U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

CICLO DE ESTUDOS

[MESTRADO EM MUSEOLOGIA]

Do histórico e social ao técnico e visual:

contributos para o estudo da coleção de renda de bilros do Museu Nacional Soares dos Reis.

Beatriz Figueirinha

M

2024

Beatriz Figueirinha

Do histórico e social ao técnico e visual:
contributos para o estudo da coleção de renda de bilros do Museu Nacional Soares dos Reis.

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, orientado pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo, pela Doutora Sandra Senra e pela Dra. Maria Lobato Guimarães.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

25 de junho 2024

Sumário

Declaração de honra IV

Agradecimentos V

Resumo VII

Abstract VIII

Índice de Figuras IX

Lista de abreviaturas e siglas X

Introdução 1

1. Enquadramento Teórico 6

1.1. Coleção: o coração dos museus 6

1.2. As narrativas e o poder (*o que museus dizem que fazem e o que eles fazem, sem o dizer)* 8

1.3. As vidas sociais dos objetos e as suas biografias 15

1.4. A Teoria - Estudo de Coleções 21

1.5. A Prática - Documentação em Museus 27

2. A biografia da coleção de rendas portuguesas 32

2.1. Origem da coleção e a sua documentação 32

2.1.1. Percursos para formação do Museu Industrial e Comercial do Porto 32

2.1.2 Joaquim Vasconcelos e o Museu Industrial e Comercial do Porto 38

2.1.3 O fim 47

2.1.4. Sopro de vida 50

2.2. Origem da Renda de bilros 51

2.2.1 Cruzando versões, torcendo linhas: a imprecisa história da renda 51

2.2.2. Da ostentação à proibição e o fundamental papel de Vila do Conde 55

2.2.3. Resistência 58

3. Estágio Curricular no MNSR - Atividades desenvolvidas 61

3.1. O Museu Nacional Soares dos Reis 64

3.2. A coleção de rendas portuguesas: estudo e contributo 68

3.2.1. Apresentação e análise da coleção 68

3.2.2. A normalização na documentação de museus 81

3.3. Mas, afinal, e o que são as rendas? E como documentá-las? 83

3.3.1. A Renda de bilros e as suas características: formas de identificar 84

3.3.2. Pontos e Motivos: as características da renda de bilros em Vila do Conde 88

3.3.3. Os elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros 91

3.3.4. Glossário 97

3.4 Atividades complementares de estágio 99

Considerações Finais 100

Referências Bibliográficas 102

Lista de anexos 114

Lista de pêndices 141

Declaração de honra

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

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização do presente relatório.

Porto, 25 de junho de 2024.

Beatriz Figueirinha

Agradecimentos

Ainda que eu tentasse, esse relatório não existiria sem a ajuda e apoio de inúmeras pessoas, não apenas pela investigação e escrita, mas pela árdua experiência de fazê-lo em outro país. A língua pode parecer a mesma, porém, as diferenças culturais e de vida tornaram esse processo mais exaustivo. Agradeço aos amigos Alberto Chillón e Ana Pérez, que me ouviram e dividiram comigo todas as frustrações e angústias que este processo, aliado à difícil adaptação, podem causar. Agradeço ao Pedro Henrique por me ouvir tantas vezes e por ter me mostrado um caminho que me ajudou a não abandonar a minha força e continuar de pé e, por isso, agradeço aos Orixás e aos meus Guias.

Agradeço às minhas orientadoras Prof. Doutora Alice Semedo, com as suas palavras de motivação, à Doutora Sandra Senra com a sua generosidade e à Dra. Maria Lobato Guimarães com o seu entusiasmo.

Agradeço também ao Museu Nacional Soares dos Reis por estar aberto aos estudantes e pelo acolhimento do Diretor Doutor António Ponte e dos técnicos e gestores das coleções do Museu. Gostaria de destacar aos que me ajudaram de alguma forma, como as Dras. Adelaide Carvalho, Teresa Pinheiro, Isabel Rodrigues, Fátima Machado, Dr. Jorge Coutinho, Dras. Ana Paula Machado, Maria Reis e, principalmente, à Dra. Susana Medina pelo apoio. Agradeço também aos colegas de estágio Diana Cardoso, Miguel Leite e Susana Henriques pelo apoio mútuo e pelos cafés.

Agradeço à Diretora do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, Dra. Ivone Teixeira por ter disponibilizado as técnicas Dra. Isabel Carneiro, à qual agradeço especialmente pela paciência e gentileza, e à Dra. Arminda Rodrigues, a quem agradeço pelo intercâmbio de saberes e prontidão. A minha outra forma de agradecer ao Museu é oferecer esta investigação.

Aos investigadores, professores, colegas e amigos de profissão que a vida me trouxe e que neste momento, gentilmente, cederam um pouco do seu tempo e conhecimento. Agradeço

aos que, mesmo sem nos conhecermos, foram prestativos como a museóloga do Museu Histórico Nacional, Dra. Adriana Bandeira Cordeiro, a Diretora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Doutora Sandra Leandro, a Técnica Superior/Arquivista no Arquivo Documental do Ministério das Finanças, Dra. Paula Cristina Ucha, a Técnica Superior do Museu Alberto Sampaio, Dra. Maria José Meireles, a Diretora do Museu Nacional do Traje, Doutora Dóris Santos, a Técnica da Biblioteca de Comunicação do mesmo Museu, Dra. Cândida Caldeira, a Mestre em Museologia e Museografia, Dra. Melissa Colaço, e a Técnica Superior na Divisão Municipal de Museus da Câmara Municipal do Porto, Doutora Juliana Alves, que, por outras razões que não este relatório, acabou por contribuir e ser uma pessoa querida.

Agradeço à Ana Luisa Camargo e à Aline Maller - responsáveis por eu ter seguido o caminho da museologia, ao Dr. Ronaldo Vasques pela sua disponibilidade, à Dras. Thalita Sbragio e Mariana Fernandes por compartilharem as suas experiências e à Isabel Carvalho pelo olhar feminista tão necessário.

Não tenho palavras para descrever o apoio da Doutora Vera Felippi, cujo amor pelas rendas me ajudou a encontrar um caminho para a investigação. Esse relatório é dedicado a você.

Não posso deixar de agradecer todo o apoio da família “tuga” e da família “zuca”, principalmente, dos meus pais que me apoiaram na decisão de imigrar em um período difícil que passávamos e também por confiarem que esse grande passo valerá a pena e renderá frutos.

Resumo

O estudo das coleções por meio da cultura material é uma forma de elaborar biografias e analisar, criticamente, os artefactos museológicos pelos seus diversos aspetos, como, por exemplo, trajetórias, técnicas e significados. Os percursos para um estudo de coleção concorrem com a gestão museológica, particularmente, no processo do inventário. Etapa importante para a documentação, o inventário trata de um conjunto de princípios padronizados conforme normas pré-estabelecidas para organizar, registar, recuperar e disponibilizar informações.

A investigação desenvolvida no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Museologia teve por tema e objeto o estudo da Coleção de Rendas Portuguesas do Museu Nacional Soares dos Reis, proveniente do Museu Industrial e Comercial do Porto. Pretende-se contribuir para o processo de documentação da coleção, notadamente, das rendas de bilros atribuídas ao centro de fabrico de Vila do Conde, ainda ativo e importante na história do saber têxtil português. Para tal, foi necessário recolher e analisar informações através de levantamento e análise bibliográfica em bibliotecas, arquivos e instituições, a fim de reunir informações sobre a formação da coleção e os seus percursos institucionais. Também houve necessidade de consultar bibliografia especializada, frequentar workshops e consultar especialistas, fator essencial para compreender as terminologias, tipologias, pontos e motivos mediante uma análise visual e comparativa a fim de identificar os elementos constituintes da renda. O contacto direto com as amostras de rendas, com a técnica e com os registos documentais suscitaram inúmeras questões, desde características físicas a questões sociais e de género fundamentais.

A investigação forneceu, como contributo, bases para a categorização da coleção a fim de auxiliar na documentação e no preenchimento das fichas de inventário. Outra contribuição é a criação de um glossário focado nas especificações necessárias para um estudo mais preciso da coleção de rendas.

Palavras-chave: Estudo de coleção; Renda de bilros; Cultura material; Inventário; Vila do Conde.

Abstract

Studying collections through material culture is a way of creating biographies and critically analyzing museum artifacts in terms of their various aspects, such as trajectories, techniques, and meanings. The ways of studying the collection contribute to museum management, especially in the inventory process. The inventory is an important stage of documentation and deals with a set of standardized principles according to pre-established norms for organizing, recording, retrieving, and making available information.

The research carried out as part of the curriculum of the Master's Degree in Museology had as its subject and object the study of the Portuguese Lace Collection of the Soares dos Reis National Museum, which came from the Industrial and Commercial Museum of Porto. The aim was to contribute to the process of documenting the collection, especially the bobbin lace attributed to the Vila do Conde manufacturing center, which is still active and important in the history of Portuguese textile knowledge. To do this, it was necessary to collect and analyze information through bibliographic research and analysis in libraries, archives, and institutions, to gather information on the formation of the collection and its institutional paths. It was also necessary to consult specialized bibliographies, attend workshops, and consult experts, which was essential to understand the terminologies, typologies, stitches, and motifs through a visual and comparative analysis to identify the constituent elements of lace. The direct contact with the lace samples, the technique, and the documentary records raised numerous questions, ranging from physical characteristics to fundamental social and gender issues.

As a contribution, the research provided the basis for the categorization of the collection to facilitate its documentation and the completion of the inventory forms. Another contribution is the creation of a glossary focused on the specifications needed for a more precise study of the lace collection.

Key-words: Bobbin lace; Collection study; Material culture; Inventory; Vila do Conde.

Índice de Figuras

Figura 1 - Crianças e mulheres em Vila do Conde, anos de 1930 (AMVC 6531 FA-27). 18
Figura 2 - Workshop de renda de bilros em Vila do Conde, evento da Bienal Artes & Ofícios (2023). 21
Figura 3 - Quadro com amostras de rendas e respetivas legendas. 40
Figura 4 - Detalhe da amostra de renda do tipo a malheiro (Fuzeta) 82 Tex MNSR. 46
Figura 5 - De kantwerkster (1575 - 1599), Anónimo 53
Figura 6 - Frente da ficha de papel da amostra de renda 53.1 Tex MNSR (antiga ref. 351 A). 64
Figura 7 - Verso da ficha de papel da amostra de renda 53.1 Tex MNSR (antiga ref. 351 A). 64
Figura 8 - Antessala da Biblioteca. 65
Figura 9 - Interior (rapariga a fazer renda de bilros), de Sofia Martins de Souza (Inv. 1145 MNSR). 69
Figura 10 - Caixa de madeira em que parte da coleção de rendas encontra-se acondicionada. 70
Figura 11 - Detalhe das etiquetas que constam na parte exterior da caixa e da relação das rendas no interior da mesma. 70
Figura 12 - Interior da caixa e detalhe da cinta. 71
Figura 13 - Interior da caixa e detalhe da cinta. 71
Figura 14 - Exemplos de coleções de outros museus na página do site Matriz Net. 77
Figura 15 - “Tira de renda” (Echarpe), 83 Tex MNSR. 79
Figura 16 - “Tira de renda” (Echarpe), 86 Tex MNSR 80
Figura 17 - “Cabeção” (Echarpe), 84 Tex MNSR. 80
Figura 18 - “Cabeção” (Encaixe), 100 Tex MNSR 81
Figura 19 - “Encaixe de camisa” (Encaixe), 74 Tex MNSR 81
Figura 20 - Bilros 88
Figura 21 - Almofada 88
Figura 22 - Forma 89
Figura 23 - Pique 89
Figura 24 - Esquema do movimento “cruzar”. 90
Figura 25 - Esquema do movimento “torcer”. 91

Lista de abreviaturas e siglas

MNSR ..... Museu Nacional Soares dos reis

MICP ..... Museu Industrial e Comercial do Porto

ICOM ..... International Council of Museum

V & A ..... Victoria and Albert Museum

MAAI ..... Museu Austríaco de Arte e Indústria

MNAA ..... Museu Nacional de Arte Antiga

MUDE ..... Museu do Design e da Moda

MRBVC ..... Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde

DGFP..... Direção Geral da Fazenda Pública

MMT-UFRGS ..... Museu Moda e Têxtil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

MNT ..... Museu Nacional do Traje

MAP ..... Museu de Arte Popular

VBT ..... Vocabulary of Basic terms for the Cataloguing of Costume

CIDOC ..... Comitê Internacional para a Documentação

CITRIME ..... Centro Interdisciplinar, Inter-Regional e Transfronteiriço de Memória da Educação

IPM ..... Instituto Português de Museus

ICAMT ..... International Committee for Architecture and Techniques

IJUP ..... Encontro de Investigação Jovem da U. Porto

FLUP ..... Faculdade de Letras da Porto

U. Porto ..... Universidade do Porto

SGC ..... Sistema de Gestão de Coleções

Introdução

O presente trabalho é produto da investigação realizada no âmbito do estágio curricular no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR). A coleção estudada foi a de rendas de bilros de Vila do Conde, pertencente a Coleção de Rendas Portuguesas, originária do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto (MICP) e transferida ao MNSR em 1940. Para além de um relatório, apresenta-se um estudo da Coleção de Rendas contemplando os aspetos técnicos e visuais do artefacto têxtil, assim como os aspetos históricos e sociais que a contextualizam, aliando as competências teóricas ao desenvolvimento da prática.

