). *Amadeo e Almada ou os imperativos da pintura*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, Leonor et al. Edição do CITCEM: 11.
- Aikawa, N. (1999). *The UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989): Actions Undertaken by UNESCO for its Implementation*. [<http://www.folklife.si.edu/unesco/aikawa.htm>].
- Aikawa, N. (2003). *UNESCO: International instruments for the protection of intangible heritage* in Final report of the 7th Regional Assembly of the Asia Pacific Organization: Museums, Intangible Heritage and Globalization, 20-24 October 2002, Shanghai, China. ICOM. Paris.
- Alivizatou, M. (2007). *The Unesco Programme for The Proclamation Of Masterpieces Of The Oral And Intangible Heritage Of Humanity: A Critical Examination*. *Journal Of Museum Ethnography*,
- Ascensão J. O. (1982), *Por um direito vivo*, Revista de Direito e de Estudos Sociais XXVI (1,2,3,4): 5-17, Lisboa e Coimbra.
- Baghli, S. A. (2004). *The Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage and New Perspectives for the Museums*. ICOM News, 57(4): 15-17.
- Barata, F.T. (2019). *A legislação portuguesa sobre património imaterial, o papel das comunidades e a gestão integrada dos museus: caminhos divergentes?* CITCEM
- Bortolotto, C. (2006). *La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO:*



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

[http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/Bortolotto\\_juin\\_06.pdf](http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/Bortolotto_juin_06.pdf).

Bortolotto, C. (2008). *Il concetto di “salvaguardia” e il ruolo delle “comunità” nella Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale:*

[http://www.lombardiacultura.it/redazionale/cc/Intervento\\_Chicara\\_Bortolotto.pdf](http://www.lombardiacultura.it/redazionale/cc/Intervento_Chicara_Bortolotto.pdf)

Botelho, C.S. (2017). *A tutela constitucional das gerações futuras. Profilaxia jurídica ou saudades do futuro?* In Silva, J.P. e Ribeiro, G.A. (2017), *Justiça entre gerações:*

*perspectivas interdisciplinares*, Publicações Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa

Bouchenaki, M. (2004), *Editorial*, *Museum International*: 221-222, 6-10.

Boylan, P. (2006), *The Intangible Heritage: A Challenge for Museums and Museum Professional Training*, *International Journal of Intangible Heritage* 1: 54-65.

Butler, B. (2006), *Heritage and the Present Past*, in Tilley, C., Keane, W., Kuechler-Fogden, S. and Rowlands, M. (eds) *Handbook of Material Culture*, London: Sage Publications: 463-479.

Cabeça, S.M. (2018). *Mapeamento Cultural: uma Metodologia Sustentada para o Património Cultural Imaterial*, *Revista Memóriamedia* 3. Art. 5. ISSN 2183-3753 1 CIEO | Centro de Investigação sobre Espaço e as Organizações, Universidade do Algarve

Campelo, A. e Queiroga, F. (1999). *O Poder local e a antropologia. O significado dos problemas sentidos*. Fórum, *Revista ANTROPOlógicas*, n.º 3

Campelo, A. (2000). *O autêntico e o banal: como descrever a experiência turística?* Fórum, *Revista ANTROPOlógicas*, n.º 6

Campelo, A. (2014). *Creative Industry, Museums: The Mediation of Cultural Heritage*. In *Insights into the Cultural Heritage Landscape. European Cultural Management Policies and Practices for the Creative Use of Cultural Heritage*, ed. Teréz Kleisz, Pécs: University of Pécs, Faculty of Adult Education and Human Resource.

Campelo, A. (2018). *Viagens para uma antropologia interessante*, *Revista Antropologias*, n.º 14, 1-3, Universidade Fernando Pessoa. Porto

