

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

**A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO
IMATERIAL DA ESCOLA PORTUGUESA DE ARTE
EQUESTRE**

Catarina Chaves Ribeiro

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

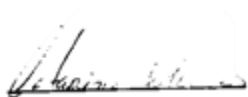
Dissertação orientada pelo Profa. Doutora Alice Nogueira Alves

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Catarina Chaves Ribeiro, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “A Musealização do Património Imaterial da Escola Portuguesa de Arte Equestre” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 1 de janeiro de 2018

Resumo

Nesta dissertação abordam-se questões teóricas relacionadas com o património imaterial e a sua preservação, comunicação e exposição em museus. Como casos de estudo foram selecionados a Escola Portuguesa de Arte Equestre e o cavalo lusitano.

Para se alcançar este objetivo este trabalho começa com uma reflexão sobre o que é o património imaterial, a evolução do conceito ao longo do tempo e os problemas inerentes à sua inventariação. Em seguida é realizada uma ligação ao mundo dos museus e estudam-se as principais problemáticas da musealização deste tipo de memórias.

A segunda parte do trabalho, procura desenvolver a história da relação entre o Homem e o cavalo, as origens do cavalo lusitano e das tradições portuguesas relacionadas com a equitação, até se chegar às manifestações contemporâneas da Arte Equestre Portuguesa. Em seguida é dedicado um capítulo à Escola Portuguesa de Arte Equestre, tendo em conta as suas origens e tradições, apresentam-se os exercícios que caracterizam a Alta Escola e referem-se os seus equipamentos e espaços, tentando justificar-se o enquadramento internacional que a sua candidatura a Património Imaterial da UNESCO simboliza.

Para se concretizarem estas ideias, é proposta a criação de um centro interpretativo, com a possibilidade de se transformar numa sala de exposição itinerante, onde o recurso às novas tecnologias é inevitável. Este espaço segue um modelo expositivo que pode ser adaptado a diversos contextos, para poder acompanhar as exposições nacionais e internacionais da Escola Portuguesa de Arte Equestre.

Palavras-passe:

Património Cultural Imaterial; Museu; Centro interpretativo; Exposição itinerante; Cavalo Lusitano; Meios digitais interativos.

Abstract

This dissertation deals with theoretical issues related to intangible heritage and its preservation, communication and exhibition in museums. The selected cases of study were the Portuguese School of Equestrian Art and the Lusitanian horse.

In order to achieve this objective, this work begins with a reflection on what intangible heritage is, the evolution of the concept over time and the problems inherent in its inventorying. Then a connection is made to the world of museums and the main problems of the musealization of this type of memories are studied.

The second part of the work seeks to develop the history of the relationship between man and horse, the origins of the lusitano horse and the Portuguese traditions related to horse riding until the contemporary manifestations of Portuguese equestrian art are reached. Next, a chapter is dedicated to the Portuguese School of Equestrian Art, taking into account their origins and traditions, the exercises that characterize the High School are presented and their equipment and spaces are mentioned, trying to justify the international framework that his candidacy for UNESCO's Intangible Heritage symbolizes.

In order to realize these ideas, it is proposed the creation of traveling exhibition room, where the use of new technologies is inevitable. This space follows an exhibition model that can be adapted to different contexts, to be able to follow the national and international exhibitions of the Portuguese School of Equestrian Art.

Key-words

Intangible Cultural Heritage; Museum; Interpretive centre; Traveling exhibition; Lusitano horse; Interactive digital media.

*Ao meu cavalo Janota, que me ensinou muito mais do que
apenas a montar.*

Agradecimentos

Os agradecimentos nunca serão suficientes a uma mãe, que depois de nos pôr no mundo, ainda investe em nós o resto da sua vida. Também não são suficientes ao apoio incondicional de uma família que acompanha e apadrinha todas as nossas aventuras. A todos vós, o meu mais profundo obrigada.

Agradeço à minha orientadora que, apesar dos meus inúmeros avanços e recuos, conseguiu sempre segurar as pontas com a exigência que lhe é característica. Obrigada.

E fica aqui um último agradecimento à Escola Portuguesa de Arte Equestre, e aos diversos elementos da sua equipa, pela oportunidade que me deram de ver de perto o modo de funcionamento de uma instituição desta dimensão e pela aprendizagem que levo dessa experiência.

Índice

Introdução	109
1. O Património Cultural Imaterial e os Museus.....	13
1.1. O Património e a sua relação com a Sociedade.....	13
1.1.1. Cultura e Património Imaterial.....	15
1.1.2. Inventariação do Património Imaterial e Enquadramento Legal.....	20
1.2. O papel dos museus em relação ao Património Cultural Imaterial	22
2.1 A Arte Equestre	29
2.1.1. O Homem e o cavalo	29
2.1.2. A origem do Cavalo Lusitano	30
2.1.3. As origens e tradições da equitação em Portugal	31
2.1.4. <i>Escola Moderna de Equitação</i>	37
2.1.5. Manifestações contemporâneas da Arte Equestre Portuguesa.....	39
2.2. A Escola Portuguesa de Arte Equestre.....	41
2.2.1. História.....	41
2.2.2. Exercícios de Alta Escola.....	44
2.2.3. Novos equipamentos e espaços.....	53
<i>A Biblioteca Equestre do Palácio Nacional de Queluz</i>	53
<i>O Picadeiro Henrique Calado</i>	54
2.2.4. Enquadramento internacional da candidatura a Património Imaterial da UNESCO.....	56
3. Projeto para um centro interpretativo sobre a Escola Portuguesa de Arte Equestre.....	58
Referências	Erro! Marcador não definido. 77
Bibliografia.....	77

Índice de imagens

Ilustração 1- Balotada (EPAE, s.d.).....	45
Ilustração 2- Capriola (EPAE, s.d.).....	46
Ilustração 3 - Levada (EPAE, s.d.).....	47
Ilustração 4- Corvetas (EPAE, s.d.).....	48
Ilustração 5- Rédeas Longas (EPAE, s.d.).....	49
Ilustração 6 - Solo (EPAE, s.d.).....	50
Ilustração 7- Carrossel (EPAE, s.d.).....	51
Ilustração 8 – Planta do percurso expositivo.....	6169
Ilustração 9 - Início do primeiro núcleo expositivo. Texto de sala; escultura; primeira pintura e dispositivo interativo.....	6362
Ilustração 10 – Escultura; Guerreiros a Cavalos; Museu Nacional de Arte Antiga (MatrizNET).	6463
Ilustração 11 – Pintura; A colheita do trigo em Fourchanville; Museu Nacional de Arte Contemporânea (MatrizNET).....	64
Ilustração 12 - Pintura; O Campino; Museu Nacional de Arte Contemporânea (MatrizNET).....	65
Ilustração 13 – Sequência do primeiro núcleo expositivo.....	65
Ilustração 14 - Pintura; Cavalo Depois do Trabalho; Museu José Malhoa (MatrizNET).....	66
Ilustração 15 - Ilustração – Fotografia; Retrato do Infante D. Afonso Henriques envergando o Traje do Torneio do Fio Verde; Museu José Malhoa (MatrizNET).....	67
Ilustração 16 – Simulação da relação da imagem do campino com a imagem do cavalo; fotografia do infante D. Afonso Henriques e dispositivo interativo.....	67
Ilustração 17 – Gravura referente às pelagens do cavalo; Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.).....	68
Ilustração 18 – Gravura de um espectáculo equestre; Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.).....	69
Ilustração 19 - fim do primeiro núcleo e início do segundo.....	69
Ilustração 20 - Escultura em PVC.....	70
Ilustração 21 - Cavalo da EPAE entrancado com fitas (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)..	71
Ilustração 22 - Cavalo da EPAE aparelhado com os arreios com o brasão de D. João V (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.).....	71
Ilustração 23 – Vista geral do segundo núcleo - imagens relativas ao entrancar e aparelhar do cavalo.....	72
Ilustração 24 - Gravura do livro <i>Luz da liberal, e nobre arte da cavalaria</i> (Andrade, 1790).	72
Ilustração 25 – Capriola realizada por um cavaleiro e cavalo da EPAE (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.).....	73
Ilustração 26 – Diálogo entre a tradição e a atualidade. Exercício Capriola.....	73

Siglas e acrónimos

EPAE – Escola Portuguesa de Arte Equestre

PSL – Puro-sangue Lusitano

PS-ML – Parques de Sintra - Monte da Lua

PCI - Património Cultural Imaterial

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura

Introdução

Desde muito cedo que a equitação foi um dos meus maiores interesses, tal como aconteceu com o mundo das artes. Nesta dissertação agregam-se as duas áreas, desenvolvendo-se um tema com séculos de existência: a Arte Equestre Portuguesa, hoje em dia representada pela Escola Portuguesa de Arte Equestre, através da realização de espetáculos em que se preserva a tradição da equitação barroca do século XVIII. O modo como podemos musealizar esta prática ancestral atualmente considerada como Património Imaterial, é a questão fundamental a que se pretende responder.,

Para se desenvolver este trabalho, foi essencial dedicar-se o primeiro capítulo a questões relacionadas com o Património Imaterial, através de uma abordagem à evolução dos seus conceitos ao longo das últimas décadas, e do enquadramento destas questões na legislação internacional e nacional. Em seguida explora-se a sua relação com o museu, tentando explicar-se que a exposição do património imaterial não pode seguir as mesmas linhas do que a do património material, pois os objetos expositivos tomam formas diferenciadas. Para resolver esta questão, é necessária a procura de objetos materiais representativos das manifestações imateriais, mas, também, criar soluções para a exposição do «saber fazer» e da tradição, provendo-se a preservação destas memórias.

Neste capítulo, foi fundamental a consulta da obra da autora Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (2013). O trabalho de Marcos José Pinheiro, em *Museus Memória e Esquecimento um projecto da modernidade* (2004), também foi muito importante para o desenvolvimento deste tema.

A segunda parte deste trabalho inicia-se com a História do cavalo, a compreensão da sua fisionomia e do seu carácter enquanto animal. Estes aspetos são fundamentais para se compreender a sua relação com o Homem, que teve a capacidade de o domesticar e aproveitar as suas reações rápidas para os combates a cavalo, e a sua força física para o uso nas lides da agricultura.

Em seguida, apresenta-se a Raça Lusitana, característica de Portugal, com grandes semelhanças com a Pura-Raça Espanhola, que foi sobrevivendo ao longo dos tempos,

preservando-se as suas características devido à predominância dos seus usos no apoio à agricultura e à tradição do toureiro equestre. Nesta sequência, é referida a Coudelaria de Alter que, para além de fornecer os cavalos para a Escola Portuguesa de Arte Equestre desde o seu início, continua a preservar as características da raça Puro-Sangue Lusitano.

Uma das mais antigas do mundo, com 267 anos, a Coudelaria de Alter veio marcar a identidade nacional, e a caracterização plástica e artística da Picaria Real, com base na produção de cavalos de sela adequados à Alta Escola.

Atualmente, ainda se encontra instalada na Coutada do Arneiro, propriedade da Casa de Bragança, constituindo a mais antiga e notável coudelaria mundial que permanece no seu local de origem.

No século XVIII, surge no palácio de Queluz, criada pela mão do rei D. João V, a Escola Portuguesa de Arte Equestre, constituída por um grupo de picadores reais encarregados de realizar espetáculos para a família real e os seus convidados. As influências barrocas desta época fizeram-se sentir não só nas artes plásticas, mas também nas artes do espetáculo. De facto, os trajes, as músicas e a própria equitação revelam as suas influências.

Atualmente, existem quatro escolas deste estilo em todo o mundo: A Escola Portuguesa de Arte Equestre, A Cadre Noir de Saumur em França, A Alta Escola Espanhola e a Escola de Viena de Áustria, sendo algumas delas já consideradas como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

A fundamentar o estilo equestre característico destas escolas, é possível encontrar algumas obras de elevada importância, como a de Manoel Carlos de Andrade, a *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavallaria*, de 1790, que, para além de registar os aspetos técnicos desde a criação dos poldros, da sua domesticação, as pelagens ou as dimensões do picadeiro, também descreve várias tradições a elas associadas. Como veremos, esta obra foi fundamental para compreendermos estes aspetos mais particulares da Arte Equestre, como se verá no desenvolvimento deste trabalho.

Apesar do interesse deste tema, apenas se encontrou um trabalho académico português que o estuda em exclusivo, a dissertação de mestrado de Ana Rita Gonçalves, *A Arte Equestre Portuguesa – Património Cultural* (2015), cuja consulta foi fundamental para a compreensão das problemáticas relacionadas com o Turismo Equestre.

No fim desta dissertação é apresentado um projeto que engloba não só a valorização dos espetáculos e de visitas às cavaliças, que se constituem como um «museu vivo», onde o cavalo é o expoente máximo; mas também a criação de um centro interpretativo, que poderá ser transformado numa sala de exposição itinerante, que se constitua como um espaço de reflexão onde o visitante pode aprofundar os seus conhecimentos sobre a Escola Portuguesa de Arte Equestre, a sua história e principais características, evidenciando-se a sua importância na preservação deste património imaterial. Para se alcançar este objetivo, o auxílio dos meios interativos permitiu a criação de um percurso diversificado e lúdico, de modo a que, num pequeno espaço o visitante possa escolher as suas principais fontes de interesse e aprofundar conhecimento sobre as mesmas, minimizando a dispersão por conteúdos variados.

Esta utilização dos meios digitais é fundamental em pleno século XXI, face à sua evolução a uma velocidade exorbitante. Para se conseguir realizar um correto enquadramento, procurou estudar-se o modo como estes se podem integrar um museu ou uma sala expositiva de pequenas dimensões, de modo a que a qualidade da informação se mantenha e se possa desenvolver infinitamente. Esta parte, foi muito apoiada nos trabalhos de Álvaro Sanchis, *Diseño de aplicaciones interactivas en dispositivos móviles para museos y centros de arte* (2012), e na dissertação de mestrado de Mariana Mesquita sobre a aplicação das novas tecnologias aos meios museológicos, *Um Projecto de Novas Tecnologias Aplicado na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves* (2013).

1. O Património Cultural Imaterial e os Museus

1.1. O Património e a sua relação com a Sociedade

A palavra património, tal como a palavra memória, fazem parte de um léxico cujas características passam pela multiplicidade de significados que lhes podem ser atribuídos, reunindo uma série de contradições e complexidades que marcam, cada vez mais, a sua presença no nosso quotidiano.

Em relação à memória, Bosi defende que esta constitui o vínculo do presente com o passado, do qual se extrai a força para a formação da identidade (Costa, Castro, 2008, 125)

Na década de 1980, o Ocidente passou a atribuir um maior valor ao passado, expressando o desejo da recordação total. Segundo Marcos José Pinheiro, em *Museus Memória e Esquecimento um projecto da modernidade* (2004), existem cinco motivos para este processo: as possibilidades propícias de um futuro mais atraente, o retorno a passados não resolvidos, ligados a processos sociopolíticos dolorosos, a reinterpretação do passado e da memória, a consciencialização do homem e do seu poder perante a mortalidade da natureza e, ainda, a necessidade de armazenamento da memória de modo a se garantir a sua preservação e conhecimento. O autor também refere uma crise estrutural das temporalidades, criada pela alta velocidade vivida nas cidades contemporâneas que, com as rápidas informações dos meios de comunicação, abre a possibilidade de uma simultaneidade temporal, dando a sensação de um presente cada vez mais efémero, desembocando numa maior necessidade de se preservar o passado (Pinheiro, 2004).