Portanto, ao compreender que as rendas de bilros podem ser apreendidas pela sua materialidade e pela sua imaterialidade, sendo um património cultural material e imaterial, desenvolveu-se a biografia da coleção pela perspetiva da cultura material como ponto de início para a produção de um material de contributo ao processo de inventário da coleção.

Entre todo o acervo de belas-artes que o Museu Nacional Soares dos Reis possui, como imaginar que haveria ali uma coleção com quase trezentas amostras de rendas, do século XIX? Foi através de um comentário da Professora Alice Semedo durante a aula de Estudo de Coleções, que a autora tomou conhecimento da existência da coleção, não hesitando em contactar o Museu. Portanto, ao dar início à realização do estágio e, após uma primeira reunião com a gestora da coleção, Maria Lobato Guimarães, já se tinha pré-definido o tema e que parte da coleção e que abordagem seria desenvolvida. A fim de delimitar o estudo, optou-se por concentrar o estudo nas rendas atribuídas ao centro de fabrico de Vila do Conde por ser o conjunto mais expressivo em quantidade, por ainda ser um centro de fabrico ativo e por ter um Museu que trabalha em parceria com o MNSR.

Porém, embora tenha sido feito este recorte, em determinados momentos, planeados e não, a investigação mostrou ser estritamente necessária em abordar toda a coleção, ampliando o alcance colaborativo dos resultados. Como exemplo, foi feita a identificação de quinze rendas atribuídas ao centro de fabrico de Fuzeta como não sendo da técnica de bilros. Ainda que não sejam rendas de Vila do Conde, o resgate dessa informação, aliado a uma confirmação da mesma, é mais um amparo à documentação da coleção.

O interesse em estudar uma coleção têxtil relacionou-se com a formação académica anterior da autora em Design de Moda, História da Moda e em Conservação Preventiva de coleções têxteis, assim como, pelas experiências profissionais em museus e instituições com esse tipo de coleção. Desde o primeiro contacto com a museologia, em um estágio do Museu Imperial (Petrópolis, Brasil), se percebeu a relevância da preservação deste tipo de artefacto que possui uma baixa durabilidade, em muitos casos devido à sua fragilidade, e também pela sua associação com o quotidiano, com o frívolo e com o artesanato "feminino", visto como uma "arte menor". As leituras sobre a história da renda levaram também à compreensão da sua associação com o que se entende por "feminino" e, instintivamente, houve um interesse em tratar tal abordagem - ainda que de modo abreviado -, realçando outras perspetivas analíticas emergentes sobre as coleções no âmbito da museologia. Assim, o estudo pretende contribuir para a preservação do saber-fazer pela perspetiva feminista e por um enfoque no estudo da técnica, proporcionando maior visibilidade às particularidades (e necessidades) de um inventário têxtil desta natureza.

Diversas questões permearam a investigação antes e durante o andamento do estágio como, por exemplo:

- Qual a origem da coleção?
- Como foi feita a transferência para o MNSR?
- Como é que essa coleção foi inventariada?
- Quais são as informações necessárias para o inventário de uma coleção de rendas?
- Como definir e categorizar a coleção?
- Como descrever uma amostra de renda?
- Como identificar a técnica utilizada?
- Como contemplar as técnicas têxteis em uma ficha de inventário?
- Como é que a renda preenche espaços de luxo e de pobreza ao mesmo tempo?
- Por que o trabalho artesanal feito por mulheres é pouco valorizado?

Algumas perguntas puderam ser respondidas enquanto outras (ainda) não. Contudo, entende-se que as dúvidas também fazem parte do trabalho de investigação, motivam e conduzem à adaptação do plano de estágio inicial e pela exploração de outros objetivos. O contacto com as amostras de rendas e as conversas constantes com a gestora da Coleção Têxtil, Maria Lobato Guimarães, foram igualmente essenciais para identificar as necessidades

da coleção e para identificar os caminhos a percorrer para que a investigação servisse o seu propósito.

A partir do quotidiano no estágio, o objetivo definido foi o de investigar e documentar as amostras da coleção de rendas de bilros de Vila do Conde, sob a perspetiva da cultura material, produzindo um estudo da coleção que contemplasse aspetos históricos, sociais e técnicos. A partir desta base, intencionou-se:

- Identificar e selecionar os objetos da coleção;
- Apoiar o desenvolvimento do processo de inventário ao oferecer algumas contribuições;
- Fazer um levantamento bibliográfico e análise documental sobre o tema;
- Desenvolver aspetos da biografia da coleção;
- Sugerir novos termos para a classificação tipológica de toda a coleção, atualizando-os e justificando-os com base na revisão bibliográfica e contributos de especialistas;
- Realçar a técnica de bilros como fator de identificação e especificação das amostras da coleção;
- Criar um glossário como base para a categorização da coleção e apoio ao inventário.

Utilizou-se como referencial as metodologias de estudo de coleções de Jules Prown (1982 e 1994) e Susan Pearce (1994 e 2005), por compreender que essas abordagens contemplam, de modo amplo, os resultados necessários neste contexto, incluindo as características físicas, a investigação e o levantamento bibliográfico e as questões extrínsecas, como dimensões culturais, sociais, entre outras. Esta etapa consistiu, inicialmente, na recolha de informações, fosse em bibliografia (publicações, teses, artigos e documentos), fosse por fonte oral, para, a partir desse passo inicial, fazer a análise dessa informação.

O levantamento sobre a origem da coleção resultou na sistematização da informação histórica sobre a criação da coleção, interpretada e associada à documentação sobre a transferência das rendas para o MNSR. A análise da informação recolhida também visou atender a questões que surgiram durante o estudo e que se mostraram importantes para serem abordadas, como: as questões sobre as denominações e tipologias das rendas; a necessidade de identificar os elementos característicos da técnica de bilros através de uma análise visual e comparativa; o desenvolvimento de um modelo de descrição para ficha de

inventário a partir da compreensão da técnica e as suas características; e o desenvolvimento de uma categorização pela técnica, abrangendo os processos de produção e terminologia de Vila do Conde.

O presente relatório é organizado de acordo com as diretrizes do Mestrado em Museologia. A parte teórica é basilar e visa apresentar e justificar a relação entre a teoria e a prática desenvolvida. O projeto foi pensado, desde o início, como um contributo para o estudo e documentação da coleção de rendas de bilros de Vila do Conde, sendo o resultado de algumas das atividades realizadas no estágio.

Dividido em três capítulos, o primeiro faz um enquadramento teórico que perpassa o significado da coleção e a relação com as narrativas e estruturas de poder. Ao considerar que os objetos possuem uma vida social e carregam biografias, este capítulo argumenta que estas devem ser postas em causa e ser analisadas através de perspetivas contemporâneas. Uma das formas de praticar e construir um estudo de coleção é através de uma abordagem biográfica. É na documentação que a investigação toma corpo e regista a biografia e as demais informações necessárias para as boas práticas museológicas, incluindo a manutenção de um inventário.

O segundo capítulo apresenta contributos para a biografia da coleção e visa contextualizar, historicamente, as suas duas vertentes: a origem e a técnica. Quanto à origem, a sua formação e a sua incorporação foram abordadas através da apresentação de uma síntese dos estudos já realizados por outros autores sobre a criação e atuação do Museu Industrial e Comercial do Porto, o contexto socioeconómico da época, a participação de Joaquim de Vasconcelos, o fim do MICP, o destino dado aos objetos e à incorporação destes pelo MNSR. O acesso a documentação do Arquivo do MNSR sobre a coleção de rendas foi essencial, pois complementou a informação e resultou no conteúdo dos apêndices 2 a 5. A vertente sobre a técnica refere-se a uma breve história sobre a imprecisa origem geográfica da renda de bilros com foco em Vila do Conde, região expressiva na defesa do ofício.

O terceiro capítulo aborda as atividades de estágio em quatro pontos. O primeiro (3.1) apresenta o Museu. O segundo (3.2) apresenta a coleção e aborda algumas das atividades realizadas durante o período de estágio. Em seguida é feita uma análise da coleção através de uma associação com a teoria sobre a documentação, abordando os aspetos terminológicos e funcionais das rendas. Ao particularizar o tema em Vila do Conde,

pôde-se discutir sobre o uso dos termos regionais e seus significados, em contraponto com os termos utilizados em diferentes instituições museológicas, notando uma ausência de padronização e de compreensão sobre a funcionalidade e a aparência dos artefatos da coleção. Em colaboração com a gestora do Museu, a partir da comparação e verificação de termos, propõem-se termos atualizados que parecem mais adequados ao contexto museológico em estudo.

O ponto 3.3 inicia com a apresentação das outras incertezas que cercam as rendas como o próprio termo e a técnica que a origina. Daí, parte-se para descrever as suas características e as formas de identificação da renda, como os utensílios utilizados, os movimentos dos bilros e os pontos base. Tendo em conta as particulares que a renda possui de acordo com os diferentes centros de fabrico, o ponto 3.3 também aborda de modo pormenorizado os termos específicos de Vila do Conde, compartilhando e esclarecendo questões em torno das diferentes interpretações entre a fonte oral e a fonte bibliográfica utilizadas na investigação.

Ao partir do princípio de que através da análise da técnica é possível identificar o tipo de renda e, assim, evitar equívocos o terceiro capítulo apresenta um esquema para a leitura dos “elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros”, adaptado a partir das especialistas Pat Earnshaw (1983) e da Doutora Vera Felippi (2021). Nove amostras de Vila do Conde foram selecionadas para serem analisadas por este viés, a fim de se oferecer um “documento - guião” para a identificação da técnica de bilros, oferecendo mais subsídios para a sua descrição. A partir deste trabalho de investigação, foi possível afirmar e confirmar que as rendas de Fuzeta não são de bilros.

Por fim, a partir de toda a abordagem apresentada, foi possível compilar a informação e criar um glossário que descreve os termos utilizados, identificando os pontos, os desenhos, utensílios e elementos que constituem as rendas, assim como as tipologias definidas para a coleção, conforme as funções das amostras.

1. Enquadramento Teórico

"(...), o vidro de uma vitrina dá ao mesmo tempo uma visão transparente e um reflexo dos nossos próprios rostos"[1].

Susan Pearce, "Collecting reconsidered" In "Interpreting Objects and Collections", 1994, p.204.

Este pequeno trecho retirado do livro "Interpreting Objects and Collections", de Susan Pearce (1994), parece ilustrar, em parte, o propósito do estudo de coleções através da cultura material. Os objetos no museu, incluindo aqueles que não vemos, mas que habitam as reservas técnicas, configuram reflexos de tempos, espaços, poderes, ofícios, indivíduos, enfim, de culturas. De modo geral, são reflexos de nós mesmos e como todo reflexo, é uma das várias versões de uma realidade.

Mas o que releva e como revela exatamente a transparência do vidro? E o que reflete e como interpretar esse reflexo?

1.1. Coleção: o coração dos museus

Os museus colecionam por acreditarem que os objetos são importantes vestígios que carregam a memória da civilização humana. Estudar e preservar esses objetos é proporcionar um poderoso impacto na educação e, portanto, desse modo, os museus tornam-se transmissores de informação às gerações e à posteridade (Alexander, 1979, p.119).

Entre as múltiplas definições de coleção, escolheu-se como ponto de partida a constante da publicação *Conceitos-chave de Museologia* de Desvallées e Mairesse (2013) por se compreender que esta se afigura como uma definição basilar. Nela, a coleção resume-se a um conjunto de objetos materiais ou imateriais que um indivíduo ou um estabelecimento se responsabiliza por reunir, selecionar, classificar e conservar em contexto seguro. Esta coleção, seja pública ou privada, deve, com frequência, ser exibida e divulgada ao público (Desvallées e Mairesse, 2013, p. 32/ 33).

[1] Do original: "(...), the glass of a showcase gives both a transparent vision and reflection of our own faces" (Pearce, 1994, p. 204).

A definição de coleção conforme definida por Krzysztof Pomian (1984), embora semelhante à mencionada anteriormente, acrescenta a observação de que os objetos de uma coleção são retirados, temporária ou definitivamente, do cenário de atividades económicas. É este aspeto que diferencia os objetos de uma coleção de outros objetos. Porém, o autor destaca o que considera ser um paradoxo: como é possível, objetos de uma coleção não terem valor de mercado, e terem, ao mesmo tempo, um estatuto de objeto precioso, um bem a proteger? Em resposta, esses objetos possuem valor de troca sem possuírem valor de uso. Mas por qual razão são considerados objetos preciosos? Ou, como questiona Daniel Miller (1998): por que alguns objetos importam?

É importante recordar aqui a criação dos museus industriais em Portugal, cujo objetivo principal era proporcionar uma instrução prática através das exposições permanentes, informando o consumidor sobre os produtos, matérias-primas e os processos produtivos (Loureiro, 2005, p. 199). Esses museus desempenhavam o papel de "vitrinas", promovendo e valorizando o ensino e a indústria de itens considerados tipicamente locais, como são exemplos a produção artesanal de cerâmica e de rendas portuguesas. Este é o caso do Museu Industrial e Comercial do Porto, cuja coleção em análise é proveniente. Este Museu apresenta uma característica particular: a sua formação e coleção foram impulsionadas pelo entusiasmo de Joaquim de Vasconcelos, que de maneira pessoal, contribuiu com a sua própria coleção, que teria doado ao próprio MICP (Viana, 1970; Leandro, 2014).