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Cardoso, A. (1987). *Amadeo de Souza-Cardoso: memória dos Anos 50-60, 1887-1987*. Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 17-23
- Castro, L. (2012). *Práticas Expositivas e Comunicação (depois de Nicole Everaert-Desmedt post Pierce)*, Cadernos de Teoria das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa, Porto.
- Castro, L. (2014). *A angústia do espectador no espaço da exposição: Considerações sobre a mediação cultural da pintura*
- Castro, L. (2018). *A criação plástica no movimento Renascença Portuguesa (1912-1932)*. In *Estética da Renascença Portuguesa*. (Biblioteca Humanística e Teológica; 27: 241-291. Porto: Universidade Católica Editora
- Clark, L. *Technology in museums turns visitors into curators and creators*, *Wired* 26 October 2012, <http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-10/26/jake-barton-local-projects>
- Damásio, L. (2018). *A primeira exposição de pintura moderna em Portugal*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, Leonor et al, Edição do CITCEM: 31.
- Duarte, A. (2013). *Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora*. In *Revista Museologia e Património*. Revista Eletrónica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Património, Vol. 6 (Nº 2): 99-107.
- Fernandes, I.M., Moscoso, P. e Castro, F. (2009). *A louça preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real)*. Museu de Arqueologia e Numismática: 12-155. Vila Real.
- Filipe, G. (2019). *François Mairesse (ed.) – Nouvelles Tendances de la Muséologie*, MIDAS. URL: <http://journals.openedition.org/midas/1526>
- Fonseca, M.C.L. (2002). *Intangible Cultural Heritage and Museum Exhibitions*. *ICOM UK News* 63: 8-9.
- França, J.A. (2018) *Sobre vinte e cinco aguarelas de Amadeo*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, Leonor et al;. Edição do CITCEM: 137.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Gehl, R.W. (2009) *YouTube as archive: Who will curate this digital wunderkammer?* International Journal of Cultural Studies 12(1): 43–60.
- Hafstein, V. (2009) *Intangible heritage as a list*, in Smith, L. and Akagawa, N. (eds) *Intangible heritage*: 93–111. New York: Routledge
- Hooper-Greenhill, E. (1999) *Museums and interpretive communities*  
<http://australianmuseum.net.au/Uploads/Documents/2004/paper2.pdf>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). *Intangible Heritage as Metacultural Production* in *Museum International*, nº 221-222 (Vol. 56, nº 1-2):52-65.
- Kurin, R. (2002). *Comments*, Current Anthropology, 43 (1): 144–5
- Kurin, R. (2004). *Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?* ICOM News 57 (4), 7-9.
- Kurin, R. (2007). *Safeguarding Intangible Cultural Heritage: key factors in implementing in 2003 convention*. Int. J. Intangible Heritage, 2: 10-20.
- Leal, J.C. (2010). *Uma Entrada para Entrada: Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura*, Intervalo, nº 4.
- Leal, J. C. (2012). *Apropriação, deslizamento, deslocação (sobre a representação na pintura de amadeo de souza cardoso)* Revista de História de Arte n.10: 111-127
- Leal, J.C. (2013). *Trapped bugs, rotten fruits and faked collages: Amadeo de Souza-Cardoso's Troublesome Modernism*, Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History, vol. 82, no. 2.
- Looseley, R., & Roberto, F. (2009) *Museums & Wikis: two case studies*, Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics in  
<http://www.archimuse.com/mw2009/papers/looseley/looseley.html>
- Martins, Ana M.G. (2014) *A tutela multinível dos direitos fundamentais* (em co-autoria com M.P. Roque), Revista do Esmape, 19, 40: 35-70.
- Matsuzono, M. (2004). *Museums, Intangible Cultural Heritage and the Spirit of Humanity*. ICOM News 57, (4): 13-14:
- Nas, P. (2002). *Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List*. Current Anthropology 43 (1): 139-148.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Nora, P. (1989), *Between memory and History: les lieux de mémoire*, Representations, 26, Spring, University of California: 7-24.

Pinna, G. (2003). *Intangible Heritage and Museums*. ICOM News 56 (4), 3.

Pinto, P.A. (Data desconhecida). *Os Diabos de Amarante*. Revista Testemunhos: 38

Pollack, M. (1992). *Memória e Identidade Social in Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10: 200-212. Rio de Janeiro.

Poole, P. (2003). *Cultural Mapping and Indigenous People: A Report to UNESCO*.  
Wayback Machine

Pozzi et al (2015). *Going Beyond Preservation: How to Support Technology-Enhanced Learning in ICH Education*. International Journal of Heritage in the Digital Era. 4. 21-40. 10.1260/2047-4970.4.1.21.

Rashid, M. (2015). *Understanding the Past for a Sustainable Future: Cultural Mapping of Malay Heritage*. Procedia - Social and Behavioral Sciences, Volume 170, 27 January 2015: 10-17

Robertson, M.h. (2006). *The Difficulties of Interpreting Mediterranean Voices: Exhibiting Intangibles Using New Technologies*. International Journal of Intangible Heritage, 1: 25–34. <http://www.ijih.org>

Ryan, B. (2013). *Reasonable force: The emergence of global policing power*. Review of International Studies; 39 (2): 435–457.

Serra, F. (2018). *Retrato(s) do artista quando jovem: fotografia, fotoautobiografia e intermedialidade em amadeo de Souza-Cardoso*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, Leonor et al; Edição do CITCEM: 147.

Silva, Maria R.H. (2016). *Celebrar Amadeo 1916-2016 in Amadeo de Souza-Cardoso / Porto Lisboa / 2016 – 1916*. Museu Nacional de Soares dos Reis; Blue Book. Porto.