Se o património é a história da construção do sentido das identidades, fazendo parte das utopias de autenticidade que inspiram as políticas patrimoniais, para que exista património é necessário que ele seja reconhecido e eleito, para lhe poder ser conferido esse valor. Este processo ocorre no âmbito das relações sociais e simbólicas tecidas em

redor do bem material, ou imaterial, sendo o seu principal objetivo garantir o seu presente e projetá-lo para a fruição futura feita por outras gerações.

A inseparabilidade da memória e do poder traz-nos a consciência de que estes podem, e devem ser considerados como promotores de memórias ou esquecimentos, tal como da preservação ou destruição de símbolos. Este poder não se aplica só ao património material, mas também ao património cultural imaterial. Neste contexto, os mitos e lendas, as cantigas e os contos são fragmentos de acontecimentos lembrados, considerados como registos de experiências vivenciadas. São bens simbólicos que se ligam aos bens imateriais patrimoniais. As memórias coletivas materializam-se através destes símbolos ao serem exteriorizadas, funcionando como agentes de interação e socialização dos grupos em que se inserem.

O registo destes costumes é necessário, de modo a não se perderem as tradições dos primórdios da cultura de cada povo, sem, no entanto, se engessarem os seus conteúdos, sensações, memórias, sentimentos e emoções, que estão implícitos em cada um deles, deixando que a própria cultura vá evoluindo em redor das tradições. Durante o registo e a posterior preservação dos bens imateriais os «saberes fazeres» devem ser registados, garantindo-se uma certa flexibilidade para se permitir a sua continuidade, sem cair no erro de se imporem memórias fictícias sobre a dinâmica da comunidade que possui as capacidades para a continuidade, manutenção e preservação dos seus costumes

O sentido estático, que por vezes associamos ao património, deixa de ser tão linear, e toma uma posição mais flexível, de modo a englobar as práticas sociais em que as constantes tempo e do espaço são fatores que não se podem desvalorizar. Derivando estas práticas de um tempo, espaço e povo, e tendo em conta que a velocidade a que vivemos é cada vez maior, é necessário garantir a sua preservação sem se criarem falsos históricos.

Para a preservação do património cultural imaterial põem-se duas soluções: o seu registo ou a continuação da realização das práticas *in situ*, sendo para isso necessário que continue a haver cidadãos que possuam os saberes e mantenham a tradição (Coelho, 2012, 148). Caso não haja essa possibilidade, é necessário a musealização dos seus registos e memórias.

Este registo do bem imaterial tem sempre um intuito de continuação histórica, sendo relevante para a memória e para a formação da identidade nacional. A principal preocupação deve ser a de assegurar o conhecimento de um grupo ou de uma comunidade, para que estes o transmitam de geração em geração e o recriem no seio das suas comunidades, em função do ambiente envolvente, da interação com a natureza e da sua historicidade, proporcionando um sentimento de continuação de identidade e promovendo a diversidade cultural. Estes grupos passam a ser detentores das memórias que constituem o seu património. Este facto difere da sua capacidade de serem portadores dessas mesmas memórias. De facto, se são as pessoas que criam a sua própria cultura, através dos seus saberes carregados de memórias, os observadores da cultura serão apenas considerados como portadores de memória (Costra, Castro, 2008, 127). Tendo isto em consideração, a preservação destes bens deve realizar-se de forma a que cada individuo possa contribuir, permitindo um sentimento de pertença. As políticas culturais devem ampliar as suas conceções, de modo a incluírem a diversidade cultural e a modelar a forma da preservação das lembranças, mantendo os sistemas de passagem de conhecimentos e saberes tradicionais que marcam a construção de memórias nas comunidades (Costa, Castro, 2008, 130).

Dividir a prática preservacionista em bens culturais materiais e imateriais é, sem dúvida, reproduzir a velha lógica cartesiana que separa, rompe e produz dicotomias, colocando em lados opostos aquilo que na prática é inseparável. Porém, a discussão entre o tangível e o intangível é bastante complexa. (Costa, Castro, 2008, 126)

1.1.1. Cultura e Património Imaterial

No início dos seus trabalhos, a UNESCO começou por proteger os monumentos de excepcional e indiscutível valor universal. A partir de 1977, incluíram-se as pirâmides do Egipto e os templos greco-romanos no seu conjunto, e, aos poucos, foram sendo

adicionados os parques naturais, criando-se a lista do património cultural e natural, atualmente com cerca de mil entradas.

Só em 2003, foi assinada a *Convenção Para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*, pela UNESCO, constituindo-se a partir de então uma lista de elementos reconhecidos como património cultural imaterial da humanidade.

Nesta lista existem elementos relacionados com o património animal. Para além da arqueologia, ciência que também se dedica ao estudo dos restos faunísticos recuperados em áreas arqueológicas, também é reconhecida a Falcoaria, presente em onze países, tal como a Equitação, em França e na Áustria.

Ainda segundo a UNESCO, o património cultural imaterial compreende as tradições e expressões orais, as artes do espetáculo, as práticas sociais, os rituais e os acontecimentos festivos, os conhecimentos e práticas que dizem respeito à natureza e ao universo e, ainda, os saberes ligados ao artesanato (Leal, 2009, 4).

Além destes pontos, a UNESCO (2003) sublinha ainda os seguintes aspetos:

- A importância dos espaços culturais associados a estas atividades.
- As constantes referências ao património cultural imaterial da humanidade e o seu papel na afirmação da identidade cultural.

O conceito de cultura imaterial surgiu então associado à ideia de que estas diferentes expressões culturais estariam ameaçadas a desaparecer.

A partir da década de 1980, os processos de memória sofreram uma mudança no modo como eram entendidos, quando o Ocidente passou a atribuir um maior valor ao passado, pelo seu desejo de conseguir recordar tudo.

Vários autores justificam o interesse pelas seguintes razões (Costa. Castro, 2008):

- Recuperar as possibilidades não realizadas proporcionadoras de um futuro mais atraente.
- Voltar a passados não resolvidos, sem luto, ligados a processos políticos dolorosos.
- Reinterpretar o passado representando uma desfiguração da memória.
- Consciencializar o homem do seu atual poder de interferir na mortalidade da natureza.

Isto é acompanhado por uma crise da estrutura das temporalidades, gerada pela velocidade cada vez maior a que vivem as sociedades, através da aceleração das imagens, das rápidas informações dos meios de comunicação e, também, das redes *online* a que estão expostas.

Para Ferreira (2004) este processo de recuperação das memórias traria o passado para o presente, criando um sentido de simultaneidade temporal.

Do ponto de vista patrimonial, esta questão atribui ao termo património o sentido de resguardar algo significativo no campo das identidades, salvaguardando-o do desaparecimento (Leal, 2009, 13).

Indo um pouco mais atrás, percebe-se que a preocupação com o património imaterial deu os seus primeiros passos em 1931, na *Carta de Atenas*, apesar deste documento se referir mais especificamente a problemas relacionados como a deterioração, recuperação e reconstituição de monumentos, e de sugerir estratégias políticas para a sua salvaguarda e preservação.

Entre 1933 a 1964 ocorreram várias reuniões no contexto da salvaguarda patrimonial. A *Recomendação de Paris*, de 1964, um dos documentos mais importantes dessas assembleias, elaborada pela 13.^a conferência geral da UNESCO, teve como objetivo a proibição do comércio ilícito de bens culturais materiais; e as recomendações das conferências da 1968 e 1972 reforçaram a importância da preservação dos bens culturais materiais, mas nada acrescentaram à questão dos bens culturais imateriais.

Na Carta de Veneza, de 1964, encontramos o seguinte:

Art.º 5.º

A conservação dos monumentos é sempre favorecida pela sua adaptação a uma função útil à sociedade: esta afectação é pois desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição e decoração dos edifícios. É dentro destes limites que se devem conceber e que se podem autorizar as adaptações tornadas necessárias e exigidas pela evolução dos usos e costumes. (Carta de Veneza, 1964)

Neste artigo encontra-se associada ao estudo dos conceitos de conservação e restauro dos monumentos e sítios, a ideia de usos e costumes, que reporta para questões relacionadas com o património imaterial.

Havendo cada vez mais tradições e costumes na sociedade em que vivemos hoje em dia, devemos tentar prover à sua preservação, adaptando-as a uma função útil à sociedade. Para alcançar este objetivo, os museus acabam por constituir-se como o espaço indicado, preservando as tradições e memórias ou mesmo tempo que estas continuam a evoluir de acordo com a sociedade exterior.

A primeira ação para resguardar a cultura face a estas rápidas transformações temporais, e às consequências dos conflitos entre nações, foi a formação da UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, em 1946. Esta instituição teve como objetivos a criação de mecanismos capazes de colocar em relação várias culturas nacionais, usando-as para propiciar o fim dos conflitos entre os povos. A sua medida inicial foi a proposta de estudos para se compreender como estas relações mundiais e locais se organizavam através da Cultura.

Desta iniciativa surgiu a ideia de existir um património cultural que não se resumia apenas à história de arte, mas a um conjunto de realizações humanas e das suas mais diversas expressões, incluindo hábitos, costumes, tradições e crenças.

É com a criação da UNESCO que emergem diversos estudos de antropólogos centrados nas tradições populares, com o objetivo de inventariar, estudar (sob o ponto de vista da etnografia) e descrever os atos de significação tradicional e patrimonial.

Em 1989, surge a *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular* da UNESCO, em que se refere «A natureza específica e a importância da cultura tradicional popular como parte integrante do património cultural e da cultura viva.» (UNESCO, 1989). Neste documento defende-se que a cultura popular e tradicional define a identidade de uma comunidade, tendo-se em consideração a relevância social, cultural, política e económica, a representatividade histórica do povo e a forma como estas são transmitidas.

Tendo em conta que em 1950 o Japão já desenvolvia programas culturais e alternativas para a preservação de bens imateriais, o conhecimento gerado nesse país proporcionou um suporte teórico e jurídico para a UNESCO elaborar, em 1993, a proposta de

reconhecimento dos detentores de conhecimento tradicionais, através do programa «Tesouros Humanos Vivos»¹.

Na *Conferência de Nara*, realizada em 1994, a UNESCO voltou a valorizar o trabalho realizado pelo Japão em relação aos saberes tradicionais, abordando questões como o significado da cultura popular para a construção e fortalecimento da identidade nacional. Em 2001, é publicada a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* e proclamada uma política de defesa à livre manifestação e circulação das culturas, reconhecendo-se a importância da diversidade cultural para os povos e para as sociedades.

A diversidade manifesta-se na originalidade e na popularidade de identidades que definem os grupos e sociedades que compõem a humanidade. (UNESCO, 2002, 3)

No ano seguinte, surgem 33 conceitos para a melhor compreensão do património cultural imaterial, numa reunião em Paris promovida pela UNESCO.²

Só na definição de património cultural imaterial aprovada na convenção da UNESCO de 2003, se encontrará uma explicação mais minuciosa deste conceito:

Entende-se por «patrimônio cultural imaterial» as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefactos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua

¹ Em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000300007 e <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaInternacional.aspx>

² Contribuições da UNESCO para a Protecção do Património Cultural Imaterial

história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2006)

1.1.2. Inventariação do Património Imaterial e Enquadramento Legal

No enquadramento legal existente nos termos da nossa *Lei de Bases do Património Cultural*, n.º 107/2001, de 8 de setembro, a proteção legal dos bens culturais imateriais assenta no património inventariado, em que apenas se incluem os bens móveis e imóveis. Nesta altura, o património cultural imaterial ainda não se enquadrava nos três níveis de proteção definidos nesse documento (nacional, público ou municipal).

Apesar de em 2003 surgir a referida *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* da UNESCO, só passados 6 anos aparecerá a primeira legislação relacionada com este assunto em Portugal, no Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, que estabelecia o regime jurídico de proteção deste tipo de património, mais tarde desenvolvido no Decreto-Lei 149/2015, de 4 de agosto.

Estes documentos vieram estabelecer a implementação de um sistema de proteção legal através da criação de uma base de dados de acesso público, onde se iria inserir o inventário do património imaterial de forma desmaterializada, recorrendo-se às novas tecnologias para o seu registo e preservação. Atualmente, o resultado deste trabalho encontra-se disponível *online*³.

Pelo que se encontra determinado no Decreto-Lei 115/2012, de 25 de maio, que cria a estrutura orgânica da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), e no referido Decreto-Lei n.º 149/2015, compete este organismo a coordenação das diversas iniciativas a desenvolver no âmbito do património cultural imaterial a nível nacional.

³ <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioFiltrar.aspx>

Esta missão e atribuições são asseguradas pelo Departamento de Bens Culturais, da Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial.

Os departamentos da DGPC que visam a salvaguarda e a valorização do património cultural têm diversos eixos de atuação, entre os quais se destacam os seguintes:

- O processo de proteção legal do património Cultural Imaterial, a que se refere a alínea b) do n.º 2 do artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 115/2012, de 15 de maio, conducente ao seu registo no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial;
- A articulação e apoio técnico às direções regionais de cultura e outras identidades, públicas ou privadas, em matéria de salvaguarda e valorização dos bens imateriais representativos das comunidades.
- O apoio técnico a projetos e programas de documentação e salvaguarda, assim como dos bens culturais materiais, móveis ou imóveis, a eles associados, incluindo as coleções da Rede Portuguesa de Museus.
- A promoção da cooperação entre centros de investigação, estabelecimentos de ensino superior, autarquias e entidades privadas.
- O estímulo à pesquisa, aos estudos científicos e ao desenvolvimento de metodologias promotoras da salvaguarda do património cultural imaterial.

Ainda segundo este Decreto-Lei, é obrigatória a inscrição da manifestação de património cultural imaterial no Inventário Nacional antes da apresentação da sua candidatura à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial ou à Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente, instituídas pela UNESCO.

Segundo a legislação em vigor, a proteção do património cultural imaterial deve resultar do envolvimento de todos, não podendo ser conduzida apenas por instituições oficiais, sem a participação e consentimento das comunidades, grupos e indivíduos.

1.2. O papel dos museus em relação ao Património Cultural Imaterial

O ICOM reconheceu a convenção da UNESCO como uma iniciativa significativa e uma mais-valia para a relação dos museus com o património imaterial, utilizando estes espaços museológicos para a contextualização de coleções do passado e sua apresentação no presente. Esta iniciativa vem realçar o papel das bibliotecas e dos arquivos para a documentação das coleções, e defende o estabelecimento de padrões para a documentação do património imaterial, como elementos fundamentais para a integração do património imaterial nos museus. Esta posição surge na linha da própria convenção da UNESCO de 2003, em que era sugerido que a salvaguarda do património imaterial passa pela identificação, documentação e pesquisa, preservação, proteção, promoção, transmissão e revitalização, ações em que os museus têm um papel decisivo, conforme se encontra refletido na própria definição do que é um museu:

Museus: O museu é 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, 2015)

Vários autores têm vindo a definir o papel dos museus relativamente a esta questão. Ann Davis, no seu artigo *Museology and the Intangible Heritage of Learning* (2004), aborda a questão da aprendizagem nos museus, tratando-a como uma extensão do património imaterial. Faz equivaler o conhecimento dos «saberes fazer» ao património imaterial. Segundo este estudo, os indivíduos visitam os museus em busca do que estes lhes podem oferecer em termos de património imaterial, pois o ato de visitar um museu tem como principal intuito a aprendizagem e a experiência vivenciada.