Os diferentes modos e processos de colecionar relacionam-se com a maneira como os indivíduos (os colecionadores) estabelecem relações com os objetos (a coleção) e, ainda que na maioria dos casos, esta relação seja pessoal, ela está intrinsecamente relacionada com o contexto social desses colecionadores, incluindo os espaços e os outros indivíduos que integram esse ambiente. Por esta razão, e de acordo com Alice Semedo (2010), o ato de colecionar deve ser compreendido como um ato performativo (p. 305). Nesse ato performativo, os sujeitos criam, manipulam, usam, trocam, significam e ressignificam os objetos e os valores que lhe são atribuídos, para além do funcional, seja por estatuto, estética, fonte de conhecimento, entre outros valores simbólicos. Portanto, retomando a perspetiva de Pomian (1984), é o significado contido nos objetos que forma o valor de troca.

Segundo Appadurai (2008), a troca representa a fonte primária de atribuição de valor a um objeto, seja ele um artefacto, um bem ou uma mercadoria, que se articula dentro de

estruturas sociais. O autor argumenta que o vínculo entre a troca e o valor é estabelecido através da política, esta deve ser entendida "no sentido mais amplo de relações, suposições e disputas relativas ao poder" (p. 78), assumindo diversas formas, como política de exposição, de conhecimento, de autenticidade, de demanda, entre outras.

Assim, é possível inferir que o valor atribuído a um objeto está intrinsecamente relacionado com as relações sociais daqueles que o criaram ou colecionaram e lhe conferiram função e significado. Consequentemente, um objeto também pode ter o seu valor alterado conforme a sua trajetória. Um objeto com utilidade é um objeto do quotidiano, cuja função original perdura dentro do contexto social em que foi criado e usado. Diferente de quando se torna parte integrante de uma coleção museológica em que a função original é findada para adquirir novas funções e significados como, por exemplo, tornar-se um objeto de estudo, entre outros. Embora não possam mais ser utilizados, a sua vida passada e o que esse objeto implica na sociedade atual, pode e deve fazer parte da sua história. Essa mudança de estatuto, atualmente, instiga uma reflexão sobre o papel dos objetos e coleções nos museus, não mais como meras peças contemplativas, heranças de passados inquestionáveis, mas como veículos de questionamentos, reflexões e mudanças, sem neutralidade, pois, como argumenta Tony Bennett, "(...) o artefacto, uma vez colocado num museu, torna-se ele próprio, inerente e irrecuperavelmente, um objeto retórico" (1995, p. 146)[2].

1.2. As narrativas e o poder (*o que museus dizem que fazem e o que eles fazem, sem o dizer)*

De acordo com Anthony Shelton (2013, p. 9), a linearidade presente nas narrativas expositivas museológicas usada muitas vezes para simplificar a exposição do tema, compõe "master narratives", manipuladas e apropriadas pelos grupos de interesse, tais como os colecionadores, os curadores e os próprios museus. A narrativa expositiva (assim como a formação das coleções) é, portanto, uma representação de representações, uma "ficção construída" de um passado irrecuperável na sua essência que, então, só pode ser apreendido

[2] Do original: "For the artefact, once placed in a museum, itself becomes, inherently and irretrievably, a rhetorical object" (Bennett, 1995, p. 146).

através de relações e interpretações do presente socialmente construído. Portanto, se faz necessário questionar e buscar novas abordagens, não com a intenção de apagar e substituir as anteriores, mas para questioná-las, criticá-las, somar esforços e atualizar os museus em relação aos anseios e conquistas contemporâneas. Tem-se, como exemplo, o caso de estudo da Doutora Sandra Senra (2022) que ao abordar os objetos de design em museus, conclui que os sistemas de representação desse tipo de objeto parecem ter conduzido a uma uniformização das formas de ver esse objeto, restringindo novas possibilidades para pensar sobre eles. Através da construção de novas narrativas, o objeto de design pode ter redefinido seu lugar nas coleções e, desse modo, levar os museus a explorar o que a investigadora designa por "flexibilidade interpretativa do objeto de design", para além do senso estético de bom gosto e da autoria de renome constante em época passadas.

O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), salienta que os artefatos, em geral, possuem uma durabilidade maior do que aqueles que os possuíram, utilizaram e/ou produziram e este facto os torna aptos "(...) a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente", tornando-se evidências para que variadas interpretações do passado, ao qual pertencem, possam ser reconstruídas (p. 90), e até mesmo desconstruídas quando novas correntes como, por exemplo, as abordagens da teoria feminista, exercitam uma nova perspetiva narrativa sobre os objetos que, até então, simbolizavam e representavam apenas um discurso, o dominante. Pois, a interpretação feita de um passado não reside no próprio passado, não é como uma reprodução fiel deste (até mesmo por que isso não é possível), mas reside no presente, conforme afirma Christopher Tilley (1994, p. 67). "Reescrever" o passado no presente, de acordo com este autor, requer consciência política e, consequentemente, do poder existente nos discursos, assim como "requer considerar sobre que tipo de passado queremos no presente e por que produzimos o passado de uma maneira e não de outra" (p. 74)[3]. Além disso, conforme a visão de Pearce (1994, p. 2), "(...) a capacidade dos objetos para estimular mudanças sociais é uma das suas características mais fascinantes e na qual o processo de coleção desempenha um papel importante"[4].

[3] Do original: "requires consideration of what kind of past we want in the present and why we produce the past in one manner rather than another" (Tilley, 1994, p. 74).

[4] Do original: "(...) the capacity of objects to stimulate social changes of this kind is one of their most fascinating characteristics, and one in which the process of collecting plays a major part" (Pearce, 1994, p. 2).

Segundo a nova definição de museus (ICOM, 2022), estes estão a serviço da sociedade e com a "participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento". Os museus têm a missão de estar ao serviço de todos, em estreita articulação com o público e a comunidade, procurando refletir os contextos socioculturais nos quais os significados dos objetos foram e são gerados. Desse modo, devem estar conscientes de serem criadores e mediadores de representações, discursos e valores (Duarte, 2013, p. 114).

Diante da interdisciplinaridade da museologia, diversas nomenclaturas e abordagens permeiam o campo e seus sentidos e propostas, ainda que sejam próximos caminham por estradas um pouco diferentes. Apresentam-se os aspetos gerais de duas abordagens que se destacam, por se entender que se comunicam diretamente com a abordagem aqui pretendida. No início dos anos 2000, a museologia como disciplina viu surgir novos modelos como a denominada museologia crítica, termo introduzido pela museóloga Lynne Teather (Universidade de Toronto) e a museologia pós-crítica, desenvolvida pelos *Tate Encounters*. Ambas compartilham de vontades semelhantes, de criticar, como os nomes dizem, e "abalar" as ações e discursos museológicos propondo novas formas de o fazer.

A museologia crítica procura provocar o museu a olhar para suas práticas e questioná-las, fazendo uma autocrítica, convidando o público a participar, de modo a rever a sua agência. Tal inclui procurar por metodologias colaborativas, examinar os efeitos das implicações políticas das coleções e examinar a forma como as coleções têm sido articuladas para a autoconstrução de identidades sociais, ser cético diante das suas narrativas consolidadas e contribuir para a libertação de interpretações hegemónicas (Shelton, 2013, p. 18/19).

A museologia pós-crítica trata de um aspeto real dentro da museologia ao focar na discordância e nas "ambiguidades complexas" entre a teoria e a prática dos museus, isto é, "(…) entre a produção de conhecimento sobre o museu pela academia e a reprodução do know-how pelas práticas do museu" (Dewdney, Dibosa & Walsh, 2013, p. 16 citado por Honorato, 2019, p. 96). Os autores Andrew Dewdney, David Dibosa e Victoria Walsh, aconselham que haja uma "proposta de negociação" entre a museologia e a academia, para a construção de um "modelo colaborativo de investigação (e aprendizagem) (...)" (2019, p. 105). De acordo com a compreensão de Cayo Honorato (2019, p. 105), esse modelo é transdisciplinar ao requerer que as disciplinas envolvidas permitam uma relação que seja

discursiva e prática entre si, ao questionar os seus próprios pressupostos e delimitações, e entre o objeto de investigação.

Conforme Honorato (2019, p. 103), a autora Carol Duncan (1995) aproxima-se de uma abordagem pós-crítica ao indicar que o seu estudo não apenas reivindica um conceito do que os museus deveriam ser, mas tenta entender o que eles não são, "(...), articulando o que acontece no espaço entre o que os museus dizem que fazem e o que eles fazem sem dizer [que o fazem]" (Duncan, 1995, p. 4 citada por Honorato, 2019, p. 103).

Os questionamentos e movimentos, iniciados ainda na década de 1960, relativamente às coleções e aos posicionamentos e narrativas dos museus, encontram na nova abordagem do estudo da cultura material um caminho de viragem. A cultura material, como fator essencial para compreensão de cultura (Tilley, 2006, p. 3), acrescenta aos estudos das características intrínsecas dos objetos, o "estudo dos movimentos históricos dos objetos (ou classes de objetos), quer à análise das contingências históricas, políticas e ideológicas, implicadas na sua avaliação e interpretação" (Duarte, 1998, p. 123). Isto é, os objetos só podem ser compreendidos dentro do quadro sociocultural em que são produzidos (Meneses, 1998; Pearce, 2005). Cecilia Moreyra e Maria da Graça Ventura (2020) compreendem que, embora baseada na antropologia e na arqueologia, a cultura material apresenta uma vocação interdisciplinar. Para as autoras, Ian Hodder (1982) com a arqueologia contextual, e Daniel Miller (1987) com a antropologia social do consumo, "constroem um campo de investigação que busca dar um lugar crucial ao significado dos objetos na vida social, afastando-se da ideia de cultura material como mero reflexo do comportamento humano" (p. 2)[5].

Esses reflexos - para remeter à citação inicial e a anterior, ou representações -, carregam e comunicam significados que necessitam ser compreendidos em contexto pelo investigador e os museus são lugares privilegiados para este exercício. Pearce (1992, p. 33 e 204) argumenta que para os profissionais dos museus fazer uma investigação cultural e crítica dos próprios museus é um campo em si, "(...) a fitting complement to the social significance which museums command", [(...) um complemento ao significado social que eles

[5] Do original: "construyen un campo de indagación que busca otorgar un lugar crucial al significado de los objetos en la vida social apartándose de la idea de la cultura material como mero reflejo del comportamiento humano" (Moreyra & Ventura, 2020, p. 2).

possuem]. Esta abordagem oferece uma abertura para a elaboração de novas políticas de gestão e demais operações.

Assume-se que os objetos têm diferentes significados que variam de posição conforme grupos étnicos, classes, instituições, entre outros, e a narrativa expositiva implica direitos e obrigações. Um exemplo é a coleção de rendas portuguesas, que tende a ser observada pela perspetiva de quem a formou, conservou e expôs e não por outra perspetiva como, por exemplo, de quem as produziu, o saber-fazer dessas mulheres.

Um estudo desenvolvido pelas autoras Valerie Jaudon e Joyce Kozloff (1978, p.38) publicado no artigo "Art Hysterical Notions of Progress and Culture"[6], clarifica como a linguagem utilizada por diversos autores e críticos de arte ao longo do tempo comunicou e contribuiu para o estabelecimento do que as autoras compreendem como hierarquias dentro de um "(...) disturbing belief system based on the moral superiority of the art of Western civilization" [um sistema de crenças perturbador baseado na superioridade moral da arte da civilização ocidental]. Palavras como homem, humanidade, individualidade, civilização, ciência, lógica, entre outras, foram usadas para caracterizar a arte erudita. Já palavras como orientais, camponeses, classes mais baixas, mulheres, sensualidade, sexismo, impotência, decoração, tecidos e outras, foram relacionadas com a arte classificada como inferior.

A distinção entre objetos com base na sua utilidade foi utilizada como um argumento na história da arte, influenciando a definição do que deveria ser considerado Arte, especialmente nas belas-artes, e o que seria excluído dessa categorização. Conforme Marize Malta (2022), a criação do termo "belas-artes", no século XVIII, levou ao desenvolvimento de atributos e formas para a designação e diferenciação desse tipo de arte. Houve, portanto, uma classificação por níveis de importância, sendo os objetos julgados e separados por graus de intelectualidade e de manualidade, conforme execução e criação (p. 28). Em suma, os critérios para definir e compreender um objeto como obra de arte eram: ser proveniente de um processo criativo, ou seja, estar associado ao mental e ao pensamento; não ter uma utilidade cotidiana; e ser belo, tal qual o conceito de estética de Kant (p. 28). O contrário, seriam os objetos produzidos manualmente para uma função utilitária, chamado por "artes mecânicas", cuja produção e reprodução seguiam normas e técnicas preestabelecidas, e sem relevância estética. Logo, as belas-artes compreendiam a pintura, escultura e arquitetura,

[6] Divulgado na Heresies, uma revista feminista sobre arte e política, publicada entre 1977 e 1992 e produzida pelo Coletivo Heresies.

enquanto o que não se enquadra nessa definição, já no século XIX, passou a ser designado por Artes Decorativas, conforme o entendimento de Isabelle Frank na publicação "The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940". As Artes Decorativas englobavam questões relativas à função, qualidade material e técnica e ornamentação. Portanto, o trabalho artesanal designado a atender a uma demanda utilitária ou meramente decorativa seria categorizado como Artes Decorativas.