Silva, Maria R.H. (2018). *Amadeo exposto 100 anos depois*. Livro do Primeiro congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, Leonor et al. Edição do CITCEM: 101.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

- Silva, S.T. (2002), *Da “Contemplação da ruína” ao Património Sustentável: Contributo para uma Compreensão Adequada dos Bens Culturais*, in Revista do Centro de Estudos do Ordenamento Urbanismo e Ambiente (CEDOUA), 2/5, CEDOUAFDUC, Coimbra
- Silva, S.T. (2006). *Reabilitação Urbana e Valorização do Património Cultural: Dificuldades na Articulação dos Regimes Jurídicos*, Separata do Boletim da Faculdade da Universidade de Coimbra, Vol. 82, Coimbra, Coimbra Editora
- Silva, S.T. (2009), *Para uma Nova dinâmica do Património Cultural: O Património Sustentável*, in Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Manuel Henrique Mesquita, Vol.II, Boletim da FDUC, Coimbra Editora
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*:  
publication.<http://www.participatorymuseum.org/chapter1>
- Smith, R. (2009). *Finding the ‘First Voice’ in rural England: the challenges of safeguarding intangible heritage in a national museum. International Journal of Intangible Heritage* 4, 13-25:  
<http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=4&manuType=02>
- Soares, M. (2015). *Parto da Viola para Orpheu: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os hors-textes de Orpheu* 3, Anuário de Literatura, vol. 20, nº 2.
- Soares, M. (2018). *A pintura entre o cinemaógrafo e a coleção oceanográfica: a receção e os contextos da exposição de amadeo de Souza-Cardoso em 1916*. Livro do Primeiro Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso, coord. Soares, L. et al. Edição do CITCEM: 111.
- Stack, J. (2010). Tate Online Strategy 2010–12:  
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/13/tate-online-strategy-2010-12>
- Stanton, J.E. (2011) *Ethnographic museums and collections: from the past into the future*, Des Griffen, Leon Paraoissien (Eds.), Australian Museums and Museology  
[http://nma.gov.au/research/understanding-museums/JStanton\\_2011.html](http://nma.gov.au/research/understanding-museums/JStanton_2011.html)
- Scientific American (2001) Feature Article: *The Semantic Web*
- [Sem Autor referenciado], Nature (2005) *In praise of soft science*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Teixeira, Carlos (2005). *O Diabo e a Diaba*. Amarante

Weiss, E. B. (1992) *In Fairness to Future Generations and Sustainable Development*.

American University International Law, Review 8, no. 1

<https://www.memoriamedia.net/>

[www.museururaldomarao.wordpress.com/casa-do-oleiro/barro-negro/](http://www.museururaldomarao.wordpress.com/casa-do-oleiro/barro-negro/)

<https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/>

[www.cm-amarante.pt](http://www.cm-amarante.pt)

TESES

Alivizatou, M. (2004). *Museums and Intangible Heritage: The Case Study of the Athens and London Theatre Museums*. Unpublished MA Dissertation, University College London.

Azevedo, T. (2018). *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*. Dissertação de doutoramento em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Cabral, C.M.F.B. (2008). *Património cultural imaterial: proposta de uma metodologia de inventariação*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas,. Dissertação de Mestrado.

Carvalho, A. (2015). *Diversidade Cultural e Museus no Séc. XXI: O Emergir de Novos Paradigmas*. Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, especialização Museologia, Universidade de Évora.

Coimbra, P. (2012). *Amadeo de Souza-Cardoso, in A Palavra na Pintura Portuguesa do Século XX (Da República ao Fim do Estado Novo)*. Tese de doutoramento em Belas-Artes – especialidade em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Costa, F.M.P. (2012). *Sistema de Informação da Arte Portuguesa no Séc. XX*. Dissertação Mestrado Integrado em Engenharia Informática e Computação. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

## *A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Damásio, L.P. (2016). *A galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Dias, F.R. (2011). *Amadeo de Souza-Cardoso: as máscaras da vanguarda*, in *Ecos Expressionistas da Pintura Portuguesa entre Guerras (1914-1940)*. Campo da Comunicação. Lisboa.

Fernandes, I. M. G. (2012). *A loiça preta em Portugal: Estudo histórico, modos de fazer e de usar*. Dissertação de Doutoramento em História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

Ribeiro, C. (2014). *A tutela jurídico-administrativa do património cultural: em especial, os museus*, Coimbra: Dissertação de Doutoramento em Ciências Jurídico-Políticas apresentada à Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

Soares, M. (2014). *Amadeo e Orpheu, Para o Desenvolvimento das Relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a Revista Orpheu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Sousa, M.V.Z. (2010). *(Re)design da ficha de inventário online. Que contributos colaborativos e interactivos poderemos acrescentar num contexto científico de um objecto museológico*. Dissertação de Mestrado em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

## CATÁLOGOS

Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: *Pintura*, 2ª edição. Sistema Solar (Documenta); Fundação Calouste Gulbenkian, 2016. Lisboa.

Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: *Fotobiografia*, 2ª edição. Sistema Solar (Documenta); Fundação Calouste Gulbenkian, 2016. Lisboa.

Amadeo de Souza-Cardoso / *Porto Lisboa / 2016 – 1916*. Museu Nacional de Soares dos Reis; Blue Book, 2016. Porto.

Souza-Cardoso, A. (2016). *Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais*. Paris.

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Souza-Cardoso, A. (2006). *Diálogo de Vanguardas*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

*At the Edge: A Portuguese Futurist – Amadeo de Souza-Cardoso*. Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais; Washington: The Corcoran, 1999. Lisboa.  
Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1987). Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

INSTRUMENTOS INTERNACIONAIS CONSULTADOS

Carta das Nações Unidas (1945)

Declaração Universal dos Direitos Humanos (1949)

Convenção para a Proteção de Bens Culturais em caso de Conflito Armado (UNESCO 1954) e os seus dois Protocolos (1954 e 1999)

Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados (1969)

Convenção Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a

Transferência Ilícitas de Propriedade de Bens Culturais (UNESCO 1970)

Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural (UNESCO 1972)

Convenção sobre a Diversidade Biológica (UNESCO 1992)

Convenção do UNIDROIT sobre Bens Culturais Roubados ou Ilicitamente Exportados (1995)

Convenção Sobre a Proteção do Património Cultural Subaquático (UNESCO 2001)

Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO 2003)

Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO 2005)

Convenção de Faro (Conselho da Europa 2005)

Convenção Europeia Para a Proteção do Património Arqueológico (Convenção de Malta 1997)

Convenção Europeia para a Proteção do Património Arqueológico (Conselho da Europa 1992)



*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Recomendação nº R (91) 13 sobre a Proteção do Património Arquitetónico do Século XX (Conselho da Europa 1991)

Carta Internacional sobre a Proteção e a Gestão do Património Arqueológico (ICOMOS 1990)

Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas (ICOMOS 1987)

Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitetónico da Europa, Granada (Conselho da Europa 1985)

Carta Europeia do Património Arquitetónico (Conselho da Europa 1975)

Pacto Internacional sobre os Direitos Económicos, Sociais e Culturais (1966)

Recomendação sobre os Princípios Internacionais Aplicáveis a Escavações Arqueológicas (UNESCO, 1956)

Recomendação Relativa aos Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos (UNESCO, 1960)

Recomendação Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação

e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais (UNESCO, 1964)

Recomendação sobre a Proteção, no Plano Nacional, do Património Cultural e Natural (UNESCO, 1972)

Recomendação relativa ao Intercâmbio Internacional de Bens Culturais (UNESCO, 1976)

Recomendação sobre a Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e da sua Função na Vida Contemporânea (UNESCO 1976)

Recomendação para a Proteção dos Bens Culturais Móveis (UNESCO, 1978)

Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (UNESCO, 1989)

Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional (UNESCO, 1966)

Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído – Conferência Internacional sobre Conservação (2000)

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001)

Declaração de Budapeste sobre o Património Mundial (UNESCO 2002)

Declaração sobre a Destruição Intencional de Património Cultural (UNESCO, 2003)

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

Diretrizes Operativas para a Aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial

Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (2007)

Orientações Técnicas para Aplicação do Património Mundial (2010)

Recomendação da UNESCO para a proteção e promoção dos museus e coleções (2015)

Declaração de Namur *O Património Cultural no século XXI; uma estratégia comum para a Europa* (2015)

Legislação consultada sobre Património Cultural

Lei de Bases do Património Cultural - *Lei n.º 107/2001, de 08 de Setembro*

Fundo de Salvaguarda do Património - *Decreto-Lei 138/2009, de 15 de junho.*

Regime Jurídico de Salvaguarda do Património Imaterial - *Decreto-Lei 149/2015, de 4 de agosto*

Regime da Classificação dos Bens Culturais Móveis - *Decreto-Lei 148/2015, de 4 de agosto*

Património Cultural Imóvel – *Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de Outubro*

Património Cultural Subaquático – *Decreto Lei n.º 164/97, de 27 de Junho*

Regime Jurídico Estudos, Projetos, Relatórios, Obras/Intervenções Bens Culturais

Interesse Nacional – *Decreto-Lei n.º 140/2009, de 16 de Junho*

Regulamento de Registo de Obras Literárias e Artísticas – *Decreto-Lei n.º 143/2014, de 26 de Setembro*

Regulamento de Trabalhos Arqueológicos – *Decreto-Lei n.º 164/2014, de 04 de Novembro*

Jornal Oficial da União Europeia (2006/C 297/01). Conselho da União Europeia, Conclusões do Conselho sobre a digitalização e a acessibilidade em linha de material cultural e a preservação digital

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*

*A presença do Património Cultural Imaterial na obra de Amadeo de Souza-Cardoso*