Hooper-Greenhill (2013) aborda a ideia de que o visitante procura o significado no papel educativo dos museus, não sendo este estático, mas estando sujeito a mudanças ao longo dos tempos, por circunstâncias históricas e culturais. O significado é construído

através da própria cultura tal como a percepção, a memória e a interpretação. Refere também que a memória é, por sua vez, fruto das experiências, relacionando-se com o percurso biográfico de cada um, mais do que com conceitos abstratos, devendo a informação nos museus ser transmitida segundo estes fatores. No mesmo sentido, temos as ideias de John Dewey (1974). Este autor defende que os museus são locais destinados a todas as faixas etárias, onde se podem descobrir de forma lúdica novos conhecimentos sobre o passado, o presente e o futuro da humanidade e do mundo natural. Onde os visitantes constroem um significado e encontram ligações. Durante o processo de aprendizagem o visitante pode rever-se, recordar-se e tomar consciência de si, de acordo com as suas interpretações sobre aquilo que aprende. A sua experiência deve ter um carácter lúdico e não formal, sendo de extrema importância a função social destas instituições.

Esta relação deve ser facilitada pelos museus. Sendo a interpretação dos objetos complicada em si, quanto mais em conjunto. Cabe aos museus criar relações entre os objetos, de modo a se criar um fio condutor e a facilitar a leitura, usando a forma de disposição dos objetos, os textos auxiliares e o envolvimento sensorial, que poderá ser visual, táctil e auditivo. O museu pode jogar com as luzes, as cores, o espaço, entre outros elementos. Estes fatores, que compõem a tecnologia visual, constituem um dos mais importantes meios de transmissão nos museus. Deve também existir uma coerência interna que facilite a compreensão do visitante, tendo em conta a existência de públicos diferentes e de distintas formas de compreensão e assimilação de conhecimento. Para John Dewey, é necessário que haja uma ação intencionada para que a interação com uma experiência se torne significativa. Este autor também defende que a vida inteligente envolve três componentes: a ação, a emoção e o entendimento. Assim sendo, a experiência nos museus só se torna viva se estiver baseada em vivências concretas. A ligação que acontece entre o público e a obra de arte faz libertar hábitos antigos e memórias orgânicas que se vão implementar de novas formas (Dewey, 1974).

Ainda de acordo com o mesmo autor, as pessoas procuram o valor e significado das coisas, sendo esta busca fluída e em constante desenvolvimento, passando por uma atividade participada, que requer diálogo e envolvimento.

Voltando a Hooper-Greenhill, a autora refere que a missão de comunicar nos museus inclui, para além das atividades de publicidade e *marketing*, a investigação e a avaliação das necessidades do público, de forma a se produzir a matéria intelectual necessária para satisfazer as suas necessidades, sendo elas educacionais ou de lazer. No âmbito museológico, a educação e o lazer devem estar juntas, relacionando o saber e o espírito. Neste sentido, inserem-se as exposições temporárias ou permanentes, as palestras, os filmes, os *workshops* ou mesmo uma vertente mais lúdica, disponibilizada pelo serviço educativo dos museus.

Para estes autores, a maneira como o público contacta com novo conhecimento e com novas experiências é determinante para a atribuição de um significado à informação. O seu nível de participação condiciona a memorização do mesmo, devendo o nível de informação estar de acordo com a capacidade que temos em a assimilar. A participação ativa é uma das formas de melhorar a perceção e reforçar a memorização, opondo-se à linguagem verbal, que é mais complexa e exigente. Facultar ao visitante meios que apelem aos sentidos visuais, auditivos e tridimensionais, torna a aprendizagem mais fácil.

Por vezes mesmo as imagens são de difícil compreensão, não sendo suficientes para a compreensão da mensagem. É necessário criar estruturas de comunicação entre diversos objetos gráficos, sendo eles imagens e textos, tal como a utilização de sons, luzes e ambientes que criem diversas possibilidades de interação com as imagens, de modo a se alargar a oferta e a facilitar o processo de comunicação. A aposta em exposições interativas, oficinas didáticas, na possibilidade de manipulação dos objetos, em jogos seguidos de exercícios de reflexão ou mesmo de se realizarem pequenos espetáculos, constituem abordagens estimulantes para o visitante.

No entanto, nas abordagens teóricas socioculturais, a interpretação pode conduzir à discussão de que a representação não reflete a realidade, apesar de lhe conferir valor. Assim, na Cultura a comunicação é feita através da produção e da reprodução. Por fim, Hooper-Greenhill, sugere que os museus podem construir uma narrativa, zelando pela diferença de estratégias de interpretação, através do cruzamento de diversas disciplinas.

Relativamente ao tema que aqui se estuda, deve também considerar-se que a musealização do património cultural imaterial implica sempre a existência de

testemunhos tangíveis. De facto, André Desvallées (2004) refere que, do ponto de vista museológico, a questão imaterial não é mais do que a emanção do material, e não pode existir sem testemunhos físicos.

Pais de Brito, antigo diretor do Museu Nacional de Etnografia, realça a dificuldade dos museus em acompanharem e representarem o presente em diálogo com a realidade. Esta visão limita os museus etnográficos a um espaço de tempo que já não é atual. No caso do património imaterial esta questão é fundamental visto que a vitalidade constitui uma das suas principais características, podendo este ser assumido como uma cultura morta ou como um fenómeno que continua a progredir no tempo. Por outro lado, a musealização destas culturas não pode impedir a mudança, ou seja, a musealização destes testemunhos não pode fossilizar a cultura exterior e impedir a sua renovação (Coelho, 2012).

Na Convenção da UNESCO de 2003 esta questão é abordada, concluindo-se que o património imaterial deve ser preservado, protegido e conservado, no entanto, também se defende a sua livre mutação/evolução. Se a musealização das suas manifestações não pode impedir a sua evolução, então cabe ao museu acompanhar as mudanças culturais que vão surgindo. Caso contrário, é posta em questão a própria autenticidade dos testemunhos apresentados. Por outro lado, se cada objeto está relacionado com um determinado contexto, constituído pelo tempo, o espaço e a cultura. O papel dos museus passa por transmitir os saberes em conformidade com a natureza e evolução da comunidade, apesar do objeto que os representa ser desenquadrado do seu ambiente e desprovido da sua função original. A memória da sua utilização inicial passa a corresponder ao seu próprio significado, transmitido num contexto museológico, continuando o meio social a viver na memória coletiva (Costa, Castro, 2008, 30)

Não se podendo separar a cultura da história, os museus destinados à exposição destes elementos podem ser das mais variadas tipologias, mesmo que não tenham a missão de expor, estudar e conservar o património imaterial especificamente. Neste contexto, a DGPC tem vindo a efetuar trabalhos de recolha, inventariação, estudo e classificação de manifestações culturais, à semelhança do que já é realizado no âmbito da etnografia.

A evolução dos meios tecnológicos trouxe alguma inovação e qualidade a esse trabalho científico. Como já vimos anteriormente, os museus também têm o papel de criar ações

adequadas à promoção do património imaterial, como atividades educativas que podem tomar um carácter prático de transmissão de conhecimentos, ou um carácter mais lúdico. A exposição de coleções e a apresentação de conclusões dos estudos sobre os vestígios materiais da cultura abordada são também ferramentas comuns para esta transmissão de conhecimentos, de modo a que o «saber fazer» seja preservado, não só entre as pessoas da comunidade, como por pessoas oriundas de outros contextos culturais.

Os museus assumem agora um papel importante no que diz respeito à construção de significados, tirando partido dos objetos e das imagens para representar ideias, pensamentos ou estudos, materializando assim as ideias mais abstratas. Estes objetos geram reações nos públicos, por familiaridade ou por estranheza, constituindo formas de atrair a ação dos visitantes para as questões culturais inerentes à exposição. A interpretação dos artefactos transforma-os em símbolos através de processos sensoriais e cognitivos, que envolvem o corpo e a mente. Deste modo, os museus deixaram de ser depósitos de objetos em exposição, tornando-se espaços de investigação e de comunicação cultural, contribuindo para a memória coletiva ao darem acesso a expressões culturais, conhecimentos e valores, proporcionando novas experiências e sensações. Esta evolução do papel dos museus no século XX é notável, relativamente à cultura e ao património imaterial, tal como a sua aproximação à comunidade, pelo desenvolvimento de atividades adaptadas a diversos níveis de conhecimento e de necessidades, tornando os seus conteúdos acessíveis a todos. Os museus dão corpo às culturas e aos seus testemunhos materiais (Leal, 2009).

Com a evolução tecnológica, a Nova Museologia veio acompanhar os progressos e modas, levando à evolução dos espaços expositivos. O maior salto, relacionado com a aplicação das novas tecnologias nos museus, deve-se ao facto da informação se tornar mais acessível, não só no momento da exposição, mas também após a visita através dos dispositivos móveis e das hiperligações que são possíveis de criar atualmente.

Um caso pioneiro desse uso ocorreu em 1987, com a exposição Living Art Exhibition no Museu da Humanidade, seção etnográfica do British Museum. Na montagem, focada no modo de vida dos seres humanos nas áreas artísticas, havia uma instalação interativa onde, por meio de uma

tela com sensores tácteis, o visitante poderia selecionar os conteúdos aos quais desejava aceder. Expandindo a informação disponível a quem quisesse aprofundar os diferentes capítulos em que se organizava a exposição. A instalação criou um precedente e tornou-se o ponto de partida para uma nova conceção do que a mídia digital poderia oferecer. O Chicago Science Museum produziu uma instalação onde, através de projeções, os visitantes poderiam interagir com um coração virtual e conhecer as suas partes e funcionamento. Outro exemplo, já no nosso país [Espanha], encontra-se na instalação preparada pelo museu Picasso para a exposição Picasso 1936, onde uma tela de toque de 42 polegadas interliga centenas de dados para mostrar informações sobre artistas, exposições, referências e amigos que se organizavam em torno de Picasso naqueles anos⁴. (GANDIA, 2012, 21)

Com a transcrição acima do texto de Álvaro Sanchis Gándia (2012), fica-se com uma pequena percepção da imensidão de possibilidades que se podem criar em torno dos meios digitais, e de como isso foi percebido desde o início da sua utilização no contexto museológico. As hiperligações são ínfimas e a informação que se pode cruzar pode criar exposições com um conteúdo científico muito mais significativo do que anteriormente.

Estas questões da Nova Museologia são relevantes na exposição do património material, mas no que diz respeito ao património imaterial são fundamentais, pois é necessário saber criar exposições com um conteúdo científico que chegue ao visitante, mas sem a sua materialização. Assim sendo, esta disponibilidade digital, que continua a ser desenvolvida dia após dia, vem melhorar a capacidade de transmitir a informação nos

⁴ *Un caso pionero de esta utilización se produjo en 1987, con la exposición Living Artic Exhibition en el Mankind Museum, sección etnográfica del British Museum. En el montaje, centrado en el modo de vida de los seres humanos en las zonas árticas, se mostraba una instalación interactiva donde mediante una pantalla con sensores táctiles el visitante podía seleccionar los contenidos a los que deseaba acceder. Ampliando la información disponible a quien deseara profundizar en los distintos capítulos que organizaban la muestra. La instalación sentó un precedente y se convirtió en punto de la partida para una nueva concepción de lo que los medios digitales podrían ofrecer. El museo de ciencia de Chicago produjo una instalación donde a través de proyecciones los visitantes podían interactuar con un corazón virtual y conocer así sus partes y funcionamiento. Otro ejemplo, ya en nuestro país, lo encontramos en la instalación que preparo el museo Picasso para la exposición Picasso 1936, donde una pantalla táctil de 42 pulgadas entrelaza cientos de datos para mostrar información de artistas, exposiciones, referentes y amigos que se organizaban alrededor de Picasso en aquellos años. (GANDIA, 2012, 21) Tradução do original.*

museus, mas também criar um número infinito de desenhos de exposições que passam a ser possíveis com estas novas tecnologias.

2. A Escola Portuguesa de Arte Equestre – História e contexto patrimonial

2.1 A Arte Equestre

2.1.1. O Homem e o cavalo

Desde o início da humanidade que o cavalo e o Homem estão relacionados e, conseqüentemente, também a sua história. Os primeiros vestígios arqueológicos do cavalo apareceram na América do Norte, mas existem pinturas rupestres onde estes se encontram representados por todo o mundo. Esta relação continua, como podemos ver em inúmeras referências ao longo da história:

Data de 30 000 a.C. a existência de um livro sagrado na Índia, em que é referido o Deus Sol montado num cavalo, sendo este um ser já venerado nessa altura. Mais tarde, em 18 000 a.C., a Península Arábica foi invadida por um povo nómada montado a cavalo. Anos depois, em cerca de 15 000 a.C., começaram a existir os primeiros utensílios para montar a cavalo, surgindo na Mesopotâmia, no quarto milénio, o primeiro freio. Mas só no século V d.C. é que o povo bizantino criou a sela e as cabeçadas, fundamentais nas grandes viagens. Os estribos foram inventados uns tempos mais tarde, para o homem descansar as pernas e apoiar os pés.

Desde então o cavalo foi utilizado para auxiliar o homem, sendo constantemente inventados utensílios para melhorar a prática e a utilização equestre. Os cavalos ajudavam nos trabalhos agrícolas, serviam de meio de transporte, primeiro em pêlo, depois com o arreo e, mais tarde, com a invenção da roda, aparelhados a vários tipos de veículos, foram também utilizados nas guerras, como em tantas outras funções.

2.1.2. A origem do Cavalo Lusitano

Segundo Ana Sousa (2008) no seu artigo a “Origem e evolução do cavalo” (2008), há 55 milhões de anos, 10 milhões de anos depois da extinção dos dinossauros, viveu o primeiro equino, foi registado pelo nome de *Hyracotherium*. Media apenas 30 centímetros e a sua aparência física era semelhante à de um cão, sendo mais lento e menos ágil, mas com uma grande capacidade de saltar. O seu *habitat* eram as regiões pantanosas, às quais a sua morfologia estava adaptada. Possuía quatro dedos nos membros anteriores e três nos posteriores.

Lentamente, foi-se verificando uma transição para uma nova espécie, o *Orohippus*, cuja maior diferença está na dentição: os pré-molares transformaram-se em molares, que se adaptavam às ervas e frutas, tendo maior capacidade de moer, tal como aconteceu ao seu sucessor, o *Epihippus*.

Desde há cerca de 36 milhões de anos, a anatomia do cavalo tem sofrido as maiores alterações. O clima tornou-se mais seco e as grandes florestas começaram a desaparecer, criando espaços mais amplos. O cavalo adaptou-se, tornando-se mais alto, com membros que lhe permitissem uma maior velocidade, para facilitar a fuga.