O autor M. Shanks (1994) também argumenta que o termo artesanato, tende a ser caricaturado: percebido como uma distração e um passatempo, "Tem conotações de ruralismo regressivo - regressando às seguranças da vida e comunidade pré-industrial das aldeias, preservando formas 'tradicionais' e materiais naturais" (p. 107)[7]. E complementa esta visão ao afirmar: "Art is intellectual and singular; craft is practical and everyday" [Arte é intelectual e singular; artesanato é prático e quotidiano] (p. 107).

A feminista e historiadora de arte Rozsika Parker (1996), no livro "The subversive stitch: Embroidery and the Making of the Feminine", com primeira edição em 1984, afirma que durante o Renascimento foi desenvolvido uma ideologia sobre a feminilidade[8] que coincidiu, historicamente, com a separação entre o que era compreendido como arte, do que era compreendido como artesanato (p. 5), ambas mantidas por instituições sociais. Parker argumenta a existência de "an important connection between the hierarchy of the arts and the sexual categories male/female" [uma ligação importante entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino/feminino] (p. 5). Nesta circunstância, a produção manual, tal como bordados, *tricôs, crochés*, costuras e rendas em todas as suas variações, era vista como passatempo e voltada para o decorativo quando realizada por mulheres de altas classes, enquanto as demais produziam de forma amadora para fins de comercialização. As mulheres de diferentes classes sociais dedicavam-se a trabalhos manuais voltados ao aspeto decorativo e às aparências, sejam em relação aos seus corpos, como às suas casas. As temáticas desses trabalhos giravam em torno de desenhos que evocam a delicadeza e a fragilidade, características atribuídas e identificadas como estereótipos femininos. Conforme o argumento de Lees-Maffei & Sandino (2004, p. 6), "A natureza patriarcal das hierarquias da

[7] Do original: "It has undertones of regressive ruralism - getting back to the securities of preindustrial village life and community, preserving "traditional" ways and natural materials" (Shanks, 1994, p. 107).
[8] Adotou-se a definição de Rozsika Parker (1996, p. 96) sobre a feminilidade, sendo esta, um "comportamento esperado e estimulado nas mulheres, ainda que naturalmente relacionada ao sexo biológico do indivíduo," que é moldado pela sociedade, sendo um produto social e psicossocial dentro da ideologia do patriarcado.

prática visual, nas quais as mulheres têm sido associadas a práticas amadoras e domésticas, e os homens ao profissionalismo extradoméstico, continua por ser completamente apagada".

Essa conceptualização do que eram as mulheres (digo no passado, embora ainda persista em certa medida), e quais funções deveriam (ou não) desempenhar na sociedade, assim como os tipos de trabalhos e ofícios que lhes eram permitidos fazer, é proveniente de uma sociedade fundamentada no patriarcado, uma sociedade que criou e estipulou significados não apenas aos objetos criados para suas necessidades, mas também para as próprias pessoas e instituições a partir de uma única perspetiva. Esta mesma sociedade atribui valores económicos aos objetos.

De acordo com Jules Prown (1982, p. 1), "A premissa subjacente é que objetos feitos ou modificados pela humanidade refletem, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, as crenças de indivíduos que fizeram, encomendaram, compraram ou os usaram e, por extensão, as crenças da sociedade maior a que pertenciam". Portanto, os objetos são evidências concretas da existência desses indivíduos e demais fatores que os levaram a produzir esses objetos. Ou seja, os significados dos objetos são acessíveis através da relação entre os objetos e os indivíduos e o estudo dessa relação é o estudo da cultura material.

A compreensão de Pearce (2005) sobre os objetos incorporarem informações sobre a natureza humana, ocorre pelo simples facto de que os objetos são criações e produções desses indivíduos, dentro de um contexto cultural, assim como os seus usos e significados desenvolvidos. Esses objetos, em consequência, passam a informar os variados sentidos que lhe foram atribuídos. É um movimento cíclico ou, como disse Tilley (2006, p. 2), "(...) how persons make things and things make persons" [(...) como as pessoas fazem as coisas e as coisas fazem as pessoas]. Ao considerarmos a cultura material como algo socialmente produzido, "(...), coloca-se uma ênfase na construção do significado humano como um produto de sistemas de significação partilhados. O indivíduo não constrói tanto a cultura material ou a linguagem, mas é construído através delas" (Tilley, 1994, p. 70)[9].

[9] Do original: "(...), an emphasis is being placed on the constructedness of human meaning as a product of shared systems of signification. The individual does not so much construct material culture or language, but is rather constructed through them" (Tilley, 1994, p. 70).

1.3. As vidas sociais dos objetos e as suas biografias

Mas como alcançar e compreender a relação entre objeto e sujeito? Por meio da biografia dos objetos. Faz-se o uso do termo "biografia" como referência à "biografia cultural das coisas" de Igor Kopytoff (2008, p. 91) para melhor exemplificar um dos modos de se aplicar o estudo da cultura material. Kopytoff, observou que a transição de categoria entre as coisas (ou objetos) podem ser tratadas como mercadorias para uns e não para outros, assim como os próprios indivíduos que podem ser considerados mercadoria em determinados contextos, como as pessoas escravizadas, por exemplo. Deste ponto, o autor sugeriu abordar a transformação das coisas em outras como um processo, que deve ser examinado como "parte da moldagem cultural de biografias" (p. 91).

Para o estudo dessa biografia, Arjun Appadurai (2008, p. 17) argumenta que não é suficiente "extrair" o significado das "coisas" (objetos), apenas com base nas atribuições que lhes foram dadas. É preciso extrair os seus significados inscritos nas suas "formas, usos e as suas trajetórias", pois, somente pela análise dessas trajetórias que é possível interpretar "as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas" (p. 17). Retomando rapidamente a questão sobre a produção de mercadorias, este é um processo cognitivo e cultural, desde a sua fabricação ao uso, como observado anteriormente na diferenciação entre arte e artesanato, entre produto industrial e produto manual. Grant McCraken (1986) quando aborda que a cultura material trabalha na construção do mundo social, inclui os bens de consumo ao dizer que eles carregam, compartilham e comunicam o significado de cultura. Ele entende que a cultura material tem um significado móvel, ou seja, os objetos mudam de usos e significados pelas diferentes perceções dos próprios utilizadores e demais pessoas ao longo do tempo, percorrendo em e para diversas localidades do mundo social.

O potencial de troca da mercadoria, de acordo com Appadurai (2008), constitui o traço social da mesma, logo, assim como as pessoas, as mercadorias também têm vidas sociais. Daí pode-se inferir, juntamente com a ideia de Tilley (1994) sobre a interpretação do passado, que "(...) não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefactos na interação social" (Meneses, 1998, p. 92). A biografia é, portanto, a trajetória do objeto que permite traçar e identificar os diferentes significados que lhes são atribuídos ao longo do tempo conforme as vivências e relações sociais, pois os objetos e artefactos estão

sujeitos, permanentemente, às transformações de todo o tipo, sejam físicas ou de sentido (1998, p. 92). Para se construir uma biografia dos objetos é preciso fazer as mesmas perguntas que se fazem às pessoas, tal como Kopytoff (2008) cita: "O que é?"; "De onde vem?"; "Quem fabricou?" e "Quem usou?"; "Quando?"; e "Como?". A partir dessas questões torna-se fácil a organização do que Pearce (1994) designou por propriedades do objeto para fins do estudo dos artefactos.

Daniel Miller (1998) propõe que a abordagem dos objetos pela cultura material facilita a transição entre as análises materiais dos objetos e a análise das suas biografias, embora o autor não utilize explicitamente esse termo. Através desse dualismo, é possível realizar uma análise interdisciplinar abrangente dos objetos, explorando as suas diversidades e especificidades, sem os reduzir a padrões sociais. Isso oferece a oportunidade de estudar artefactos considerados inferiores no campo da arte, da mesma maneira em que se estuda uma "grande obra".

A viragem ocorrida na pós-modernidade resultou no surgimento do debate de temas antes considerados superficiais, ou até mesmo negligenciados como objetos de estudo, passando a ganhar visibilidade. Esses temas abordam questões de identidade como, por exemplo, género e *queer*. Segundo Taylor (2002) o catalisador desse movimento teria sido a conferência internacional "Dress in History: studies and approaches" realizada em 1997 na Gallery of Costume, Manchester. Três anos depois, outra conferência intitulada "Dress, Body and Identity" convocada pelo Nordiska Museet e pelo Department of Ethnology of the Swedish Institute for Folk Life Research, buscou debater, especificamente, como os curadores de museus poderiam incorporar novas abordagens teóricas nas exposições. "Essa é, obviamente, a questão-chave para o futuro do campo e que só pode ser resolvida através da realidade do museu e de outras pesquisas e práticas históricas" (2002, p. 74)[10]. Conforme Taylor (2002), estas novas abordagens abriram caminho para o conhecimento do papel das mulheres como "(...) as managers or participants in household consumption strategies', (...)" [(...) gestoras ou participantes em estratégias de consumo doméstico (...)] (p. 75), destacando e desafiando a visão estereotipada criada para as retratar como consumidoras ávidas e supérfluas.

[10] Do original: "That of course is the key question for the future of the field and is one that may be resolved only through the reality of museum and other historical research and practice" (Taylor, 2002, p. 74).

A determinação de que certas funções domésticas são essencialmente femininas foi aceite e "apropriado" pelas mulheres, conscientemente ou não, por uma questão de sobrevivência. Porém, este lugar de aceitação, através de pequenas ações, foi transformado em lugar de resistência como, por exemplo, ser espaço de conversas e trocas não apenas de materiais e técnicas, mas de vivências, emoções, criação de modos de fazer/ expressar e questionar. Os trabalhos manuais criaram espaços de coletividade, apoio e até mesmo, de transgressão. Attfield (2000) compreende os objetos têxteis como "objetos transacionais", isto é, mediadores entre o individual/subjetivo e o exterior/objetivo, "(...) através do qual um sentido de identidade é construído e transacionado no âmbito social" (p. 123)[11]. De acordo com a autora, os tecidos podem ser efémeros, quanto duráveis, pois, os tecidos têm a capacidade "de resistir e se adaptar a condições mutáveis, e ainda conseguem reter vestígios da sua forma original (...)" (p. 132)[12]. Bem cuidados ou reaproveitados, artefactos têxteis, como uma colcha de retalhos, por exemplo, sobrevivem ao tempo e, por esta razão, são ressignificados, adquirindo novos sentidos, em novos quotidianos, atravessando tempos, espaços e corpos, sem deixar de carregar as marcas da sua biografia inicial.

> Tecidos e roupas, portanto, podem fornecer exemplos de tipos de objetos que demonstram a materialização e o desdobramento de diferentes estágios da vida humana de formação de identidade, dentro de contextos históricos e culturais específicos. A construção social da subjetividade pode ser observada, objetivamente, através de roupas em relação ao corpo e através da decoração de interiores do ambiente intimamente doméstico (Attfield, 2000, p. 124)[13].

[11] Do original: "(...) through which a sense of identity is constructed and transacted within social relations" (Attfield, 200, p. 123).
[12] Do original: "to withstand and adapt to changing conditions, and still manage to retain vestiges of their original form,(...)"(Attfield, 2000, p. 123).
[13] Do original: "Cloth and clothes therefore can furnish the kind of examples of object types that demonstrate the materialisation and unfolding of different human life-stages of identity formation within specific historical and cultural contexts. The social construction of subjectivity can be observed objectified via garments in relation to the body, and via interior decor of the immediate intimate domestic environment" (Attfield, 2000, p. 124).

Figura 1 - Crianças e mulheres em Vila do Conde, anos de 1930 (AMVC 6531 FA-27).



Fonte: ©Arquivo Municipal de Vila do Conde.

Nesse mesmo contexto, temos como exemplo a publicação da historiadora Amanda Vickery, “The Gentleman's Daughter: women's lives in Georgian England” (1998), em que ela pesquisou a vida e os bens de uma senhora inglesa através da análise dos seus diários, possibilitando a desconstrução da visão limitada sobre o papel do consumo no universo das mulheres (Taylor, 2002, p. 74). Com a sua investigação, Vickery pôde evidenciar que as mulheres desta época e classe, e sem profissão, tinham apenas os seus “conhecimentos femininos” para transmitir as suas histórias aos seus descendentes. Desse modo, utilizavam as suas habilidades em costura e bordado, reformando roupas, criando peças de uso doméstico, joias com cabelos dos seus filhos, entre outros, desenvolvendo um mundo de significados e produzindo biografias culturais através desses artefatos. Segundo Taylor (2002, p. 76), Vickery define as ações da senhora como uma “awareness of extra-material meaning” [consciência do significado extra material] dos artefactos.