Ao longo dos séculos foram-se verificando ligeiras alterações, causadas sempre pela mudança do clima. Surgiram várias espécies como o *miohippus*, o *megahippus* e o *mesohippus*, entre outros. Por fim, chegámos ao cavalo tal como o conhecemos atualmente, o *Equus Ferus Caballus*.

Gradualmente, foram desaparecendo os três dedos, formando-se uma unha única, o atual casco. Os cavalos que permaneciam com um dedo foram extintos na era glacial. As patas longas e fortes, apoiadas numa única unha (o casco), o aumento do garrote, o chanfro mais largo, colocando um olho de cada lado da face e o dorso também de dimensões maiores, foram algumas das modificações mais significativas no cavalo pré-histórico, contribuindo muitas delas para a utilização do cavalo no dia-a-dia do ser humano.

No sul da Península Ibérica nasceu uma raça cujas origens remontam à pré-história. As primeiras pinturas rupestres de equinos montados surgem no norte de Espanha e estão

datadas entre 4 000 a.C. e 3000 a.C., o que significa que o cavalo ibérico é o cavalo de sela mais antigo do mundo.

Na Idade do Bronze, o cavalo ibérico, composto pelas raças Puro-sangue Lusitano e Pura Raça Espanhol, sofre influências de outras raças trazidas pelos povos que vieram habitar a Península Ibérica, sofrendo influências de sangues de equídeos fenícios, celtas, gregos, cartagineses, romanos, mouros, entre outros.

É sabido que o povo ibérico sempre foi cavaleiro, não só pelos elementos de cavalaria encontrados nos túmulos, mas também por toda a estatuária ibérica existente, representando cavaleiros montados e armados, pelos artefactos de tribos pré-romanas e celtas, pelas moedas, peças de cerâmica, estrelas funerárias, esporas e embocaduras e pelas armas de cavalaria.

O porte redondo e robusto do cavalo lusitano torna-o um cavalo fraco em velocidade e por vezes pouco flexível, mas a sua força, muito característica, e a sua boa cabeça, permitem que seja um cavalo fácil de montar e de ensinar. Um cavalo com boas capacidades de aprendizagem e dedicado ao trabalho. A sua força nos posteriores facilita-lhe a colocação do seu peso sobre eles, contraindo o abdominal, subindo as costas e libertando as espáduas, o que lhe confere agilidade e facilidade em realizar muitos movimentos e exercícios.

2.1.3. As origens e tradições da equitação em Portugal

A cavalaria ibérica, de origem milenar, surgiu de dois estilos de monte diferentes: a brida e a gineta.

A brida caracterizava-se por ser um tipo de equitação mais diversificada e racional, tirando maior proveito do cavalo e exigindo uma maior coordenação dos elementos que o cavaleiro utiliza para melhorar o monte, as chamadas ajudas. Estas podem ser naturais, como a voz, as pernas e o peso do corpo; ou artificiais, como as esporas e o *stick*.

Este estilo foi adotado para aguentar os embates frontais da cavalaria medieval. Era uma equitação com imposição de força e armamento pesado, o que exigia cavalos mais fortes, como os do norte da Europa. Com o passar do tempo, e a miscigenação de culturas, dá-se o cruzamento das raças nórdicas com as raças do sul. Com estes novos cavalos com um temperamento mais fino, mais ágeis e elegantes, a brida toma um caminho mais diversificado (Gonçalves, 2015,25).

Por sua vez, a gineta é uma equitação mais ágil, quase acrobática, que requer acessórios e adereços do cavaleiro, tal como um armamento, mais leves e fáceis de manejar. Distingue-se, entre outras coisas, pelo emprego de estribos muito curtos, o que confere ao cavaleiro uma grande mobilidade e eficiência no combate. Em Portugal, devido às suas características e às do cavalo Lusitano, este estilo de monte sobreviveu na equitação de campo e, mais tarde, na equitação de trabalho e na tauromaquia.

Durante os séculos XVI e XVII, existiu o confronto entre estes dois estilos equestres a nível internacional, devido à emergência e notoriedade das academias equestres que então surgem em Itália e em França. Também em Portugal se observou esta disputa, na altura do início da dinastia Filipina (Gonçalves, 2015, 26). Desta altura, existem cerca de quinze obras de elevada relevância sobre a gineta.

Com a aproximação do século XVIII, a gineta perde força e emerge a brida, também designada por estradiota, que será a base técnica da picaria real portuguesa. No entanto, ainda hoje é possível encontrar vários vestígios da gineta, tanto na equitação de trabalho, como na tauromaquia. Apesar desta alternância, estes dois estilos de monte sugerem um modo de ensino baseado na compensação da natureza do cavalo, na paciência e na aprendizagem por repetição e compensação.

Em 1678, António Galvão d'Andrade publica a *Arte da Cavallaria da gineta, Estradiota, Bom primor de ferrar e alveitaria*. Esta obra representa o momento de transição em que ambos os estilos coexistem e, de alguma forma, se complementam na prática equestre portuguesa. Aqui é abrangido todo o processo, desde a criação de poldros, o seu desbaste e ensino, passando pela descrição dos acessórios de cavalaria e as suas aplicações, dedicando-se bastante espaço à lide tauromáquica e à sua técnica. Já no reinado de D. Duarte, *O Eloquentes*, tinha escrito na primeira metade do século XV, *O Livro da Ensinança de Bem Cavalgar*, que foi o primeiro tratado equestre após

Xenofonte (430 a.C. – 355 a.C.). Este autor grego escreveu inúmeros tratados, incluindo dois sobre a equitação: *Sobre a Equitação e General de Cavalaria*.

A obra de António Galvão d'Andrade torna-se então o ponto áureo dos tratados equestres com base nos tratados posteriores tornando-se a principal obra sobre este tema em toda a Europa.

No final do século XVII, Portugal ainda não se tinha adaptado aos desenvolvimentos da Alta Escola napolitana, onde, desde o século XVI, se praticava uma equitação artística que invadia as cavalarias europeias. No entanto, em 1640, com a restauração da independência, Galvão d'Andrade vem reestruturar a equitação portuguesa, havendo então um esforço para se reabastecer o reino de cavalos e cavaleiros.

Se em Espanha a gineta desaparecia, manteve-se viva em Portugal, ainda que influenciada por novas técnicas, acabando por refletir uma afirmação de identidade e definição nacional.

Outro autor que não pode deixar de ser mencionado é Manoel Carlos de Andrade, que escreveu *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavalaria*, em 1790, em que é possível verificar que muitos dos acessórios utilizados são semelhantes, ou os mesmos, aos da equitação dos nossos dias.

O aparecimento da equitação está relacionado com a «arte» da guerra, muitas vezes travada a cavalo e a corpo a corpo. Apesar o longínquo tempo que nos separa destas práticas, ainda hoje se podem observar as suas influências. Com a chegada do século XVIII, as armas de fogo vão sendo cada vez mais eficazes e portáteis, e a invenção da maquinaria suplementa a força dos homens e dos animais. Estes fatores vão ser válidos, tanto para as guerras, como para o trabalho de campo e para os transportes.

A Equitação militar passa a exigir mais velocidade e desembaraço perante os obstáculos. Aos poucos, os cavalos ibéricos foram substituídos pelos Puro-Sangue Inglês e Árabe, que preenchem melhor os requisitos da nova equitação europeia militarizada, mais orientada para os saltos de obstáculos, as corridas de cavalos, o *cross-country* e a caçada à raposa.

Estas duas raças têm cavalos leves e rápidos, ao contrário dos Lusitanos que são cavalos robustos, de boa cabeça, com uma capacidade enorme de suportar o peso nos

posteriores, como referimos anteriormente, mas que não são tão ágeis como os cavalos mais finos.

No século e meio seguinte, a equitação de picaria faz a transição do estatuto de treino bélico para o de equitação artística, deixando os cenários de guerra armada e passando para as rotinas de picadeiro. Durante este processo, a equitação e os seus costumes vão sobreviver, principalmente na província e nas casas onde ainda se criavam cavalos ibéricos, aptos para o trabalho do campo e para as corridas de touros.

Com as invasões francesas do século XIX, a equitação viu-se privada de estabilidade e da organização coudélica, necessária para o seu progresso, chegando a mesmo encontrar-se a espécie em perigo de extinção. Os invasores franceses saquearam as cavalarias reais, roubando os melhores ganhões, levando um total de 518 animas, o que veio a dificultar a sua reprodução. Neste contexto, e para combater os inimigos, foi preciso reforçar a cavalaria da coroa portuguesa. Os aliados começaram a trazer cavalos de outras raças, cruzando-os com éguas locais, pondo em causa a integridade racial da espécie.

Na segunda metade do século, a raça de Alter, implementada nos reinados de D. João V e D. José, estava secundarizada e a sua produção era orientada para os cruzamentos como o Puro-Sangue Inglês e o Puro-Sangue Árabe.

No entanto, como o gosto pela tauromaquia continuava vivo em Portugal, conseguiu-se garantir a continuidade da seleção de animais. A partir de certa altura, a tourada deixou de ser uma atividade exclusiva da nobreza, o que resultou na sua maior prática disseminada pelo país.

Neste contexto, a população do campo, com a sua habilidade natural, acompanhada pelos hábitos das lides do gado, aliou-se à popularização do toureiro e conciliou uma enraizada equitação à gineta tradicional. Como resultado desta fusão, em Portugal sobreviveu uma equitação exigente, complexa e antiga, de carácter artístico, longe do carácter desportivo-militar de outros locais, e ligada a todo o trabalho de campo.

Esta tradição portuguesa, ilustrada por numerosos tratadistas, teve grande impulso no século XVIII, sob influência da rainha D. Maria Ana de Áustria, sendo fundada a Real Coudelaria de Alter em 1748. Esta nova instituição, cujo documento de fundação foi emitido por D. João V, seguia uma política coudélica iniciada em 1708, enquadrada no

movimento que então se vivia na Europa, o Barroco. Ficou então registada a Tapada do Arneiro como o pólo do cavalo de Alter-Real. Em 1942 a Coudelaria foi requalificada, reiniciando-se a reabilitação da raça a partir dos últimos cavalos lá reproduzidos, mantendo-se a mesma linhagem, uma linhagem da raça Lusitana - a linhagem de Alter-Real.

Entre 1750 e 1770, D. José I consolida a instalação e estruturação da Coudelaria de Alter, reforma a manada, as instalações, alarga os campos agrícolas e a área de pasto e faz publicar o primeiro regime coudélico pela qual a Coudelaria se deveria reger. Nos dez anos seguintes, a Coudelaria conheceu o seu apogeu, houve um aumento progressivo da manada e o seguimento da linhagem de Alter.

Anteriormente, em 1726, o rei D. João V compra a “Quinta de Baixo”, situada junto ao rio Tejo, em Belém, na qual se integrava um conjunto de casas nobres, o Palácio de Belém e um Picadeiro. Este último espaço foi mandado destruir em 1786, para ser construído um novo, em estilo neoclássico, que tem sido atribuído ao arquiteto italiano Giacomo Azzolini, onde a família real poderia usufruir dos jogos equestres. As obras de construção do novo Picadeiro Real tiveram início em 1787 e duraram até 1828. Foi no seu salão que, em 1905, a Rainha D. Amélia inaugurou o Museu dos Coches Reais, atual Museu Nacional dos Coches (Museu Nacional dos Coches, s.d.).

Outro símbolo da importância da raça, encontra-se na sua representação na Arte, como é o caso da escultura de Machado de Castro colocada no Terreiro do Paço, em 1755, em que D. José é representado em cima de um Alter-Real, o Gentil.

Nos vinte anos que seguiram o de 1808, a Coudelaria de Alter passou por um período sombrio. Os melhores cavalos foram roubados, as instalações vandalizadas, as éguas eram perdidas na defesa do país, como se referiu. Também no reinado de D. João VI a instabilidade nacional se reflete na da Coudelaria de Alter e na Picaria Real, continuando no reinado de D. Maria II. A integridade étnica da raça continuava posta em causa e, ao longo do século XIX, continua a assistir-se a este fenómeno de decaimento.

Entre 1842 a 1910, a Coudelaria passou por dois momentos de produção. O primeiro direcionado para os cavalos de tiro, e o segundo para os cavalos de corrida. No entanto, tendo em conta os maus resultados alcançados, em 1876, a Coudelaria volta a utilizar os

reprodutores clássicos de Alter, deixando de lado raças como o Puro-Sangue Árabe, anteriormente introduzidas.

Após a proclamação da República, a tutela da Coudelaria passa para o Ministério das Finanças e, mais tarde, para o Ministério da Guerra, momento em que se assumiu o nome de Coudelaria Militar de Alter do Chão. Neste período o cavalo de Alter era definido como um cavalo árabe.

Em 1938 foram vendidos os únicos dois gananhões da Coudelaria de Alter que ainda existiam, vindo mais tarde a dar origem à recuperação da raça de Alter-Real. No ano seguinte, com a popularização e a crescente mecanização das forças armadas, os equinos são afastados dos combates e os serviços equestres extintos do Ministério da Guerra.

Em 1942 a Coudelaria é extinta, e os exemplares que restavam integraram o Ministério da Economia. Em sua substituição surgiu a Coudelaria de Alter sob a jurisdição da Direção dos Serviços Pecuários. A Coudelaria era a mesma, mas com uma jurisdição nova.

Entretanto, o início da recuperação do cavalo de Alter-Real desenvolve-se entre 1942 e 1996, quando foram procuradas as características ancestrais desta raça, através de onze éguas e apenas três gananhões. Estas éguas puras de Alter vieram da Coudelaria Militar. Dois dos gananhões, o Regedor e o Vigilante, foram adquiridos em leilão pelo Dr. Ruy D'Andrade, que os cedeu ao Estado; e o gananhão Marialva II, veio da Coudelaria Fontes Pereira de Melo, onde sempre esteve presente sangue de Alter.

A fundação da Escola Portuguesa de Arte Equestre (EPAE) data de 1979, e teve como objetivo preservar estas tradições na nossa memória histórica nacional, através da recriação da sua recriação, constituindo-se atualmente como um Património Cultural Imaterial que urge ser preservado.

Nos anos noventa do século XX surgiu uma nova preocupação em se preservar e valorizar o património genético da Coudelaria de Alter. O Engenheiro Fernando Vanzeller Gomes da Silva, Ministro da Agricultura na época, esboça um caminho em que se pretende preservar não só a etnia do cavalo, mas também relacionar a tradição ao desenvolvimento socioeconómico, cultural e turístico do país. Neste sentido, anda em 1996 é criado o programa de Desenvolvimento Integrado, que vigora até 2006, e são

tomadas medidas de intensificação da atividade da Coudelaria. Em 2007 a Coudelaria integra a Fundação Alter-Real, mantendo a missão da criação e valorização do Cavalo Lusitano de Alter-Real. Seis anos mais tarde, passa a ser tutelada pela Companhia das Lezírias, tendo-lhe sido atribuída, por delegação de competências do serviço público, a preservação do património genético animal da raça lusitana, quer na Coudelaria Nacional, quer na linhagem de Alter.

A Coudelaria de Nacional, situada na Quinta da Fonte Boa no Vale de Santarém, juntamente com Alter-Real e a Escola Portuguesa de Arte Equestre integraram a Fundação de Alter-Real até à sua extinção, em 2013.

Em 2015, a Câmara Municipal de Alter do Chão resolveu apresentar uma candidatura à UNESCO para a classificação do Cavalo Lusitano de Alter-Real como Património da Humanidade. A intenção da representação desta candidatura contava com um conjunto de parcerias necessárias para se desenvolver o projeto.

Atualmente, a Coudelaria desenvolve um trabalho de seleção dos melhores elementos da espécie. Possui uma unidade clínica complementada com um laboratório de genética molecular, sendo a reprodução controlada pelo Ministério da Agricultura.

Muito recentemente, no dia 19 de setembro de 2017, foi assinado, na Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança, no Palácio Nacional de Queluz, um protocolo entre a Câmara Municipal da Golegã, a Associação portuguesa de criadores do Cavalo Puro Sangue Lusitano e a Parques de Sintra - Monte da Lua, representante da Escola Portuguesa de Arte Equestre, que visa a apresentação formal da candidatura da Equitação portuguesa a Património Imaterial da Humanidade da UNESCO.

2.1.4. Escola Moderna de Equitação

A Escola Moderna de Equitação foi um movimento que viria a reformular as antigas práticas equestres. Até então «vigorava» o método de Francois Baucher (1796-1873), responsável por uma nova época de revolução no ensino do cavalo, mais agressivo para

o animal, por não permitir a sua resistência, através do controlo do seu sistema muscular⁵.

A nova Escola veio reformar noções já presentes nas obras de Lá Guérinière e de Manoel Carlos de Andrade, tal como noutros autores que se debruçaram sobre a gineta.

Os métodos evoluem desde D. Duarte e a sua publicação de *O Livro da ensinança de bem cavalgar*, até ao final da vida de Baucher que, após um acidente em que ficou impossibilitado de montar a cavalo, se dedicou à reformulação das suas ideias, aproximando-se mais das ideias modernas, sempre tendo em vista o objetivo de se desenvolverem métodos cada vez mais racionais e menos agressivos para o cavalo.

François Robichon Lá Guérinière (1688-1751) escreveu uma das obras considerada como uma das de maior relevância para o mundo equestre, veio defender que cada cavalo, tal como cada pessoa, tem as suas capacidades e, conseqüentemente, as suas limitações, devendo as exigências ser adaptadas às capacidades do cavalo. As suas ideias resultaram na reformulação da posição do cavaleiro, que passou a ser mais descontraída. Nas suas obras cita alguns autores como Plessis (Mestre equitador de Louis XIV).

A diferença entre os antigos e os modernos está na forma de trabalhar a concentração muscular para atingir o equilíbrio. Este equilíbrio é obtido através da «reunião», chamada *Rassembleur*. A reunião é o estado do cavalo em que este toma um aspeto possante e arredondado, visível em todas as imagens dos livros de ensino desde o século XVII ao século XXI, que se traduz numa sensação de ligeireza, flexibilidade e facilidade de condução por parte do cavaleiro. Torna o dorso mais curto, o chanfro perpendicular ao chão, a garupa forte, e os movimentos são arredondados, com tendência para encontrar o equilíbrio à custa das ancas, sentando-se sobre os posteriores para se impulsionar libertando as espáduas.

Para resolver as questões relacionadas com cavalos de raças não ibéricas, com menos força nos posteriores e menos aptidão para a reunião, François Baucher desenvolveu um método de reunir numa atitude horizontal, com menos concentração de força nos posteriores, distribuindo-a pelas mãos e pés do cavalo. No entanto, verificou que há

⁵ A vida e métodos preconizados sobre estes e outros homens envolvidos na Arte Equestre, encontra-se sistematizada online em vários blogs, entre os quais se destaca: <https://equitacao-classica.blogspot.pt/>

necessidade de a garupa suportar mais peso do que a frente do cavalo, regressando assim aos princípios da equitação de raiz ibérica.

2.1.5. Manifestações contemporâneas da Arte Equestre Portuguesa

Atualmente, a equitação toma várias expressões. Pode ser o desporto em que se inserem a *dressage*/ensino, os obstáculos, o *cross-country*, entre outros. Pode estar nas feiras, nas romarias, no turismo em geral, no artesanato e ainda no comércio. Mas existem duas expressões que provêm do ensino clássico: o toureio equestre e a equitação de picaria.

Após o referido terrível impacto das invasões francesas em Portugal na produção coudélica, tem existido um movimento crescente de recuperação da Equitação Barroca, conforme é descrita nos tratados de Galvão d'Andrade e Manoel Carlos de Andrade.

A continuação de criação da nossa raça de cavalo, e o ensino das práticas tradicionais, justificado pela tauromaquia, foi aprimorado pelo contacto com as academias europeias de equitação. É graças ao trabalho de Manoel Carlos de Andrade que ainda possuímos este legado patrimonial. Ao dedicar a sua vida a esta questão, não deixou que a equitação portuguesa se perdesse. Tal como o Mestre Nuno de Oliveira, no início foi seguidor de Baucher, mas depressa criou os seus próprios métodos, estudou e recuperou as tradições em que a equitação floresceu, quer pela sua prática como pela sua divulgação; divulgou o mundo da equitação clássica e conciliou-a com os métodos progressistas de Baucher. Deixou inúmeros discípulos, Nuno de Oliveira tem um papel fundamental na cultura hípica portuguesa.

A equitação é uma arte científica.

Não conheço nenhuma ciência em que não se tenha de usar a cabeça para pensar e meditar.

Creio que se pode dizer em boa verdade que se as pernas precedem a acção das mãos, a cabeça a raciocinar, precede a acção das pernas.

«Ma méthode met tellement le cheval dans la dépendance du cavalier que par la combinaison des effets de jambés et de mains, nos moindres

mouvements suffisent pour diriger à notre gré les ressorts de ce puissant animal» - François Baucher- 14ª edição, pág.82

Citei, para terminar, o grande mestre, mestre dos mestres de todos os tempos. Que com o seu método nos ensinou que o emprego suave das pernas e das mãos e o seu acordo perfeito tornam o cavalo agradável de montar, de corresponder às nossas solicitações, - «Vaillant dans ses hanches et galante dans sa bouche», como pretendiam os velhos mestres. (Oliveira, 2015, 54-55)

2.2. A Escola Portuguesa de Arte Equestre

2.2.1. História

A Escola Portuguesa de Arte Equestre foi fundada em 1979 e ficou sediada no Palácio de Queluz desde 1996. Criada por um núcleo de cavaleiros, discípulos do Mestre Nuno de Oliveira, esta instituição representa um esforço para a reconstituição da Picaria Real, que, como vimos, era constituída por um conjunto de picadores ao serviço da Corte que preparava os cavalos para as inúmeras funções como as caçadas, mas, principalmente, para os espetáculos que decorriam no antigo Picadeiro Real. Esta Academia equestre portuguesa do século XVIII, serviu como fonte de inspiração do modo de ensino dos cavalos e dos cavaleiros, bem como dos trajés e dos espetáculos.

Em 1996, são construídas as cavalariças no Palácio de Queluz, para onde se muda e permanece até aos dias de hoje. A reconstrução das cavalariças da Rainha D. Amélia, em Belém, acaba em 2012, passando a EPAE a ocupar este espaço também, onde inicia apresentações semanais, e promove a construção de novas pistas de treino. No mesmo ano, passa a ser tutelada pela Parques de Sintra - Monte da Lua, observando-se uma melhoria das suas condições e instalações. Em 2014 assinou um protocolo com o Estado Maior do Exército Português em que é proposta a requalificação e utilização do Picadeiro Henrique Calado em Belém, de forma a se devolverem os espetáculos de Arte Equestre ao seu berço de origem em Portugal - Belém.

Para além do trabalho a cavalo, a EPAE recupera e protagoniza os carrosséis barrocos: um exercício realizado por oito cavalos montados pelos seus picadores, com os diversos exercícios de Alta Escola, como ladeares e piruetas, protagonizando uma coreografia; o trabalho do cavalo à mão, com rédeas longas ou com o auxílio da vara, tal como o trabalho nos pilões.

Todos os cavalos provêm da Coudelaria de Alter, tal como acontecia no tempo de Manoel Carlos de Andrade, exercendo a EPAE alguma influência no emparelhamento entre cavalos e éguas, de modo a garantir que os cavalos de Alter-Real continuem a ser funcionais para este tipo de trabalho.

Um dos aspetos fundamentais desta Escola é a manutenção das práticas tradicionais, seguindo-se os preceitos formulados pelos grandes mestres da «Arte», o método de ensinar os cavalos, e alguns exercícios, principalmente os *ares altos*. Este último exercício é o primor máximo da Equitação Barroca, constituindo-se por um conjunto de movimentos, nomeadamente por saltos, em que o cavalo fica parcialmente ou totalmente no ar, sem apoios no chão.

Por exemplo, do Mestre Nuno de Oliveira segue-se o conceito de praticar e ensinar equitação clássica baseada na leveza, na liberdade e na harmonia. Este método de trabalho transforma os seus cavalos em animais suaves e equilibrados. Começando sempre pela guia, os cavalos são depois montados, ocasião em que trabalham inúmeros exercícios desenhados em círculo, o que torna o cavalo rapidamente suave e lhe confere a concentração necessária para um bom desempenho. Este trabalho assegura que os curvilhões⁶ fiquem debaixo do corpo, suportando o peso. O seu objetivo inicial era ter o cavalo redondo, para mais tarde puder executar e aprender exercícios mais exigentes. Este trabalho de reunião é recompensado pela descontração do cavalo entre exercícios, por elogios e por recompensas (Andrade, 1790)⁷.

Aqui os cavalos são treinados pelos seus picadores, desde o desbaste até aos mais elevados exercícios, mantendo-se, mais uma vez, as práticas ancestrais:

Modo de repartir os Potros aos Picadores

Os potros destinados para o exercício da picaria devem ser repartidos aos picadores pela maneira seguinte.

A primeira vez que os potros entrarem no Picadeiro para os principiarem a deitar á guia, o Mestre tomará huma moeda, que tenha o

⁶ Nome dado ao que corresponde ao joelho dos posteriores do cavalo.

⁷ Esta obra fundamental encontra-se facilmente consultável no seguinte link: <https://archive.org/details/luzdaliberaleno00andr>

retrato de ElRei; e dando-a ao primeiro ajudante seu immediato, este a deitará para o ar: se ella ficar com o retrato voltado para sima, pertence aaquele potro áquelle picador para o dispor, e trabalhar; e se a moeda não ficar com o retrato voltado para sima, o picador, que for immediato áquelle, que já deitou a sorte, pegará na moeda, e fará igual numero. Isto deve ser feito deste modo, para que os Picadores não se queixem de que o Mestre escolhe todos os melhores potros para hum, e deixa os outros mais inferiores para os mais discípulos; e para que eles fação maior diligencia para se adiantarem, e aos Potros, que lhe pertencem , he bom pelas causas ditas, que se repartão assim os Potros; pois não he justo fazer o Mestre mudar de Cavallos áquelles discípulos , que já tem conhecimento da Arte porque deste modo nem eles forcejão por se adiantarem a si, nem os Potros em que andam. (Andrade, 1790, 17)

A missão da EPAE, destinada a promover o ensino, a prática e a divulgação da Arte Equestre setecentista, só se consegue manter através da continuação da tradição do toureiro equestre, que, desde essa altura, utiliza o mesmo cavalo, tal como os mesmos princípios de monte e os mesmos trajes.

Estes trajes podem ser de dois tipos: de gala e de treino. Os primeiros são compostos por uma casaca de veludo *bordeaux* até ao joelho com gola preta e por um galão dourado e preto, aberto à frente, com grandes botões dourados com as armas de D. João V em baixo relevo. Por baixo da casaca, os cavaleiros usam um colete bege de seda, uma camisa branca com botões de punho e um *plastron*. As calças de montar são beges, de cóis alto, com quatro botões dourados também com as armas de D. João V, presas aos ombros por suspensórios. As meias são de seda branca e cobrem os joelhos. Os botins são pretos de couro. As polainas, igualmente pretas, têm uma abertura em V à frente do joelho e são apertadas lateralmente em folha de oliveira. As esporas de roseta douradas e a vara de pau de marmeleiro também fazem parte desta farda.⁸

O traje de trabalho é semelhante ao da Gala, mas os cavaleiros montam apenas de colete com as mangas da camisa à vista. No inverno, o colete é substituído por uma jaqueta de

⁸ Para uma melhor ilustração destas fardas, veja-se: <http://arteequestre.pt/trajes/>

veludo *bordeaux* com galões dourados e pretos e, mais uma vez, com botões com as armas de D. João V em baixo relevo.

O papel da EPAE na preservação desta memória é muito importante, tendo sido convidada de honra no Royal Welsh Show, em 2013. Um dos maiores eventos agrícolas da Europa, organizado pela Royal Welsh Agricultural Society, formada em 1904. Ainda nesse ano, realizou duas apresentações nas pistas de Arles em França, integrada no programa de Marselha - Capital da Cultura 2013.

2.2.2. Exercícios de Alta Escola

Seguindo a prática ancestral, a Escola continua a praticar os exercícios que definem a Alta Escola, provenientes da tradição equestre barroca. O ensino do cavalo começa pelo apuramento dos três andamentos: o passo, o trote e o galope. Para além das suas variantes, como, por exemplo, um galope largo ou um galope concentrado, também é iniciado aos exercícios laterais, de flexibilidade e força, como as espaldas a dentro, os ladeares e as passagens de mão simples. Nesta primeira fase realizam exercícios considerados de «Baixa Escola».

Numa segunda fase de aprendizagem são ensinados os exercícios de Alta Escola, onde se melhora a flexibilidade e a mobilização lateral do cavalo, contribuindo para a sua concentração: colocam a força nos posteriores, contraem o abdominal, sobem as costas e libertam as espaldas; jogando com o seu centro de gravidade e o seu equilíbrio. Os exercícios passam por um conjunto de *ares altos*, que constituem a base da equitação barroca e o brio máximo da equitação do século XVIII, como vimos, tal como os exercícios de Alta Escola como o *piaffer*, a *passage* e a passagem de mão, a tempos aproximados.

Para melhor compreendermos em que consistem estes exercícios, tirámos do site oficial da Escola Portuguesa de Arte Equestre as seguintes imagens e a explicação dos exercícios ilustrados:

Ares Altos

Balotada

Depois da preparação deste ar em piaffer ou galope no mesmo terreno, o cavalo forma o salto, recolhendo os anteriores e mantendo os posteriores debaixo do corpo. (EPAE, s.d.)



Ilustração 1- Balotada (EPAE, s.d.).

Capriola

Neste ar o cavalo concentra-se, puxando bem o peso atrás, fletindo os curvilhões, salta energeticamente, elevando-se no ar e distendendo os membros posteriores, planando uns momentos na atitude de Pégaso.
(EPAE, s.d.)



Ilustração 2- Capriola (EPAE, s.d.).

Levada

É um ar alto em que o cavalo flete graciosamente os curvilhões, puxando o peso atrás e recolhendo os anteriores aproximando-os do ventre.
(EPAE, s.d.)



Ilustração 3 - Levada (EPAE, s.d.).