A análise de artefactos têxteis no contexto das novas abordagens da museologia, como mencionado anteriormente, oferece uma oportunidade de compreender as mudanças

sociais das diferentes sociedades, sobretudo, relacionadas com habilidades manuais e práticas em vias de desaparecer. Da mesma forma, tais abordagens podem contribuir para a investigação dos padrões e tendências emergentes. Esta perspetiva remete para o objeto de estudo: as rendas produzidas em cinco localidades distintas do litoral português, presumivelmente, feitas nos fins do século XIX. Mesmo sendo ainda produzidas, essas rendas representam registos de uma técnica manual que, embora persista e continue a existir, carrega as mudanças do tempo, das mãos que as moldaram e dos pontos, motivos e termos acrescentados ao longo das décadas, não estando isentas da possibilidade de desaparecer.

A abordagem de Sandra Dudley (2012) contribui para este enfoque, pois a autora critica o excesso de produção de estudos sobre os significados e valores atribuídos aos objetos materiais. Embora reconheça a relevância dessa abordagem, a autora entende que por sua ênfase não residir, principalmente, no material em si, acaba por ser limitada em ajudar a compreender como as pessoas realmente vivenciam e interagem com os objetos (Dudley, 2012, p. 4). "Realmente" num sentido mais subjetivo e emocional. Dudley defende que os objetos não devem ser vistos apenas como superfícies com significados projetados por nós, pois, observar a realidade material dos objetos, isto é, o material, a densidade, texturas, cheiros, cores, entre outros, é tão valoroso quanto (p. 6), pois a proximidade pelos sentidos revela uma proximidade com a biografia do objeto.

É possível ir mais além, se se considerar a abordagem de Tim Ingold (2020), pois o autor argumenta que os corpos dos artesãos estão em correspondência com as ferramentas, os materiais e o ambiente, unidos em uníssono ("join in unison"), como acontece no exemplo que apresenta sobre o oleiro: "(...) cujas mãos se unem ao barro, na rotação da roda, de modo a dar forma aos contornos do sentimento" (p. 25)[14]

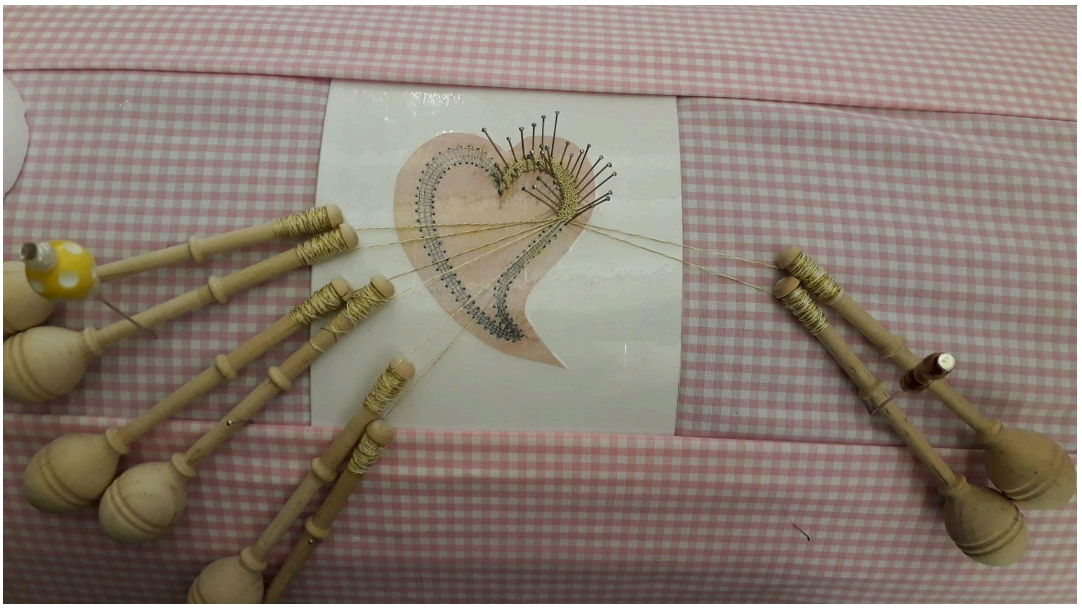
Destaca-se a relevância do estudo de coleção e a sua interdisciplinaridade através da experiência de Anna MacLennan (vivenciada, de igual modo, pela autora deste relatório). MacLennan (2012) não apenas estudou objetos relacionados com o universo feminino, mas se envolveu com as suas particularidades, histórias, elaborações e significados. No decorrer do seu estudo sobre o vestuário das Nações Tradicionais Canadianas e Métis *beadwork*, MacLennan participou num *workshop* onde teve uma vivência próxima com a técnica de bordar missangas. Esse contacto direto possibilitou uma compreensão mais esclarecedora

[14] Do original: "(...) whose hands join with the clay, in the rotation of the wheel, in such a way as to give form to the contours of feeling" (Ingold, 2020, p. 25).

sobre os artefactos que investigava. Através da experimentação, ela pode explorar os processos de criação para além das técnicas e do produto final, ampliando o foco da investigação ao considerar também as histórias por detrás do trabalho das mulheres, revelando os diálogos e sentimentos compartilhados entre elas enquanto bordavam. Em conformidade com essa perspetiva, cita-se a investigadora especialista em rendas Vera Felippi (2021), para quem as rendas carregam traços de identidade individual, das mestras artesãs e rendilheiras, mas também de uma identidade coletiva, transmitindo "códigos culturais" na forma em que determinados indivíduos ou grupos confecionam os pontos e os tipos de renda (p. 59).

Também foi através da experimentação, num *workshop*[15] de renda de bilros, que a autora deste relatório pode perceber de forma clara como é feita essa renda. O que inicialmente parecia ser extremamente complexo, mostrou-se lógico, quer dizer, ainda que a autora tenha utilizado apenas seis bilros, compreendeu como são manipulados, como são feitos os movimentos de torcer e cruzar que geram os pontos, entre outros, e essa experiência a aproximou da renda. No instante da aprendizagem, o processo deixou de ser "um bicho de sete cabeças", transformando modos de compreensão.

Figura 2 - Workshop de renda de bilros em Vila do Conde, evento da Bienal Artes & Ofícios (2023).



Fonte: ©Beatriz Figueirinha, 2023.

[15] *Workshop* "Paixão nas rendas de bilros" promovido pela Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde, durante a segunda edição da Bienal Artes & Ofícios | Novo Design, em maio de 2023.

As experiências de proximidade que o museu pode proporcionar ao público, a partir da perspetiva da cultura material, destacam a dinâmica e relevância que o uso da biografia dos objetos no estudo de coleções pode proporcionar. Uma maneira de fazer a análise de artefactos e traçar as suas biografias, preservando as suas trajetórias, é através do estudo de coleções. Este caminho proporciona diferentes multiperspetivas e contextos para a compreensão dos objetos, como uma compreensão mais profunda da história e da natureza das coleções, assim como das razões por detrás da formação das mesmas (Pearce, 1994, p. 193).

Pearce (1994) destaca que "os conservadores estão agora a perceber que devemos começar a compreender a história e a natureza das nossas coleções e as razões por detrás da sua formação, para que possamos apreciar melhor os pressupostos sobre o conhecimento e o valor que elas incorporam" (p. 194)[16].

Entende-se que os métodos do estudo da cultura material e do estudo de coleções estão intrinsecamente articulados. Por esta razão, a seguir será feita a descrição e a análise de três abordagens metodológicas para o estudo de coleções, iniciando-se pelo investigador McClung Fleming (1974), seguido por Jules Prown (1982 e 1994) e, por fim, Susan Pearce (1994 e 2005).

1.4. A Teoria - Estudo de Coleções

Fleming, nos anos de 1970, destacou a existência de um consenso que considerava o vestuário e as joias, por exemplo, como elementos que apoiavam a compreensão de um povo. No entanto, quando a questão era levantada sobre o que os objetos expressavam, a proposição parecia menos clara: "Pouco foi escrito sobre a questão específica de se e como os artefactos (documentos não-verbais) constituem evidência de uma cultura da mesma forma que os textos escritos (documentos verbais)" (1974, p. 1660)[17]. Para tratar essa lacuna, Fleming desenvolveu um método para o estudo dos artefactos que influenciou, e continua a influenciar os trabalhos subsequentes na construção de novos modelos. O seu método,

[16] Do original: "Curators are now realizing that we must start to understand the history and nature of our collections and the reasons behind their formation, so that we can appreciate better the assumptions about knowledge and value which they embody" (Pearce, 1994, p. 194).

[17] Do original: "Little has been written on the specific question as to whether and how artifacts (nonverbal documents) constitute evidence of a culture in the same way as written texts (verbal documents)" (Fleming, 1974, p. 1660).

proposto em publicação de 1974, baseou-se no exemplo de um móvel do acervo do Museu Winterthur, na Suíça. No modelo proposto, Fleming utilizou uma classificação que apresenta o que considera serem as cinco propriedades básicas de um artefacto: História, Material, Construção, Design e Função. O autor também definiu um conjunto de quatro operações a serem realizadas na análise destas propriedades: Identificação, Avaliação, Análise Cultural e Interpretação. Adotando uma abordagem de referência cruzada cuja finalidade era a de produzir respostas para as perguntas essenciais sobre os artefactos.

Nas propriedades, o autor considera informações sobre o local e o período em que o artefacto foi produzido, por quem e para quem e o porquê, incluindo as mudanças sucessivas na posse, condição e função. Também aborda sobre os materiais de que é feito o objeto, as técnicas de fabrico, o acabamento e o que é feito para que possa cumprir a sua função, assim como, trata sobre a estrutura, o estilo, a forma e a representação iconográfica. A propriedade da Função abrange o seu uso de modo intencional e não intencional, como o papel do objeto na cultura. Todas as propriedades, em alguns aspetos, cruzam-se e abordam os mesmos aspetos, como observa Pearce (2005, p. 16). Por exemplo, Construção e Design podem ser entendidos no âmbito de Material, por tratar as características físicas do objeto. De todo o modo, fica claro que Fleming se aproxima da noção de biografia dos objetos aqui considerada ao abordar tanto os aspetos materiais e físicos, quanto a sua história, origem e usos. Tal fica ainda mais evidente ao observarmos as quatro operações, pois elas têm relação com aspetos como a classificação, a autenticação e a descrição do objeto.

Um ponto a ser considerado é que o autor cita a importância de se ter um sistema de classificação uniforme e exato. A resposta para “o que é o objeto” deve seguir uma classificação padrão, sendo necessário ter definido, por exemplo, se é pela sua função, pelo seu material ou pela sua construção. Esta etapa também inclui uma descrição detalhada do objeto e uma pesquisa em fontes primárias, secundárias e outras necessárias.

A terceira operação visa examinar a relação do artefacto com aspetos da sua própria cultura (Fleming, 1974, p. 157). A Análise Cultural tem como foco a função do artefacto, pois, segundo o autor, a função envolve aspetos abstratos e concretos do artefacto. A análise funcional, relaciona-se com a função mais simples do artefacto: sua utilidade como ferramenta (“utility as a tool”). A discussão sobre a função da sua utilidade envolve,

necessariamente, a discussão sobre o comportamento humano com o artefacto[18]. "Em alguns casos, a análise funcional indicará as formas pelas quais o artefacto se tornou um agente de grandes mudanças na sua cultura"[19] (p. 158). Na operação designada por Interpretação, o que conta são as relações do artefacto com a cultura dentro dos sistemas de valores atuais. Portanto, a Interpretação é dinâmica, pois o objeto pode ser interpretado por diferentes profissionais em diferentes tempos, como já explicitado.

Na década seguinte, Jules Prown (1982) propôs uma metodologia de investigação de três etapas: Descrição, Dedução e Especulação. O autor entende que a recuperação de informações contidas nos objetos é diferente da interpretação das informações codificadas nos objetos e que ambas necessitam de uma abertura nos seus estudos, de uma interdisciplinaridade, por outras palavras. Porém, é essencial que o estudo do objeto se inicie com "basic descriptive techniques" [técnicas descritivas básicas] (Prown, 1994, p. 133), comuns às disciplinas de história da arte e arqueologia, como, aliás, salienta. Por esta razão, a primeira etapa é a da Descrição, ou seja, fazer uma análise substancial do objeto a partir da observação das suas "evidências internas", das suas características físicas, materiais e de articulação (ou como "the ways in which the materials are put together in the fabrication of the object", Prown, 1994, p. 134). Essa descrição deve utilizar uma terminologia precisa e universal, procurando evitar suposições subjetivas, como um "inventário físico do objeto". Outro tipo de análise é a de conteúdo, em que o tema ao qual o objeto se refere é investigado. A análise formal descreve a organização dimensional do objeto, de forma pormenorizada.

Acrescenta-se a este ponto o facto de que a observação referente ao aspeto físico do objeto, é feita a partir de um determinado momento, no tempo em que aquele objeto não mais possui a sua aparência original, adquirindo uma nova leitura. Isso significa que a descrição deve considerar a passagem do tempo que, normalmente, compromete as características físicas do objeto como, por exemplo, quando ocorrer desvanecimento e perdas de material.

[18] Do original: "Discussion of the utility function will necessarily involve discussion of the human behavior associated with the artifact and the social groups of structures engaging in that behavior" (Fleming, 1974, p. 157).

[19] Do original: "In some cases functional analysis will indicate the ways in which the artifact became an agent of major change within its culture" (Fleming, 1974, p. 158).

A Dedução leva em consideração a relação entre o objeto e o observador. “Envolve a ligação empática do mundo material (real) ou representado do objeto com o mundo de existência e experiência do observador” (1994, p. 135)[20]. Seria como se o observador/investigador imaginasse o objeto no seu contexto e uso original de modo mais sensorial, intelectual e emotivo, podendo, até mesmo, experimentá-lo. “O encontro particular entre um objeto com a sua história e um indivíduo com a sua história molda as deduções” (p. 135)[21]. Muitas vezes pensa-se que a resposta emocional gerada nesse encontro é uma resposta subjetiva, porém, pode ser algo partilhado, por isso a importância da razoabilidade para que as deduções sejam aceites.

Por fim, na Especulação a análise passa a estar integralmente na mente do investigador, ou seja, ele não mais utiliza diretamente o objeto e passa fazer associações de ideias e perceções adquiridas nas etapas anteriores, através de uma revisão das informações extraídas do objeto junto ao que chama por evidências externas, elaborando teorias e hipóteses. Como mencionado anteriormente, Prown (1994) enfatiza ser impossível interpretar o objeto da mesma maneira como a sociedade que o produziu, utilizou e estabeleceu uma relação social, económica, religiosa, política e cultural com o objeto, até mesmo quando o investigador pesquisa objetos relativos à sua própria cultura e sociedade, pois os “sistemas de crença” mudam com o tempo. O que é passível de acontecer é, através dessa investigação, recuperar o que se entende dessas relações entre aqueles indivíduos e os objetos. A investigação proposta pelo autor não se esgota após as três etapas. De acordo com Prown (1994), deve haver um contínuo entre as evidências externas e o artefacto conforme surge a necessidade de mais informações descritivas ou novas hipóteses.

Susan Pearce (1994, p. 125) desenvolveu, a partir do modelo Fleming, uma outra abordagem para o estudo de artefactos. A autora considera aplicar as questões-base anteriormente apresentadas, como, o quê, quando, onde, por quem e porque, a respeito de cada artefacto, para poder organizar o que chama de propriedade dos objetos. A sua maneira de organizar tais propriedades é dividi-las em quatro áreas principais, e não cinco como Fleming, sendo: Material (matéria-prima, design, construção e tecnologia); História (relato descritivo da sua função e uso); Meio ambiente (relações com o espaço); e Significado

[20] Do original: “It involves the empathetic linking of the material (actual) or represented world of the object with the perceiver’s world of existence and experience” (Prown, 1994, p. 135).
[21] Do original: “The particular encounter between an object with its history and an individual with his history shapes the deductions” (Prown, 1994, p. 135).

(dimensão/ mensagem emocional ou psicológica). Por fim, há a Interpretação, um resumo do que foi apreendido na pesquisa das propriedades.

O ponto de partida são as componentes físicas do objeto (desde características originais até acrescentadas ao longo do tempo). Ela considera ser necessário fazer uma descrição completa do "objeto" com linguagem técnica apropriada, tal qual Prown (1982/1994), assim como anexar documentação fotográfica e demais documentos que sejam relevantes. Neste mesmo ponto inicial, a autora propõe fazer uma comparação entre objetos similares, de uma mesma tipologia, a partir da identificação dos atributos físicos de modo objetivo, a fim de inibir uma racionalização das características a partir da subjetividade do pesquisador. A comparação ajuda na identificação por várias razões: por vezes a ficha de inventário de um objeto é mais completa do que a de outro e, sendo eles semelhantes ou provenientes de uma mesma coleção ou o que for, a comparação ajuda a somar mais informações e ou a confirmar ou corrigir. Data, proveniência e material são alguns dos exemplos de informações que podem ser adquiridas por comparação. Mas, para isso, é preciso que o pesquisador já tenha um conhecimento prévio do objeto para conseguir identificar ou alguém na equipa que tenha essa especialidade.

Pearce (1994, p. 130) também considera que os objetos se relacionam entre si de acordo com os seus locais de origem ou, como também podem ser interpretados, os seus contextos sociais, e estudar essa relação é útil para a compreensão do significado do objeto. Pearce (p. 128) considera que a análise dos materiais do objeto seja feita incluindo informações de procedência e dos tratamentos que receberam antes e durante a fabricação da peça como forma de compreender o desenvolvimento das técnicas utilizadas.

A segunda etapa relaciona-se com a história do objeto em análise. Essa história divide-se em duas: a história do próprio objeto no seu tempo e espaço (que remete para as perguntas sobre quem fez, quem usou, quando, entre outras) e as histórias sobre o seu estatuto atual, como objeto museológico, por exemplo (sobre a coleção em que está inserido, as pesquisas feitas sobre ele, as narrativas das exposições e tantas outras perspetivas).

Pearce entende que devido ao facto de os objetos de uma coleção estarem localmente e contextualmente relacionados entre si, é necessário estabelecer o contexto micro e o contexto macro no qual está inserido. O microcontexto refere-se ao espaço em torno do objeto, a sua relação com os demais objetos dentro da coleção ao qual pertence. O

macrocontexto refere-se à sua origem. Compreender os ambientes em que o objeto circula pode levar a formação de mapas de padrões locais, como a autora denomina, e assim traçar os percursos do objeto e os seus semelhantes formando um conjunto de informações sobre a coleção (Pearce, 2005, p. 19).

O quarto ponto do método de Pearce é o Significado considerando "para seu próprio tempo e lugar e para nós mesmos". Pearce aborda o fator do papel psicológico dos artefactos, pois, por serem objetos "tangíveis, permanentes e materiais", "(...) podem incorporar uma carga de significados emocionais, coletivos e individuais (...)" (Pearce, 2005, p. 19). Portanto, é papel dos estudiosos da cultura material refletir sobre esse tipo de questão, podendo contribuir para a compreensão da relação humanidade - sociedade.Por fim, a Interpretação é o momento de correlacionar todas as informações recolhidas e reflexões geradas e organizá-las em uma análise social, "(...) a fim de visualizar o significado do objeto na sociedade, (...)" (Pearce, 2005, p. 20).

Analisando esses três métodos de estudo de coleção é possível identificar pontos em comum organizados de maneiras distintas, mas que convergem para o mesmo propósito e os mesmos resultados. O consenso encontra-se na análise detalhada do objeto, considerando as suas características físicas, seguido por questões fundamentais que abrangem também aspetos extrínsecos relacionados com a sociedade, económica, políticas, género, temas explorados pela cultura material na interpretação dos objetos. Essas características extrínsecas devem ser fundamentadas através de uma articulação com as investigações histórica e bibliográfica, visando agregar informações e compreensões sobre a sociedade e os indivíduos.

O ponto de vista subjetivo e interpretativo do investigador, assim como a suas reações emocionais e sensoriais são considerados, pelos autores, como inevitáveis. Sejam por interesses pessoais ou profissionais, ou pela ligação do investigador com a cultura que produziu o objeto, essas razões podem ser justificadas por alguns dos artefactos fazerem parte do dia a dia e, assim, terem uma relação mais próxima com o investigador. No entanto, entende-se que a subjetividade não deve ser uma componente direta no resultado do estudo, mas como um elemento integrado ao processo, gerador de questionamentos e de diferentes perspetivas. Uma abordagem mais sensível que irá contribuir na construção de um caminho para a condução da investigação.

Dessa forma, as abordagens propostas pelos três autores mencionados fornecem sólidos fundamentos para o desenvolvimento de um estudo de coleção a ser aqui apresentado. Neste sentido, optou-se por seguir mais proximamente as orientações de Prown e Pearce, adaptando-as de acordo com as particularidades da coleção, pois, cada coleção exige demandas e desafios específicos, influenciando a dinâmica do estudo.

1.5. A Prática - Documentação em Museus

McClung Fleming, observou em 1974, o que, aliás, pode ser interpretado como uma crítica: que os museus deveriam empenhar-se em contribuir com o estudo da cultura material tendo em vista que o trabalho já realizado, como identificação e catalogação, por exemplo, pressupõe uma "inter-relação entre o artefacto e a cultura". Compreende-se que o estudo de uma coleção é um contributo inerente ao trabalho de gestão de museus, mais especificamente, de documentação das coleções, por ser a base de informação sobre os objetos.

As Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: categorias de informação do CIDOC-ICOM (2014, p. 42), definem a gestão de coleções como uma "garantia de uma documentação, preservação e acesso eficientes às coleções museológicas". Uma outra definição é de Nicola Ladkin (2014, p. 17) que entende a gestão de coleções como um "termo aplicado aos vários métodos legais, éticos, técnicos e práticos pelos quais as colecções do museu são formadas, organizadas, recolhidas, interpretadas e preservadas".

Portanto, a gestão de coleções inclui os cuidados materiais, o tratamento documental, a administração ética e os aspetos legais de propriedade dos objetos, entre outros (Alves, 2020, p. 36). A musealização dos objetos é feita por um olhar crítico nas ações que compõem a gestão de coleções, como a incorporação, a pesquisa, a preservação dos objetos, e todas as etapas do processo operacional na gestão de um museu, descritas por diversos autores, tais como: inventário, catalogação, gestão de risco, comunicação, entre outras. O processo de gestão é melhor desenvolvido se o museu tiver bem definida a sua missão, visão e valores, com a finalidade de formar uma coleção que contenha itens pertinentes com a representatividade da instituição e que, entre outros fatores, seja coerente com a capacidade de manter as coleções (Figueirinha, 2021, p. 239). De acordo com a orientação do Código Deontológico do ICOM (2004/2008, p. 10), é preciso que a

documentação seja feita “de acordo com normas profissionais reconhecidas”, pois assim, promove uma gestão sólida e facilita o uso e o acesso à coleção (Alves, 2020, p. 53).

Existem normas que auxiliam o desenvolvimento de boas práticas de gestão, como, por exemplo, a Standard ProcEdures for CollecTions Recording Used in Museums, conhecida por norma SPECTRUM, publicada pela Collections Trust do Reino Unido. Entre outros aspetos, esta norma serve “(...) como instrumento de diagnóstico das coleções e da sua documentação, garantindo credibilidade à informação que o museu disponibiliza e contribuindo para uma melhor utilização das coleções pelo museu ou por terceiros”. A implementação do SPECTRUM nos museus como uma metodologia de trabalho, “potencializa a criação de instrumentos essenciais como as Políticas de gestão de coleções, baseadas na missão dos museus, ou os planos de documentação delas derivados” (Collection Trust, 2014, p.15). O SPECTRUM, assim como as demais normas existentes, servem para estabelecer parâmetros que, se fossem utilizadas por todas as instituições, “além de atingirem um certo grau de qualidade, permitiriam a comparação entre instituições diferentes e também a comunicação entre elas” (Alves, 2020, p. 144), criando um modelo de boa conduta da prática para a orientação dos profissionais. Porém, conforme afirmam as investigadoras Primo e Rebouças (1999, p. 13), “não há um modelo universal e sim regras básicas para a elaboração” de um sistema de documentação adaptável aos diferentes contextos institucionais.

O SPECTRUM como um documento de referência pode ser adaptado a diferentes museus e sugere a implementação de vinte e um procedimentos que fazem parte de quatro pontos necessários na política de gestão de coleções: o desenvolvimento das coleções, a informação sobre elas, seu acesso e sua preservação. Dentro dos vinte e um procedimentos, oito são designados por primários, por serem considerados importantes: entrada do objeto, aquisição e incorporação, controlo de inventário, controlo de localização e de movimentação, catalogação, empréstimo - entrada, empréstimo - saída e documentação retrospectiva (Collection Trust, 2014, p.27; Alves, 2020, p. 147).

O inventário representa uma etapa fundamental no processo de documentação em museus por se tratar de um conjunto de princípios padronizados, com normas pré-definidas, visando organizar, registar e disponibilizar informação relativa a um objeto ou uma coleção. A documentação também desempenha a função de sistema de recuperação de informações, transformando “as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa

científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento" (Ferrez, 1994, p. 65), além de orientar processos de conservação e restauro, contribuir para a monitorização das coleções e orientar curadorias expositivas e ações educativas (Bottallo, 2010, p. 52).

Conforme a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei no. 47/2004), no Artigo 16, Número 2 "O inventário museológico visa a identificação e individualização de cada bem cultural e integra a respectiva documentação de acordo com as normas técnicas mais adequadas à sua natureza e características". Deste modo, através das fichas de inventário é possível identificar, documentar e registar informações sobre o objeto, tais como as características físicas, os seus percursos, usos, proveniência e história, enfim, a vida do objeto, dentro e fora do museu. Conforme o Artigo 25 da referida Lei, "O inventário museológico deve ser complementado por registos subsequentes que possibilitem aprofundar e disponibilizar informação sobre os bens culturais, bem como acompanhar e historiar o respectivo processamento e a actividade do museu". Assim, sem a ficha de inventário, bem como dos demais processos de gestão integrados, as informações sobre os objetos e a coleção ficam restritas e incompletas. E o museu, como um sistema integrado, torna-se ineficiente, deixando de cumprir com as suas funções, seja social, seja educativa.