Corvetas

Saltos sobre os posteriores a partir da atitude de levada. (EPAE, s.d.)



Ilustração 4- Corvetas (EPAE, s.d.). **Exercícios no plano (ou no solo)**

Rédeas Longas

Pelo Ensino, o cavalo torna-se dócil e adquire uma cadência lenta que permite ser conduzido por um cavaleiro a pé.

As indicações discretas da vara, são suficientes para que execute os mais difíceis exercícios de Alta Escola que vemos no cavalo montado. (EPAE, s.d.)



Ilustração 5- Rédeas Longas (EPAE, s.d.).

Ladear durante um Solo – Solo

Apresentação de um só cavalo montado nos três andamentos, ao mais alto nível de equitação. Este pode ser apresentado também conduzindo o cavalo apenas com uma mão. (EPAE, s.d.)



Ilustração 6 - Solo (EPAE, s.d.).

Carrossel

Um grupo de oito a doze cavaleiros evolui com uma coreografia sincronizada, como uma espécie de ballet equestre. (EPAE, s.d.)



Ilustração 7- Carrossel (EPAE, s.d.).

Pas de Deux, Pas de Trois ou Pas de Quatre

Dois, três, ou quatro picadores respectivamente, evoluem na pista executando diferentes coreografias, demonstrando vários movimentos e figuras nos três andamentos, nomeadamente trabalhos de duas pistas; piruetas e passagens de mão aproximadas a galope; piaffer e passage.
(EPAE, s.d.)



Ilustração 8 - Pas de Deux, Pas de Trois ou Pas de Quatre (EPAE, s.d.).

Para um melhor entendimento destes exercícios, sugere-se a visualização de um pequeno vídeo disponível *online*⁹.

2.2.3. Novos equipamentos e espaços

A Biblioteca Equestre do Palácio Nacional de Queluz

Diogo de Bragança nasceu em 1930, em Lisboa, no palácio do Grilo, filho do duque de Lafões, 6º marquês de Marialva. Depois de uma educação austera e cosmopolita, este um exímio cavaleiro, 8º marquês de Marialva, licenciou-se em Direito na Universidade de Lisboa e fez o curso de Composição Musical no Conservatório Nacional. Ficou conhecido pelo seu papel decisivo no aperfeiçoamento da Pícaria Real e da Arte Equestre em Portugal na segunda metade do século XVIII.

Ao longo da sua vida reuniu documentos sobre o trabalho a cavalo, chegando a publicar alguns tratados sobre essas matérias, e deixando uma valiosa biblioteca dedicada a este tema, constituída por cerca de um milhar e meio de documentos impressos e manuscritos do século XVI ao XX, bem como gravuras e estampas.

A Parques de Sintra - Monte da Lua adquiriu esta coleção em 2014, com o apoio dos patronos BPI e Fundação Calouste Gulbenkian, com o objetivo de a associar à Escola Portuguesa de Arte Equestre.

Nessa altura, a leiloeira Cabral Moncada responsabilizou-se pela inventariação da coleção, que inclui 800 obras europeias dos séculos XVI ao XX, 294 livros e folhetos

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cXoTPoZIwo0>

dos séculos IX ao XX, 322 livros ilustrados e 165 gravuras. Entre estas, destacam-se obras como as gravuras de Johannes Stradnaus, de 1578, tal como as obras de António Galvão de Andrade e de Manoel Carlos de Andrade.

Os objetivos da preservação deste património bibliográfico foram os de se favorecer e contribuir para o desenvolvimento da investigação sobre os fundamentos da tradição e da evolução da Arte Equestre em Portugal, e de se prover à proteção e à divulgação do seu património equestre (Parques de Sintra – Monte da Lua, s.d). Para albergar esta biblioteca, foram recuperadas três salas do Palácio de Queluz, preservando-se também a ligação deste espaço à Arte Equestre. Para além de se ter tornado numa mais-valia para a missão da EPAE na divulgação da Arte Equestre Portuguesa e do cavalo lusitano, também é muito importante para a formação regular dos seus cavaleiros.

Em paralelo com a disponibilização da Biblioteca de Arte Equestre, também o acervo bibliográfico do Palácio Nacional de Queluz ficou acessível à consulta, bem como os cerca de 20 exemplares cedidos pela Companhia das Lezírias.

O Picadeiro Henrique Calado

Em 2014 surge o projeto de recuperação do picadeiro designado como Henrique Calado, em homenagem ao cavaleiro e Comandante do Regimento de Lanceiros n.º 2, entre 1967 e 1968.

A tradição familiar induziu Henrique Calado para a prática desportiva da equitação desde muito cedo, iniciando o seu percurso equestre em provas, ainda como júnior, aos 13 anos de idade. A longo da sua carreira disputou numerosos concursos internacionais, somando, entre eles, algumas vitórias. Participou também nos Jogos Olímpicos de Londres, Helsínquia, Roma, Estocolmo e Tóquio. Recebeu duas medalhas de mérito desportivo, em Portugal e em Espanha, tal como a medalha de bronze da Ordem Olímpica atribuída pelo Comité Internacional, a medalha Nobre Guedes, do Comité Olímpico Português, e o emblema de ouro da Federação Equestre Internacional.

O picadeiro com o seu nome insere-se no complexo do Regimento de Lanceiros n.º 2 do Exército Português, originalmente o Regimento de Lanceiros da Rainha, criado em 1833, durante as guerras liberais.

O conceito arquitetónico que fundamentou este projeto alterou a leitura do espaço, focando-se especialmente no picadeiro de espetáculos. É constituído por áreas distintas: uma, direcionada para o público, é composta por duas bancadas com a capacidade para 282 espectadores, um camarote, bilheteira, cafetaria e loja, existindo condições de acesso ao público de mobilidade reduzida a todos estes serviços; o segundo sector é constituído pelas áreas técnicas, onde se encontram salas de apoio a cavaleiros, tratadores e funcionários da gestão de eventos, uma *régie* para o acompanhamento técnico de luz e de som dos espetáculos, instalações sanitárias e balneários. Existem também diversas salas de arrumos de material de apoio aos espetáculos.

Como referimos, o picadeiro é o foco central desta reconstituição, com um piso de areia e fibras, de cerca de 20 m x 50 m, delineado por uma teia de madeira com 1 m de altura. É composto ainda por um pequeno átrio onde os cavaleiros e os cavalos se preparam para entrar em espetáculo, com acesso a partir da Calçada da Ajuda.

Todas as instalações relacionadas com a energia elétrica, águas e esgotos, telecomunicações e ventilação são novas, sendo estas infraestruturas essenciais para o cumprimento das exigências legais para uma sala destinada ao acolhimento de público. A tecnologia *led*, utilizada em todos os projetores de iluminação cénica, o sistema automático de rega do picadeiro através de um nível freático, o ajuste da iluminação para evitar o encadeamento nas áreas de passagem de cavalos, a ventilação interior para a renovação do ar, de modo a manter a qualidade do ar para o público, cavalos e cavaleiros, são alguns dos novos sistemas aplicados a este espaço. Para além disso, as janelas do picadeiro são compostas por um sistema de *blackout* de modo a escurecer o espaço durante as projeções de vídeo no espetáculo. As transformações do espaço, alcançadas através da música e da cor, podem ser usadas para se fornecer ao público mais informações durante o espetáculo.

Estas tecnologias transformam um picadeiro do século XXI num ambiente que nos transporta até ao século XVIII com música adequada à época. As possibilidades de apresentações tornam-se infinitas, havendo a possibilidade de agrupar ao espetáculo

musica ao vivo. Também é possível fazer uma apresentação com convidados e adaptar as projeções a novos elementos. As recriações históricas de bailes, guerras, jogos da corte, caçadas, são algumas das possibilidades que se podem desenvolver, permitindo fazer-se um paralelo entre a tradição que deve ser preservada e a atualidade, representada pela diversidade de categorias ligadas à equitação moderna.

O pátio da nora também foi recuperado. Reabilitaram-se as boxes, os interiores e as coberturas com novas instalações elétricas e hidráulicas, bem como um edifício que passou a albergar os escritórios da EPAE e os seus balneários.

2.2.4. Enquadramento internacional da candidatura a Património Imaterial da UNESCO

Como referimos anteriormente, encontra-se atualmente em preparação uma candidatura da Equitação Portuguesa a Património Imaterial da Humanidade da UNESCO.

Para se justificar esta candidatura, toma-se como exemplo o contexto internacional, em que existem duas escolas que seguem as mesmas linhagens da Escola Portuguesa de Arte Equestre, e que já foram reconhecidas pela UNESCO como Património Cultural Imaterial da Humanidade. A escola francesa de Cadre Noir de Saumur, em 2011, e a Monte Clássica e Alta Escola Espanhola de Viena, na Áustria, em 2015, esta última com uma necessidade urgente de salvaguarda (Oliveira, 2018).

Nesta classificação são englobadas as várias atividades sociais, rituais e as cerimónias, tal como a relação entre os criadores, os tratadores, os cavaleiros e os cavalos. Os criadores dispõem os garanhões e as éguas de acordo as necessidades da Escola. Os tratadores são o primeiro ponto de contacto entre o poldro e quem inicia a transição entre o estado selvagem e a domesticação e o primeiro maneio. Os cavaleiros e cadetes são responsáveis pela equitação e pela relação entre o cavalo e o cavaleiro, que é notória no trabalho apresentado ao público. Existe também uma estrutura adjacente e interdisciplinar, que engloba veterinários, ferradores, alfaiates, entre outros. No caso da

Alta Escola de Viena, deve realçar-se que ali são preservadas as técnicas antigas e que esta zela pela preservação da sua identidade, bem como a dos ofícios relacionados.

Apesar de ser uma área muito vocacionada para o domínio masculino, as mulheres hoje em dia já têm um papel importante, sendo admitidas em todas as funções na Alta Escola de Viena¹⁰.

O Cadre Noir de Saumur segue a linha de um passado militar de prestígio, baseado na cultura equestre ancestral, mantendo o treino do cavalo e a divulgação da tradição francesa. A Escola Nacional de Equitação, localizada em Saumur, parte do Instituto Francês de Equitação. O Cadre Noir aperfeiçoa a Alta Equitação, onde os escudeiros são responsáveis pela transmissão de conhecimento teórico e prático. Participa em competições e espetáculos nacionais e internacionais, e possui também um centro de pesquisa e documentação que melhora e diversifica o ensino em diversos campos.

Esta escola foi inscrita em 2011 na UNESCO e reconhecida como Património Cultural Imaterial. Valoriza a harmonia entre o cavaleiro e o cavalo, tal como todo o estilo clássico de montar. Uma das suas propostas é reestruturar o cavalo, conferindo-lhe a graça e os movimentos que ele naturalmente executa em liberdade, valorizando a leveza da execução. O cavalo é leve quando reage a pequenas indicações com harmonia e estreita ligação ao cavaleiro. A missão de Cadre Noir é promover a tradição francesa, marcada pelo impulso, pela leveza, pela graça e pela audácia dos seus cavalos, e garantir a sua promoção em todo o mundo (Institut français de cheval e de l'Équitation, s.d.).¹¹

*Muito mais do que uma prática equestre, a Equitação de tradição francesa também pode ser vista como uma escola de autorespeito, de respeito pelos outros.*¹² (Institut français de cheval e de l'Équitation, s.d.)

¹⁰ Para melhor ilustração, veja-se a apresentação disponível no seguinte link:
<https://www.youtube.com/watch?v=Pn6Jmqs9IHQ>

¹¹ <http://www.ifce.fr/cadre-noir/>

¹² *Bien plus qu'une pratique équestre, l'Équitation de tradition française peut aussi se voir comme une école de conduite de soi, de respect d'autrui.* (Institut français de cheval e de l'Équitation, s.d.) Tradução do original.

A tradição desta escola começa em 1815, altura em que os primeiros escudeiros eram civis ou oficiais aposentados, sendo distinguidos do quadro militar pela veste azul, cor da cavalaria. Gradualmente, começaram a adotar a cor preta. Hoje em dia, os vários escalões são distinguidos nas galas pelas suas vestes, sendo o posto mais alto dos escudeiros adornado com um pequeno sol dourado, símbolo do brio da equitação francesa (Institut français de cheval e de l'Équitation, s.d.).

3. Projeto para um centro interpretativo sobre a Escola Portuguesa de Arte Equestre

Constituindo a Escola Portuguesa de Arte Equestre um núcleo da empresa Parques de Sintra - Monte da Lua, responsável por um programa mensal de espetáculos e treinos abertos ao público, com dois polos de ação, um no Palácio de Queluz, com uma biblioteca temática agregada, e outro na Calçada da Ajuda, parece-nos fazer sentido a criação de um centro interpretativo com informação complementar à prática da Equitação portuguesa e sobre as suas principais instituições.

Aqui se apresentaria todo o trabalho realizado pela Escola Portuguesa de Arte Equestre, bem como obras de todos os tempos ligadas ao cavalo e à sua história, constituindo-se como um complemento da informação transmitida ao visitante durante o espetáculo. O nosso projeto compreende também uma visita do público até à zona das cavaleriças, onde se pode observar o trabalho realizado pela equipa de tratadores e cavaleiros junto dos seus animais.

Tendo em conta que a EPAE faz espetáculos muito regularmente, não só em Portugal, mas também na Europa, a sala expositiva teria a capacidade de a acompanhar, tendo como conceito base o *white cube* como espaço exibicionista. Este conceito de um

espaço branco desprovido de cor ou algum tipo de decoração dá-nos a possibilidade de o adaptar a qualquer tipo de projeto expositivo, facilitando a transmissão da mensagem pretendida.

Este conceito foi definido em 1976, por Brian O'Doherty, no seu livro intitulado *Inside the White Cube*, referindo-se a um modo expositivo que então emergia no meio artístico. Mas tinha sido Alfred Barr a dar o maior impulso a este conceito, enquanto director do MOMA, quando estabeleceu esta estratégia de exposição, com destaque na exposição *Cubism and Abstract Art* de 1936. Nesta ausência de cenário, as narrativas passaram a desempenhar um papel mais histórico-artístico e menos político, e as paredes neutras, bem como a iluminação controlada, vieram isolar as obras de arte, deixando-as respirar e transmitir o seu conteúdo informativo com maior relevância (Cain, 2017).

Tendo em vista este objetivo, no projeto do centro interpretativo/sala expositiva, optou-se pela sua divisão em dois pequenos núcleos. Um primeiro núcleo é dedicado à história do cavalo, tendo um pequeno percurso ilustrado por algumas obras de arte, criando uma ligação cronológica dos períodos do cavalo na história e a sua representação na arte. O segundo núcleo dedica-se ao trabalho realizado pela Escola Portuguesa de Arte Equestre, abordando as várias etapas desde o porte do cavalo lusitano, a arte de entrançar, o aparelhamento e a preparação de um cavalo para um espetáculo, os exercícios e algumas das suas técnicas e, principalmente, a tradição. Nestes dois núcleos, devido à sua dimensão reduzida, neste caso 8x8m, seria necessário o auxílio de meios digitais para se conseguir complementar toda a informação disponível.