As etapas do estudo de coleção referidas anteriormente, como nos casos de Prown (1982 e 1994) e Pearce (1994 e 2005), enquadram-se na produção da ficha de inventário, pois é preciso observar o objeto, analisá-lo, fazer pesquisas, e até mesmo deduzir para se chegar às informações. Portanto, neste processo de investigação a interpretação do objeto também se baseia no conhecimento do profissional. Porém, tanto os campos da ficha de inventário quanto as terminologias, categorias e classificações devem seguir um bom controlo de qualidade a partir do uso de uma normalização (Matos, 2012, pp. 34-35; Alves, 2020, p. 57), como referido anteriormente. Pois, "é preciso normalizar para garantir a comunicação entre as pessoas (profissionais e público de diferentes formações), e também para que, no futuro, a informação registada ao longo do tempo no museu seja acessível em diferentes épocas e contextos" (Alves, 2020, p. 57).

Em muitos casos, no momento de incorporação do objeto, incorporam-se também informações equivocadas, pois muitas denominações e funções que lhe são atribuídas são fornecidas pelos doadores e podem não ser exatas. Neste ponto, no "momento de ordenar os conjuntos [de objetos], espera-se que se estabeleçam classes de objetos que direcionem sua inserção em alguma coleção [já existente no museu]". Neste processo, podem ocorrer

“falhas de compreensão, bem como imprecisões terminológicas que comprometem não só o trabalho de gerenciamento da informação como, posteriormente, da busca e recuperação dos objetos e de informações sobre eles” (Oliveira, 2009, p. 18).

Ao abordarmos a realidade portuguesa, o trabalho baseou-se na análise bibliográfica feita por Antunes (2002), em que a incorporação feita pelos museus portugueses no período entre 1910 e 1980, não era feita em consonância a uma política de incorporação, pois esta nem existia. A gestão nos museus portugueses, por muito tempo, tratou-se apenas da etapa do inventário, da classificação e da produção de catálogos, por um “imperativo legislativo” e uma “exigência disciplinar”, mas não como uma função básica e essencial, não havendo preocupação conceitual e terminológica (2002, p. 16 e 173). Conforme Antunes, “Até à década de cinquenta as operações realizadas - registo de entrada, inventário, numeração, classificação e catálogos – eram consideradas individualmente e não como passos pertencentes a uma cadeia ou sistema documental” (p.28). Portanto, como conclui o investigador, não houve um plano teórico, um modelo de sistema de documentação e nem o uso de uma terminologia e compreensão de conceitos por parte dos profissionais. “(...) o termo inventário, por ausência de uma noção precisa, assumirá um valor semântico de ‘arrolamento e identificação individualizada dos objectos detidos legalmente pela instituição’, numa clara confusão entre cadastro e inventário técnico (p. 174-175).

Soma-se a isso o facto de que muitos museus portugueses acabaram por receber obras e objetos provenientes da extinção de outras instituições, desde religiosas a outros museus, como no caso da transferência dos objetos do MICP para o MNSR. Assim, pode-se concluir que foi a forma de incorporação, ou seja, “as modalidades de ingresso”, que ditou a constituição das coleções e não uma política de incorporação (Antunes, 2002, p. 135).

Outro fator importante a considerar é quando os critérios utilizados por antigos profissionais de museus para os processos de documentação não são registados e nem transmitidos a outros profissionais. A falta de informações sobre os critérios utilizados resulta em diferentes procedimentos documentais, inclusive dentro de um mesmo museu, ocasionando maior abertura para incompreensões (Figueirinha, 2021, p. 243; Alves, 2020, p. 83). Logo, a falta do uso de parâmetros estabelecidos por normas profissionais é um fator prejudicial.

De acordo com a bibliografia consultada, pode-se concluir que entre os museus ainda não há um consenso sobre o que é gestão de coleções (Alves, 2020, p.8). Perante este

cenário de imprecisões, tentativas, erros e acertos, a documentação em museus segue em processo e em projetos, como este presente relatório, que visam contribuir para o bom desenvolvimento da documentação em museus.

2. A biografia da coleção de rendas portuguesas

2.1. Origem da coleção e a sua documentação

2.1.1. Percursos para formação do Museu Industrial e Comercial do Porto

A coleção de rendas do Museu Nacional Soares dos Reis é proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Os museus industriais, no Porto e em Lisboa, foram criados por decreto em 24 de dezembro de 1883, como complemento indispensável ao ensino nas escolas industriais. Essas foram criadas por decreto em 3 de janeiro de 1884, totalizando oito escolas distribuídas pelo país (Diário do Governo, n.º 297, 1884, p. 3193).

Os objetivos dos museus industriais e comerciais eram de proporcionar uma instrução prática através das exposições permanentes e informar ao produtor e ao consumidor sobre os produtos, matérias-primas e processos produtivos, conforme o Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais, Capítulo 1, Artigo 1.º (Diário do Governo, n.º 103, de 07 de maio de 1884, p. 1159). Ao mesmo tempo, propunha uma reflexão sobre o estado da indústria nacional, incentivando e promovendo os setores, aspeto relevante diante do atraso industrial que Portugal sofria nas duas últimas décadas do século XIX. Diante de tal realidade, foi necessária uma tomada de decisões como, por exemplo, a reforma do ensino, a fim de impulsionar a indústria por quaisquer meios que fossem necessários, como esperança para uma revitalização económica e cultural no país (Leandro, 2014, p. 353). Além deste facto, o contexto no qual o MICP esteve inserido não era isolado, acompanhava uma tendência europeia de valorização e estímulo dos setores da indústria e do comércio (Loureiro, 2005, p. 199; Rodrigues, 2013, p. 392), como foi o caso do Museu Austríaco de Arte e Indústria (MAAI) e o South Kensington Museum, inicialmente denominado por Museum of Manufactures e, atualmente, Victoria and Albert Museum (V&A).

Com a finalidade de promover uma melhoria na qualidade dos produtos industriais ingleses, o South Kensington Museum tinha anexa uma escola de desenho que se destinava "a sensibilizar o gosto popular para as potencialidades da produção industrial" (Rodrigues, 2013, p. 396). De acordo com a opinião de Joaquim de Vasconcelos, historiador, crítico de arte e grande aficionado das indústrias caseiras, os princípios fundamentais do South Kensington Museum e do MAAI foram a criação de escolas de desenho e o desenvolvimento

do ensino artístico, promovendo uma melhoria na produção industrial ao introduzir elementos de arte na educação pública (Vasconcelos, 1879, p. 6, citado por Coutinho & Leandro, 2019, p. 17). Vasconcelos via nesses casos, os exemplos do que pretendia fazer em Portugal. Ele também defendia o aprimoramento das escolas industriais através do ensino do desenho, por entender ser fundamental o saber criar e ter domínio sobre a técnica. Como exemplo para seus argumentos, citam-se os relatos e dados que apresentou nos artigos publicados no O Commercio do Porto entre 1886 e 1887, com o título de "Tecidos e Rendas": "Apenas com quatro anos, as raparigas de Peniche são mandadas para a escola da renda. É um modo de dizer, porque não há ali organização, nem direção racional, nem desenho, nem modelos, nem prémios" (Vasconcelos, 1983, p. 32). Eram escolas que atendiam por encomenda e, além de rendas, ensinavam "outras prendas e também a ler e a rezar", ou seja, eram ambientes de domesticação e reforço do ideal de feminilidade, como abordado no primeiro capítulo, e não instituições de ensino preocupadas na instrução e no profissionalismo.

Joaquim de Vasconcelos também cita o Inquérito Industrial de 1881[22] para ilustrar a pobreza, a falta de condições e dificuldades financeiras que as rendilheiras passavam. Embora o Inquérito fizesse a distinção entre a qualidade das rendas por localidade, Vasconcelos afirma que todas utilizavam o mesmo fio nacional. Em suma, conforme abordam Rêgo e Pires (2005, p. 31), entre os séculos XIX e XX, os principais problemas na produção de renda de bilros em Vila do Conde "encontravam-se na 'inferioridade e incorrecção do desenho', e falta da profissionalização do processo de aprendizagem, que levava as rendilheiras a fazer rendas de fraca qualidade e na concorrência crescente das rendas mecânicas". Em contrapartida, em 1887, foi criada a Escola de Desenho Industrial de Peniche, que "(...) ministrava formação em desenho elementar e industrial a crianças de ambos os sexos, possuindo também em funcionamento uma oficina de rendas, (...)", por ser uma indústria predominante no local (Ramos & Rêgo, 2021, p. 32).

Tendo Vasconcelos como grande incentivador, o ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, António Augusto de Aguiar, fez uma visita ao South Kensington Museum e utilizou-se desse, e dos demais museus estrangeiros, como modelos para a

[22] Conforme Lopes (2007, p. 242), embora não haja registo específico sobre as rendas, as informações encontram-se inseridas no setor da tecelagem de algodão, linho e seus similares, possivelmente, pelo facto do uso do fio de algodão para a confecção das peças. Esses inquéritos tinham como objetivo propor uma melhoria na proteção das indústrias locais (Vasques, 2018, p. 39).

criação dos Museus Industriais e Comerciais em Portugal, tendo sido esses citados no Artigo 1.º do referido Regulamento (Diário do Governo, n.º 103, de 07 de maio de 1884, p. 1160), como instituições análogas aos museus e às escolas portuguesas recém-criadas, a fim de promover "a restauração do ensino industrial e tomando como ponto de partida para esse fim a difusão do ensino racional do desenho elementar e do desenho industrial".

Antes mesmo da criação do MICP, alguns movimentos de grupos particulares e do estado foram desenvolvidos a fim de impulsionar as atividades industriais e agrícolas. O estado começou a delinear o projeto dos museus industriais com a criação do Conservatórios de Artes e Ofícios de Lisboa (Decreto de 18 de novembro de 1836) e do Conservatório Portuense de Artes e Ofícios (Decreto de 5 de janeiro de 1837). Os conservatórios seriam espaços de "instrução prática em todos os processos industriais por meio da imitação" e seria como "(...) um deposito geral de maquinas, modelos, utensílio-, desenhos, descripções, e livros relativos ás differentes Artes, e Ofiicios, (...)", como publicado no Diário do Governo, nº. 276, em 21 de novembro de 1836.

Em 1852, os Conservatórios foram extintos após uma reforma no ensino industrial por serem tratados como entraves ao desenvolvimento industrial. Houve, portanto, a necessidade da criação de novas alternativas para auxiliar na formação do trabalhador da indústria, visando uma transformação da técnica (Leandro, 2014, p. 414). Em Lisboa o conservatório deu lugar ao Instituto Industrial tendo como anexo o Museu Industrial. Conforme os Artigos 37.º e 38.º do Decreto de 30 de dezembro de 1852 (publicado no Diário do Governo, n.º 1, em 1 de janeiro de 1853), os instrumentos e objetos pertencentes ao Estado seriam depositados no Museu do Instituto Industrial. No mesmo ano, na cidade do Porto, o Conservatório deu lugar à Escola Industrial, porém, não há indicação no decreto da criação de um museu, apenas de que o governo poderia contactar fábricas com a finalidade de servirem como oficinas de ensino. Leandro (2014, p. 414) afirma que ambas as localidades continham museus em anexo e, conforme Patrícia Costa (2006, p. 51), de acordo com correspondências enviadas entre o Ministério das Obras Públicas e a direção da Escola Industrial do Porto, em 1856, é referido ordens dadas à alfândega do Porto para o pagamento de taxas para o recebimento de quatro caixas que vieram de Paris para o Museu da Escola Industrial do Porto. Isso revela que, embora não estivesse escrito no Decreto a criação de um Museu Industrial no Porto, o mesmo já existia neste período.

Em 1864, houve mais uma reforma no ensino industrial que ordenou a criação de Museus Tecnológicos em substituição aos Museus Industriais (Henriques, 2019, p. 12). Futuramente os Museus Tecnológicos continuaram a funcionar em paralelo aos Museus Industriais e Comerciais. Neste mesmo ano foram criados vários tipos de estabelecimentos e complementos de apoio ao ensino como, por exemplo, bibliotecas, exposições e mais de um núcleo museológico (Costa, 2006, p. 55 e 66). O ensino industrial ainda passaria por mais uma mudança, em 1869, porém, foi apenas em 1881, no Governo de Fontes Pereira de Melo, que os Museus Industriais e Comerciais puderam ser instituídos. Isso ocorreu após o desenvolvimento do Inquérito Industrial, já referido, que, como uma espécie de "documento-diagnóstico", gerou mais uma reforma no ensino.

Neste mesmo período, por iniciativa de grupos particulares, houve a criação do Centro Artístico Portuense em 1880, do qual Joaquim de Vasconcelos foi diretor, e a fundação da Sociedade de Instrução do Porto, no qual fez parte do secretariado. Essas instituições privadas contribuíram na tentativa de erguer a economia nacional. Ambas estimularam a reforma do ensino industrial de modo a valorizar o ensino do desenho, articulando o ensino com as artes e as indústrias, a fim de melhorar a qualidade e a aparência dos produtos. A promoção dos seus ideais deu-se através do desenvolvimento de exposições como a exposição de julho de 1857, organizada pela Sociedade Agrícola do Porto. Em 1861 ocorreu a primeira Exposição Industrial, organizada pela Associação Portuense. Conforme a quantidade de feiras e a suas dimensões iam crescendo, houve a criação da Sociedade do Palácio Agrícola, Industrial e Comercial, com o objetivo de construir um único edifício para a realização das exposições e demais eventos levando ao surgimento do Palácio de Cristal, inaugurado em 1865 com a Exposição Internacional da Península Ibérica.