Estes meios digitais disponibilizariam plataformas interativas de carácter lúdico, que necessitam sempre da interação do visitante para disponibilizarem a informação que contêm. Deste modo, o público poderia selecionar apenas os *itens* sobre os quais lhe interessasse obter mais informação, a partir de uma imagem geral. Os textos auxiliares são constituídos por dois elementos de sala, um em cada núcleo da exposição. A letra selecionada para os títulos foi o *impact*, uma letra forte, mas de fácil leitura para cabeçalhos. A letra dos textos, tal como das fichas técnicas que acompanham as obras na parede seria o *Times New Roman*, aqui escolhida por ser das letras mais acessíveis e por proporcionar uma melhor leitura. Os textos de parede não devem exceder as dez

linhas para que o público não perca o interesse, e as legendas das tabelas não podem exceder as oito linhas, e devem ser colocadas de modo a serem de fácil identificação. Sugere-se ainda a criação de placas em *braille* para não limitar a visita de diferentes públicos.

Esta sala tem um caráter mutável, podendo funcionar em parceria com a EPAE na criação de programas sazonais, em que a exposição acompanhe as suas inovações técnicas, tal como a entrada e a saída de cavalos, homenagens em épocas específicas a grandes figuras da equitação, entre outras. Seria também interessante que se previsse a criação de um conselho educativo que realizasse visitas guiadas aos estábulos e ao percurso expositivo, adaptadas a vários tipos de públicos.

Relativamente a algumas indicações museográficas, julga-se interessante que a primeira assuma os tons da escola, o *bordeaux*, em duas das suas paredes. Este espaço, desprovido de impacto visual, tem a capacidade de ser manipulado consoante a vontade da comissão expositiva, sendo um dos seus pontos fortes a possibilidade de criar um discurso expositivo interdisciplinar, em que apenas as peças não serão suficientes para a captação do interesse do visitante. Assim sendo, este *white cube* terá de ser ocupado de peças acompanhadas de tabelas e meios interativos que manipulam o percurso expositivo sem limitar os públicos. Hooper-Greenhill (2013) defende o conceito do *post-museum*, em que os museus devem criar as suas exposições consoante as diferentes narrativas que ali podem coexistir. Neste percurso, são abordadas várias temáticas relacionando o cavalo lusitano, a história e a EPAE, sendo o público livre de optar apenas por um assunto ou por uma narrativa diferente da sugerida.

Apesar de neste primeiro espaço ser notória uma ordem cronológica, no segundo núcleo pretende-se que os objetos comuniquem entre si, sem se criarem barreiras ou linhas direcionais.



Ilustração 8 – Planta do percurso expositivo.

Esta sala será construída em forma de cubo, sem janelas, e apenas com uma porta que serve também como saída de emergência. É um espaço de dimensões reduzidas, no entanto, possibilita a criação de inúmeros percursos tal como a criação de paredes falsas. A iluminação de todo o percurso é artificial de modo a permitir o transporte da sala para outro local, sem haver dificuldades com a iluminação e as diferentes direções da luz. A iluminação é direcionada para as peças, de modo a criar-se um ambiente mais relacionado com o Barroco e as artes do espetáculo. Visto que a sala é pouco arejada e não tem entradas de ar e luz para além da porta principal, é necessário a instalação de um sistema AVAC, de modo a se conseguir controlar a qualidade do ar e a temperatura, não só para o bem-estar do público como das peças expostas.

O transporte das peças para a sala de exposição é feito pela porta principal que deverá ter as dimensões necessárias para a sua entrada e saída. O piso é plano não existindo a necessidade de implementar elevadores para o transporte das peças.

3.1. Proposta de um percurso expositivo

Para uma melhor visualização das potencialidades desta sala, propomos aqui uma hipótese de percurso expositivo, ilustrada com as peças selecionadas e complementada com a informação que julgamos pertinentes para a compreensão geral do conjunto.

Núcleo I – Representações materiais do Património Imaterial

O percurso expositivo começa por um texto de contextualização histórica do cavalo e das origens da tradição. A primeira metade do núcleo expositivo organiza-se de forma cronológica, iniciando-se o percurso iconográfico com uma escultura representativa dos cavalos de guerra, que se constitui como a primeira peça do percurso.

Esta peça deve ser exposta em cima de um plinto com cerca de 1,30 m de altura, acompanhada pela sua ficha técnica. O seu objetivo é ilustrar uma primeira fase da relação do cavalo com o Homem, neste caso específico, focando-se sobre a temática das guerras a cavalo.



Ilustração 9 - Início do primeiro núcleo expositivo. Texto de sala; escultura; primeira pintura e dispositivo interativo.



Museu Nacional de Arte Antiga

N.º de Inventário: 381 Esc.

Supercategoria: Arte

Categoria: Escultura

Denominação: Guerreiros a cavalo (figuras de Presépio)

Título: Guerreiros a cavalo

Autor: António Ferreira

Local de Execução: Portugal; Lisboa

Oficina / Fabricante: Lisboa

Datação: XVIII d.C.

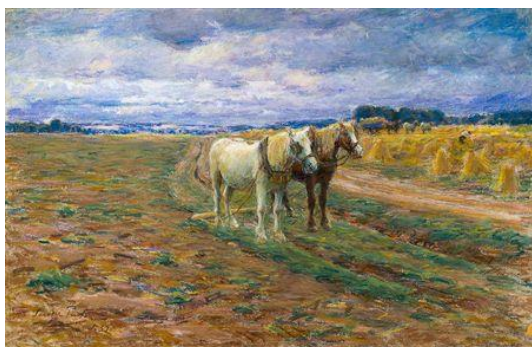
Matéria: Barro

Técnica: Escultura modelada em vulto pleno. Cozida e policromada.

Dimensões (cm): altura: 36,5; largura: 55,5; profundidade: 16;

Ilustração 10 – Escultura; Guerreiros a Cavalos; Museu Nacional de Arte Antiga (MatrizNET) ¹³.

A segunda peça do percurso expositivo pretende ilustrar outra fase desta relação: a agricultura, por se poder considerar como fundamental para a sobrevivência da espécie lusitana em Portugal. Esta imagem retrata a vivência do cavalo como auxiliar da vida do campo. Para se poder proporcionar mais informação, será acompanhada por um ecrã interativo onde o visitante pode aceder às imagens dos vários utensílios utilizados juntamente com os animais e com pequenas legendas com a descrição da funcionalidade das mesmas.



Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

N.º de Inventário:1559

Supercategoria: Arte

Categoria: Desenho

Denominação: A colheita do trigo em Fourchanville

Autor: José Júlio de Sousa Pinto, (Angra do Heroísmo, 1856 - Quimperlé, França, 1939)

Local de Execução: Fourchainville; canto inferior esquerdo

Datação:1932 Matéria: Pastel

Suporte: Papel

Técnica: Desenho a pastel

Dimensões (cm): altura: 32,5; largura: 50;

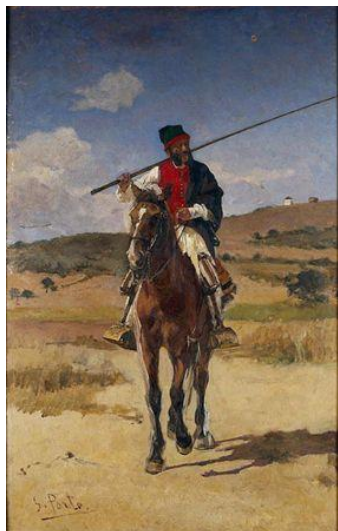
Ilustração 11 – Pintura; A colheita do trigo em Fourchanville; Museu Nacional de Arte Contemporânea (MatrizNET).¹⁴

Na sequência desta pintura, a terceira peça deverá retratar a vida do campino e do seu cavalo. Neste momento da exposição faz-se a ligação entre a sobrevivência da raça

¹³ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=247412>

¹⁴ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=201500>

lusitana e o toureiro equestre, relevando-se a importância da prática para a sobrevivência de espécie.



Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

N.º de Inventário: 522

Supercategoria: Arte

Categoria: Pintura

Denominação: O campino

Autor: António Carvalho da Silva Porto (Porto, 1850 - Lisboa, 1893)

Datação: 1887 Matéria: Óleo

Suporte: Tela

Técnica: Pintura a óleo

Dimensões (cm): altura: 121; largura: 76;

Ilustração 12 - Pintura; O Campino; Museu Nacional de Arte Contemporânea (MatrizNET)¹⁵.

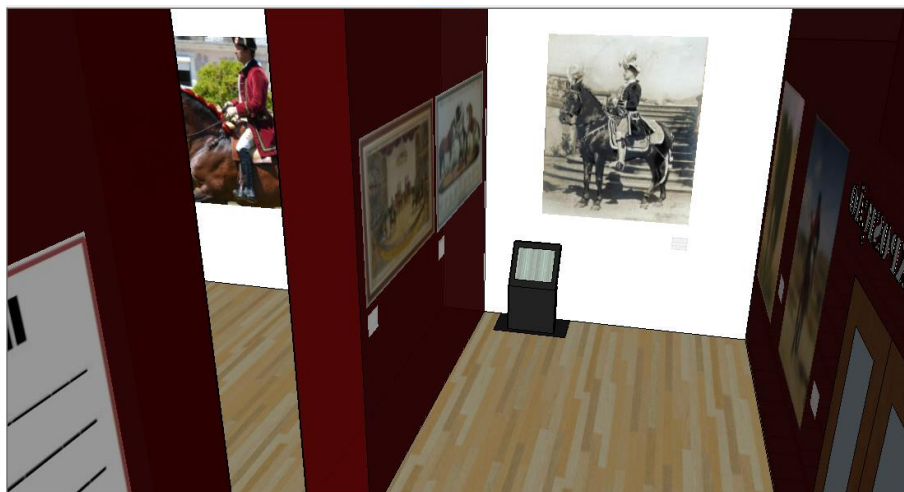


Ilustração 13 – Sequência do primeiro núcleo expositivo

¹⁵ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=203739>

Segue-se uma pintura de um cavalo do Museu José Malhoa. A pintura deve ser apresentada ao lado da imagem do campino, na mesma sequência de história, complementando a outra imagem com algumas características do cavalo lusitano e a forma como esta raça se adapta na perfeição ao tipo de trabalho a que era sujeito nos campos portugueses.



Museu José Malhoa

N.º de Inventário: Pin298

Supercategoria: Arte

Categoria: Pintura

Título: Cavalo Depois do Trabalho

Autor: Sylvia de Aguiar e Santos (1887)

Datação: XX

Época: Contemporânea

Matéria: Óleo

Suporte: Tela

Técnica: Pintura a óleo

Dimensões (cm): altura: 99,2; largura: 59,7;

Ilustração 14 - Pintura; Cavalo Depois do Trabalho; Museu José Malhoa (MatrizNET)¹⁶.

A quinta imagem, uma representação do infante D. Afonso Henriques, faz a transição no percurso expositivo para a nova etapa do cavalo, mais ligado à corte e à arte do espetáculo. É acompanhada por um ecrã interativo que ajuda o público a acompanhar a história e a transição deste mesmo percurso. Este dispositivo também servirá como apoio para as duas peças seguintes.

¹⁶ <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=41874>



Museu Nacional dos Coches

N.º de Inventário: HD 131

Supercategoria: Arte

Categoria: Espólio documental

Denominação: Fotografia

Título: Retrato do Infante D. Afonso Henriques
envergando o Traje do Torneio do Fio Verde

Autor: Vidal & Fonseca

Local de Execução: Lisboa, Portugal.

Datação: 1892.

Matéria: Papel.

Suporte: Cartão.

Dimensões (cm): altura: 59; largura: 47,5;

Ilustração 15 - Ilustração – Fotografia; Retrato do Infante D. Afonso Henriques envergando o Traje do Torneio do Fio Verde; Museu José Malhoa (MatrizNET)



Ilustração 16 – Simulação da relação da imagem do campino com a imagem do cavalo; fotografia do infante D. Afonso Henriques e dispositivo interativo.

É importante realçar que num espaço reduzido, com peças que possam porventura acompanhar a exposição, ou que não, é necessário assegurar que a informação está sempre presente. Para garantir esse aspeto, os ecrãs interativos devem fornecer uma

informação completa e acessível, acompanhando a sequência da exposição e fornecendo a informação adequada ao visitante consoante o seu interesse. Será o próprio visitante quem seleciona no ecrã o objeto ou tema sobre o qual pretende ter mais informação. Estes dispositivos permitem disponibilizar um leque de informações variadas num espaço reduzido.

Deve também ponderar-se que, se a exposição se tornar itinerante, deverão ser substituídos os originais por réplicas de qualidade, mantendo-se a narrativa inicial. É importante ter em vista o estado de conservação das peças e evitar os riscos que estas possam correr, assim sendo, sugerimos que os originais tenham um carácter permanente, numa sala que seguisse as mesmas linhas expositivas, podendo ser usadas réplicas para a exposição itinerante, seguindo-se o mesmo fio condutor em ambos os casos.

A penúltima imagem, a reprodução da gravura, volta a referir-se apenas ao cavalo e às suas pelagens. Expõe as diversas cores e explica a utilização de apenas cavalos castanhos e da linhagem de Alter na EPAE.



Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança

Supercategoria: Arte

Categoria: Espólio documental

Denominação: Gravura

Título: Gravura sobre as diferentes pelagens do cavalo

Ilustração 17 – Gravura referente às pelagens do cavalo; Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)¹⁷

A última imagem desta secção faz a ligação direta com os espetáculos da corte e a sua tradição, tal como com o restante percurso da exposição.

¹⁷ <http://www.parquesdesintra.pt/noticias/nova-biblioteca-de-arte-equestre-no-palacio-de-queluz/>



Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança

Supercategoria: Arte

Categoria: Espólio documental

Denominação: Gravura

Título: Gravura de um espetáculo de apresentação de Arte Equestre

Ilustração 18 – Gravura de um espectáculo equestre; Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)¹⁸

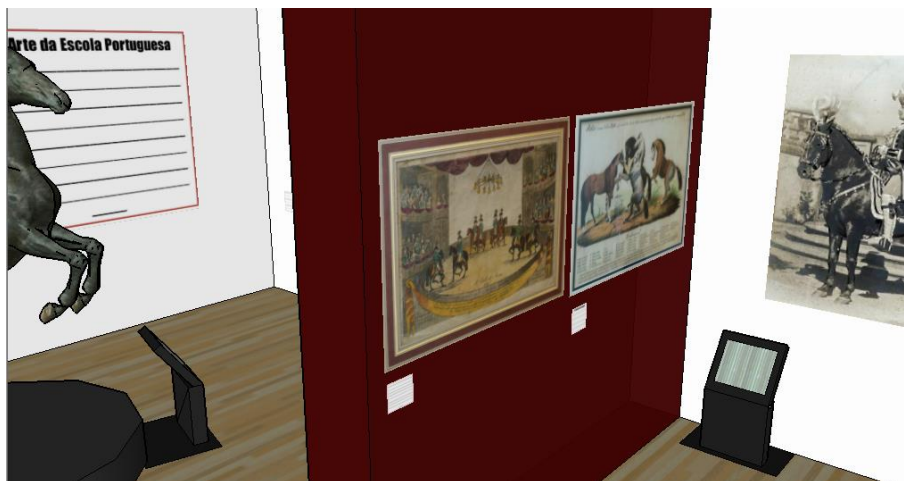


Ilustração 19 - fim do primeiro núcleo e início do segundo.

Núcleo II – A arte e tradição da Escola Portuguesa de Arte Equestre

O segundo núcleo do percurso expositivo, como já foi anteriormente referido, dedica-se à tradição da Escola Portuguesa de Arte Equestre, sendo as peças expostas reproduções

¹⁸ <http://www.parquesdesintra.pt/noticias/nova-biblioteca-de-arte-equestre-no-palacio-de-queluz/>

de imagens, com um intuito meramente iconográficas, de modo a se poder fazer a ligação com os conteúdos digitais disponíveis.

À entrada desta secção, o visitante depara-se com uma escultura em PVC de um cavalo em dimensões reais. Esta opção foi pensada para uma sala expositiva de carácter permanente. No entanto, tendo em consideração que a EPAE organiza espetáculos fora, para os quais é necessária uma logística complexa para prover o transporte de animais vivos e dos equipamentos necessários para os espetáculos, não deverá ser complicado juntar a estes elementos esta peça. Como alternativa, poderá prever-se a sua substituição por uma projeção de imagem interativa de maiores dimensões, em que esteja disponível o mesmo conteúdo informativo.



Ilustração 20 - Escultura em PVC.

O modelo de cavalo deverá replicar a posição do exercício de *levada*, acompanhado por um dispositivo interativo que mostra as características físicas do cavalo lusitano e a sua adaptação à equitação portuguesa, tal como os principais cuidados de maneio para o bem-estar do cavalo.

As quatro paredes deste núcleo são dividir por temas, ao contrário do núcleo anterior que acompanhava uma sequência cronológica.

Uma parede é dedicada à tradição de preparação dos cavalos para o espetáculo, representada por duas fotografias de grandes dimensões para se poder ter noção do

detalhe destes elementos. A fotografia de grandes dimensões de um cavalo entrançado é acompanhada por um ecrã interativo onde se ilustra toda a técnica da arte de entrançar. O dispositivo disponibiliza um pequeno «jogo» em que o visitante pode aprender o procedimento, seguindo as regras de entranças à Portuguesa.



Ilustração 21 - Cavalo da EPAE entrançado com fitas (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)¹⁹



Ilustração 22 - Cavalo da EPAE aparelhado com os arreios com o brasão de D. João V (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)

A imagem de grandes dimensões do cavalo aparelhado aborda os utensílios e adereços que um cavalo de Alta Escola utiliza, como, por exemplo, as várias partes dos arreios, o Braço, a forma como deve ser colocado, as proteções e a cabeçada. Também esta imagem é acompanhada por um dispositivo que demonstra, através de pequenos vídeos,

¹⁹ <http://www.parquesdesintra.pt/noticias/escola-portuguesa-de-arte-equestre-no-leilao-anual-da-coudelaria-de-alter/>

as várias etapas de aparelhar um cavalo, a ordem com que os adereços são apertados e o lado correto para se colocarem os adereços em cima do cavalo.



Ilustração 23 – Vista geral do segundo núcleo - imagens relativas ao entrançar e aparelhar do cavalo.

Outra parte deste núcleo dedica-se à comparação das práticas antigas com as executadas atualmente pela EPAE. Este diálogo é realizado pela junção de duas imagens, uma gravura e uma fotografia atual. Ambas representam um cavalo montado durante o exercício de *ares altos*, a Capriola. A gravura é apresentada paralelamente com a fotografia seguinte, criando a ligação entre a história e a atualidade, abordando-se assim as técnicas e os exercícios realizados.



Ilustração 24 - Gravura do livro *Luz da liberal, e nobre arte da cavalaria* (Andrade, 1790).



Ilustração 25 – Capriola realizada por um cavaleiro e cavalo da EPAE (Parques de Sintra-Monte da Lua, s.d.)²⁰

Estas duas imagens são acompanhadas por um ecrã interativo, que reproduz em câmara lenta a técnica deste exercício, tal como as exigências físicas presentes num exercício deste nível, tanto para o cavalo como para o cavaleiro. Estas duas imagens do percurso podem ser adaptadas para qualquer um dos exercícios de Alta Escola.



Ilustração 26 – Diálogo entre a tradição e a atualidade. Exercício Capriola

A última parede deste percurso expositivo dedica-se aos exercícios realizados pela Escola Portuguesa de Arte Equestre, representados por uma fotografia do exercício *pas*

²⁰<https://www.equisport.pt/noticias/escola-portuguesa-de-arte-equestre-inaugura-novos-espacos/>

de deux, em grande escala. Esta imagem é demonstrativa de um dos exercícios da Alta Escola, mas também de várias artes do espetáculo a cavalo em que os dois animais, montados pelos seus picadores, realizam um conjunto de exercícios com uma dança sincronizada. A imagem é acompanhada por um pequeno vídeo de um *pas de deux* realizado pela EPAE. O dispositivo que acompanha esta fotografia disponibiliza inúmeras imagens, com os vários exercícios, em que o visitante tem acesso à descrição e história dos vários exercícios.

Os equipamentos interativos oferecem uma infinita possibilidade de informações que podem ser disponibilizadas ao público, em diversas línguas. Como a informação está toda guardada digitalmente, existe ainda a possibilidade de interligar os inúmeros aparelhos.

O visitante pode ainda ter acesso a esta informação no local da visita, através do acesso ao site da EPAE ou através de um QR Code, que dará acesso a uma aplicação que permite que a mesma informação fique disponível no equipamento móvel do visitante, sendo este um telemóvel, um *tablet* ou mesmo um computador. Este avanço tecnológico permite ao visitante escolher a informação que pretende, com a vantagem de a poder reler mais tarde fora do recinto expositivo. Com os desenvolvimentos tecnológicos que se têm vindo a aplicar na museologia, poderá também permitir o acesso a novas funcionalidades que exploram a tridimensionalidade e entram para uma realidade expandida extremamente atrativa para o público em geral.

A plataforma digital criada para acompanhar esta exposição pode ainda conter uma base de dados que ligue uma rede de museus dedicados a esta temática, como, por exemplo, o Museu dos Coches, ou mesmo algum espetáculo que decorra no Centro Cultural de Belém, de modo a se poderem cruzar informações variadas.

Para se pode ter uma visão mais interativa da nossa proposta, juntamos a esta dissertação um vídeo interativo do projeto expositivo ([aqui](#))²¹

²¹ Projeto para o centro interpretativo, [vídeo](https://vimeo.com/249423442) em <https://vimeo.com/249423442>

Conclusão

Face à análise realizada, é notório o interesse crescente pelas questões relacionadas com o património imaterial e, mais especificamente, com o cavalo lusitano, existindo já iniciativas para tornar a raça Lusitana Património Imaterial da Humanidade. Este facto justifica a criação de um espaço dedicado a esta espécie animal e à Escola Portuguesa de Arte Equestre, responsável por esta tradição patrimonial e por todo o «saber fazer» necessário para a sua preservação.

Sendo a EPAE um núcleo da empresa Parques de Sintra - Monte da Lua, o seu funcionamento é muito semelhante ao de um museu performativo, com um programa de apresentações semanais ao público, um inventário das peças existentes e um edifício adaptado para a sua apresentação. Faz agora sentido englobar neste conjunto um centro interpretativo, que se possa tornar itinerante e acompanhar os espetáculos no país e no estrangeiro.

Apesar de Portugal ser já um destino turístico muito procurado, é necessário que as nossas instituições acompanhem as preocupações, já sentidas por todo o mundo, relativamente à manutenção das tradições e costumes. É preciso que estas sejam registadas e preservadas para que não se perderem, mesmo que a globalização tenda para a criação de um mundo onde tudo se torna muito semelhante.

Neste caso, o cuidado com a preservação do Património Imaterial torna-se institucional e é importante para que uma determinada comunidade saiba quais são as suas origens, que se orgulhe delas e que dê a conhecer aos demais o que a define enquanto nação.

A sala de exposição sugerida neste trabalho segue o conceito do *White Cube*, com o intuito de se criar um percurso que faça a transição entre a História, a tradição e a atualidade. Para que este conceito funcione é necessário acompanhar os objetos/imagens expostos com dispositivos interativos, que forneçam toda a informação científica, essencial para a compreensão do percurso, organizada em diferentes níveis de aprofundamento e acessibilidade, para se adaptar às necessidades dos diferentes públicos. Para além disso, e não se limitando a isso, as peças devem ser capazes de «viver» por si próprias, com espaço para serem fruídas.

Considerou-se aqui que estas duas componentes são fundamentais para se dar resposta aos objetivos iniciais. Um aprofundamento desta ligação, levaria a propostas muito inovadoras no modo de apresentação e exploração de conhecimentos, como se tem vindo a observar em inúmeros casos no contexto museológico.

Hoje em dia as possibilidades são infinitas. É necessário que se crie a consciência de que estas tradições fazem parte da nossa cultura e da nossa identidade enquanto nação, e que, para além da sua prática continuada, podemos usar as novas tecnologias para garantir a sua preservação.

Bibliografia

- ANDRADE, Manoel Carlos de - *Luz da liberal, e nobre arte da cavalaria*. Portugal: Imprensa Régia, 1790. Disponível em WWW:<URL: <https://archive.org/details/luzdaliberaleno00andr> >.
- D'ANDRADE, António Galvão - *A Arte da Cavallaria da gineta, Estradiota, Bom primor de ferrar e alveitaria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986 (1678). Disponível em WWW:<URL:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/34647/mod_page/content/17/Duarte_LEnsinanca.pdf >.
- CAIN, Abigail - How the White Cube Came to Dominate the Art World. *Art Sy*, 2017. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art> >.
- CARVALHO, Ana - *Os Museus e o Património Cultural Imaterial. Contribuições da UNESCO para a Protecção do Património Cultural Imaterial*. Évora: Publicações do Cidehus, Edições Colibri, 2011.
- COELHO, Ivone da Conceição Gachineiro - *Turismo, património imaterial e divulgação num museu de arqueologia: o Museu D. Diogo de Sousa, em Braga*, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2012. Dissertação de Mestrado. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10348/2853>>.
- COSTA, Marili Lopes de, CASTRO, Ricardo Vieira de Castro - Património Imaterial Nacional: Preservando Memórias ou Construindo Histórias. *Estudo de Psicologia*. Natal: Universidade do Estado Rio de Janeiro, 2008. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200004 >.
- DEWEY, John - *Democracia e Educação, Introdução à Filosofia da Educação*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

- DAVIS, Ann - *Museology and the Intangible Heritage of Learning*. ICOFOM Study Series. N.º 33, 2004, pp. 31-34.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François - *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em WWW:<URL:http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf >.

- EPAE - *Exercícios*, s.d., [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/escola-portuguesa-de-arte-equestre/exercicios/>>.

- FERREIRA, Jerusa Pires - *Armadilhas da memória e outros ensaios*. [s.l.]: Ateliê Editorial, 2004.

- GANDIA, Álvaro Sanchis - *Diseño de aplicaciones interactivas en dispositivos móviles para museos y centros de arte*; Valencia: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2012. Tesis di Máster. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10251/27728>>.

- GONÇALVES, Ana Rita Ferreira da Silva - *A Arte Equestre Portuguesa – Património Cultural*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de mestrado. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10071/10053>>.

- HOOPER-GREENHIL, Eilean - *Museums and Their Visitors*. London: Routledge, 2001.

- ICOM – *Museu. Definições*, 2015. [30 Jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://icom-portugal.org/category/definicoes/> >.

- INSTITUT FRANÇAIS DE CHEVAL E DE L'ÉQUITATION - *Le prestige du Cadre Noir*. s.d. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.ifce.fr/cadre-noir/ecole-nationale-dequitation/le-cadre-noir/>>.

- LEAL, João - *O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma perspectiva histórica. Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa.

Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, pp. 289-295. Disponível em WWW:<URL: <http://hdl.handle.net/10362/9760>>

- PINHEIRO, Marcos José - *Museus Memória e Esquecimento: um projecto da modernidade*. Rio de Janeiro: e-papers Serviços Editoriais, 2004.

- MESQUITA, Mariana Mendes de - *Um Projecto de Novas Tecnologias Aplicado na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação de Mestrado. Disponível em WWW:< - MUSEU NACIONAL DOS COCHES - *Museu Nacional dos Coches – Museu*. [s.d.]. Disponível em WWW:<<http://hdl.handle.net/10451/9399>>.

- OLIVEIRA, Bruno - Golegã candidata equitação à portuguesa a Património Imaterial da Humanidade. *O Ribatejo*. 2018. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www.oribatejo.pt/2017/09/28/golega-candidata-equitacao-a-portuguesa-a-patrimonio-imaterial-da-humanidade/>>.

- OLIVEIRA, Nuno - *Breves notas sobre uma arte apaixonante*. [s.l.]: Editora Pyo, 2015.

- PARQUES DE SINTRA – MONTE DA LUA - *Biblioteca de Arte Equestre D. Diogo de Bragança*. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/escola-portuguesa-de-arte-equestre/biblioteca-de-arte-equestre-d-dio-go-de-braganca/>>.

- PINTO, Celina Bárbaro - Museu, comunidade e património cultural imaterial: um estudo de caso - o Museu da Terra de Miranda. *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, N.º 2, 2013. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://journals.openedition.org/midas/210>>.

- SILVA, Inês Isabel - *O Cubo Exibicionista, Uma Reflexão Sobre o Design de Exposições*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação de Mestrado. Disponível em WWW:<<http://hdl.handle.net/10451/20148>>.

- SOUSA, Filomena - *Património Cultural Imaterial: MEMORIAMEDIA e-Museu - métodos, técnicas e práticas / Intangible Cultural Heritage: MEMORIAMEDIA e-*

Museum - methods, techniques and practices. Alenquer: Memória Imaterial CRL, 2015. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10362/15872>>.

- SOUSA, Ana - A Origem e Evolução do Cavalo. *Mundo dos Animais*. N.º 6, 2008 (atualizado em 2014). [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.mundodosanimais.pt/animais-de-quinta/origem-evolucao-cavalo/>>.

Legislação nacional e internacional

- *Carta de Atenas*, 1931. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>>.

- *Carta de Veneza*, 1964. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>>.

- UNESCO - *Convenção de Paris*. 2006. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>.

- *Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho*. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/portugal/portugal_lei139_2009_pororof.pdf>.

- *Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio*. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2012/05/10200/0277202777.pdf>>.

- *Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto*, [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/legislacao/decretolei1492015.pdf>>.

- UNESCO - *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*. 2003. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>.

- UNESCO - *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. 2006. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>.
- UNESCO - *Declaração universal Sobre a Diversidade Cultural*. 2002. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>.
- UNESCO - *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*. 1989. [30 jan. 2018]. Disponível em WWW:<http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf>.

Webgrafia

<http://www.parquesdesintra.pt/>

<http://www.matrizpci.dgpc.pt>

<https://equitacao-classica.blogspot.pt/>

<http://www.ifce.fr/cadre-noir/eco-le-nationale-dequitation/le-cadre-noir/>

<http://arteequestre.pt/>

<https://www.youtube.com/>

<http://www.ifce.fr/cadre-noir/>

<http://www.matriznet.dgpc.pt/>

Projecto

<https://vimeo.com/249423442>