A primeira Exposição-Bazar de Belas-Artes no Palácio de Cristal ocorreu em 1881. O seu objetivo era o de mostrar a "aliança indissolúvel da arte com a indústria", criando estímulos para que a arte e a suas manifestações saíssem da inércia, da indiferença e da constante falta de "elementos educadores do bom senso", conforme palavras de Vasconcelos (Leandro, 2014, p. 348). Nas exposições de indústria caseira, Vasconcelos "(...) procurou dignificar a condição social do artífice e era atento e sensível às condições de vida dos operários. (...)" (p. 205), como ele mesmo relatou nos artigos publicados no O Commercio do Porto que serão citados adiante.

Em 1882, conforme apurou Teresa Viana no seu prefácio para o livro “Indústrias Portuguesas”, foi publicado na Revista da Sociedade de Instrução do Porto (Vol. III, p. 132 - 137 e 609 citado por Vasconcelos, 1983, p. 10), que a própria Sociedade havia mandado, propositadamente, rendilheiras de Vila do Conde, de Viana do Castelo e de Peniche para trabalharem durante a exposição de trabalhos mecânicos e das indústrias caseiras, a fim de valorizar o talento e mobilizar a atenção do Estado e a apatia da burguesia.

Vasconcelos foi integrante ativo de algumas exposições nacionais e internacionais, contribuindo com objetos e no desenvolvimento do que hoje chamamos de design expositivo. Tais exposições serviram como meio de incentivar e progredir as artes industriais a nível nacional e internacional, ainda que fossem, ao mesmo tempo, espaços de lazer, consumo e, sobretudo, de instrução. Vasconcelos acreditava que as exposições, assim como os museus de arte industrial, deveriam servir como “instrumento didático para a formação de artistas, operários, comerciantes, industriais e educação do público em geral” (Leandro, 2014, p. 349).

As exposições industriais teriam sido as primeiras a introduzir um critério de classificação dos objetos expostos, servindo de modelo ao futuro MICP, diferenciando-se dos demais museus que “(...) acondicionam as suas colecções num autêntico processo de acumulação”, conforme afirma Carlos Loureiro (2005, p. 200). Na biografia de Joaquim de Vasconcelos escrita pela pesquisadora Sandra Leandro (2014), grande contributo ao presente trabalho, há a descrição da classificação criada para a primeira Exposição-Bazar. Ela foi dividida em 8 secções, lideradas pelas consideradas belas-artes, como a arquitetura, escultura e pintura.

Entre as oito secções, a que atende ao presente objeto de estudo, é a VI secção, chamada Artes Industriais. Entre vidros e metais, o têxtil foi subdividido em “Vestuário (estofos) e em Mobiliário (panos de raz, etc)” (Leandro, 2014, p. 351). Conforme apurado por Leandro, foram expostas cerca de 350 estampas, divididas entre 152 estofos e 195 peças de mobiliário, não havendo referências sobre a exposição de peças do vestuário, tendo sido essas, possivelmente, expostas de forma direta em manequins (p. 355).

A seleção das obras era feita por um júri e tanto artistas, quanto amadores, nacionais ou internacionais, deveriam apresentar os produtos com explicação e informações sobre as dimensões e o preço, caso quisessem vendê-los. Uma informação a que nos é valiosa, consta em carta que Vasconcelos enviou para um amigo António Augusto Gonçalves, em que

afirma: “(...) da sua parte, a collecção de estampas da secção VI - Indústria têxtil é acompanhada por 160-170 padrões de rendas portuguesas do Minho, exemplares de amostra. Só isto vale uma viagem” (Cartas de Joaquim de Vasconcelos, p. 24 citado por Leandro, 2014, p. 353). Ou seja, Vasconcelos colecionava objetos relativos à indústria caseira e expôs parte deles, como as rendas, na I Exposição-Bazar de 1881, conforme é possível apurar no próprio catálogo da exposição (Anexo 1).

Também de acordo com o publicado na Revista da Sociedade de Instrução do Porto (1881, p. 227 citado por Leandro, 2014, p. 355), na parte relativa à Indústria Têxtil, ao lado de coleções estrangeiras, Vasconcelos colocou objetos nacionais, originais e reproduções, como, por exemplo, “dezoito quadros, mostrando 166 padrões de rendas nacionais, sobretudo de Viana do Castelo e Vila do Conde; (...)” (Leandro, 2014, p. 355). Em um artigo publicado em O Commercio do Porto, de 1886, Vasconcelos (1983, p. 31) comenta que foram expostas também modernas reproduções de edições de “livros de risco” do Museu Austríaco de Arte Industrial. Estes livros continham modelos de desenhos e motivos de rendas para reprodução (Rêgo & Pires, 2005, p. 12).

Outras exposições se seguiram, como, por exemplo, a II Exposição-Bazar de Belas-Artes, mas com algumas mudanças, como a retirada das secções de literatura da arte, arqueologia e artes industriais.

Joaquim de Vasconcelos, conforme Rodrigues (2013, p. 394), considerava a transformação da indústria caseira como o feito capaz de preservar a originalidade da arte portuguesa, embora ele acreditasse na existência de uma arte peninsular e não de uma arte única e originalmente portuguesa (Leandro, 2014, p. 354). Vasconcelos possuía um discurso romântico, porém, o retorno ao passado do qual defendia, não era ao passado puro, mas sim como um regresso às fontes genuínas de inspiração nacional (Vasconcelos, 1909, p. 248 citado por Leandro, 2014, p. 207), para que dessa inspiração à fonte fosse possível preservar e manter as artes caseiras por si tão valorizadas.

Com ares nacionalistas, o discurso de Vasconcelos e dos seus pares, compreendia a figura do artesão e do operário como génios, cujos utensílios e produtos do dia a dia, tal qual a olaria e a tecelagem, eram como arte nas suas casas. Vasconcelos seguiu o mesmo

princípio da *Arts and Crafts* de William Morris[23]. Um artigo escrito por ele na Revista da Sociedade de Instrução do Porto (1882) ilustra seu posicionamento:

> (...) [o] respeito dos antigos usos, das antigas tradições da família rústica, salvou do olvido inúmeras formas de arte, que a sciencia das nossas academias e escolas não soube conservar, nem sequer resuscitar [sic], depois de as vêr perdidas" (Revista da Sociedade de Instrução do Porto, 1 de julho de 1882, p. 345 citado por Leandro, 2014, p. 366).

O historiador de arte lamenta que seja urgente acudir as indústrias caseiras, por correr o risco de desaparecer ao abandono, como a possível ruína "(...) das rendas, conservadas com tanto carinho, (...). O que deveria ter sido agente poderoso do progresso, ter-se-há transformado assim, nas nossas mãos inhabeis, em instrumento perigoso, cortando as raízes a todas as boas tradições portuguezas" (1882, p. 348 citado por Leandro, 2014, p. 367).

O movimento para mudanças no incentivo às indústrias e ao comércio começa a ganhar firmeza a partir da criação do Ministério dedicado às obras públicas, comércio e indústria, além da citada formação de associações e sociedades particulares. Por esta e outras razões, são criados, em 1884, os museus industriais e comerciais.

2.1.2 Joaquim Vasconcelos e o Museu Industrial e Comercial do Porto

O Museu Industrial e Comercial do Porto foi inaugurado três anos após a sua criação, em 1886. Leandro (2018, p. 36) afirma ter sido o Museu um veículo de promoção dos produtos nacionais em contexto nacionalista. De acordo com a investigadora, a ideia-chave que estruturou o museu foi ser um "um instrumento pedagógico para desenhistas e operários fabris" (p. 39), pois foi desta forma que Vasconcelos elaborou os seus planos expositivos. O Museu também tendia a ser "um lugar de identidade, um Museu de proto-Design e um pré-Museu de Etnografia" (p. 3), sendo um veículo de divulgação e preservação de produtos nacionais como uma "montra museu". A montra que exibia tradições, ajudou a mapear o

[23] O movimento *Arts and Crafts* nasceu na Inglaterra, por volta de 1880, e visou valorizar o artesanato, destacando não apenas o produto final, mas seus processos e relações interpessoais, como uma reação à produção industrial (Cavallo, 2017).

trabalho artesanal português feito “com as mãos pela forma ancestral” e o trabalho que os operários nacionais produziam nas fábricas.

Vasconcelos incentivou e participou da criação e do desenvolvimento do Museu, sendo seu primeiro conservador, nomeado em 1884, para o tempo de um ano na função. Tal nomeação provisória tornou-se definitiva pelo decreto de 20 de setembro de 1888. O primeiro diretor da instituição foi Augusto Pinto Moreira da Costa, presidente da Associação Comercial do Porto. Sendo Joaquim de Vasconcelos nomeado como diretor apenas em 1889, acumulando ambas funções.

O poder público determinou como local para ser o Museu, o antigo Circo Olímpico, que ocupava um recinto do Palácio de Cristal. De acordo com Coutinho e Leandro (2018, p. 54), Vasconcelos utilizou, ainda que em escala reduzida, a mesma organização espacial feita na Exposição Universal de Paris de 1867. O espaço expositivo era composto por uma vitrina central em forma hexagonal, com mais 44 vitrinas retangulares ao seu redor, formando um círculo. As vitrinas tinham o fundo em cor vermelha e havia cartões e rótulos de identificação das peças. As estantes eram numeradas de 1 a 45 (Vasconcelos, 1983, p. 25).

Figura 3 - Quadro com amostras de rendas e respetivas legendas.



Fonte: https://collections.vam.ac.uk © Victoria and Albert Museum, Londres.

Durante a pesquisa, em conversas com a gestora da coleção têxtil do MNSR, ela alertou para o facto de que Vasconcelos sendo próximo do diretor do Kensington Museum e, sendo este museu fonte de inspiração, o modo de expor as amostras de rendas poderia ser a mesma do museu britânico. Imagens disponibilizadas no site do V&A (Figura 3), de algo que se assemelha a um quadro com amostras de rendas com legendas, remetem aos quadros que a conservadora Maria José de Mendonça se refere em carta de 1950 enviada a Vasco Valente, diretor do MNSR (Anexo 2). Nela, a conservadora conta que as referidas rendas foram expostas em quadros. Retornar-se-á esta carta posteriormente.

A imprensa da época, mais precisamente o periódico A Actualidade de 19 de março de 1886, descreveu o museu quanto à sua estrutura e quanto ao seu acervo, ajudando-nos a ter um registo sobre a presença da coleção de rendas na inauguração do museu:

> (...) É curiosissimo esta primeira amostra de uma collecção de typos ethnograficos. Para não sahirmos das Indústrias populares do paiz, mencionaremos antes de tudo as riquíssimas rendas das povoações do litoral, cuja delicadeza e primor as tornam muitas vezes comparáveis ao mais fino ponto de Bruxellas (...) (A Actualidade, 1886 In Costa, 2006, p. 57).

Para formar a coleção, Vasconcelos pediu a contribuição de instituições industriais e comerciais nacionais e estrangeiras, através do envio de circulares, conforme explicitado no Capítulo II, Artigo 11.º do Regulamento dos Museus da Indústria e do Comércio (Diário do Governo, n.º 103, 1884). No caso das pequenas indústrias e das indústrias caseiras, o governo ordenou às autoridades da sua dependência que atendessem aos pedidos como serviço oficial (Diário do Governo, Artigo 12.º, p. 1160). Após o acréscimo de novos itens na coleção, no mesmo ano da sua abertura ao público, o Museu precisou ser fechado temporariamente para novas reformulações.

Sendo Vasconcelos colecionador, como visto no catálogo da I Exposição-Bazar, é possível que, alguns itens da sua coleção particular, como a sua coleção de rendas de bilros, por exemplo, tenham passado a constar no acervo do MICP. Desse modo, podemos inferir que, ao menos, parte da coleção de rendas existente no MNSR tenha essa proveniência. Portanto, o seu envolvimento emocional leva-nos a acreditar que pode ter contribuído diretamente para a formação do acervo do Museu. Soma-se a isto a observação feita por

Leandro (2014, p. 458), de que a administração de Vasconcelos poderia ser classificada como "gestão familiar" e caseira. A pesquisadora coletou em correspondências e rascunhos informações que afirmam essa classificação, pois as mesmas clarificam que além de haver registos sobre os funcionários do museu terem feito trabalhos de caráter particular ao diretor (p. 491), Vasconcelos investia o seu próprio dinheiro na compra de materiais. Conforme este trecho referente a janeiro de 1886: "(...) Ora eu não tenho fundos e já desem-/bolsei uns 30$000 (adiantamento de 27$000 p. Peniche - rendas, chegadas / hoje; (...)" (Espólio Particular CMV citado por Leandro, 2014, p. 472).

Constava no decreto de 24 de dezembro de 1883 (publicado no Diário do Governo, n.º 297, de 31 de dezembro do mesmo ano), que o museu seria subdividido em duas secções: industrial e comercial e que cada uma, seria dividida em duas subsecções, nacional e estrangeira.

> § 3. ° Os museus terão por fim principal adquirir e expor ao publico collecções de productos e matérias primas, acompanhados de esclarecimentos suficientes por onde se conheça a sua origem, nome do fabricante ou commerciante, preço no local da producção, despezas de transporte, mercados de consumo, e todas as mais informações que possam dar uma idéa pratica suficientemente nitida do seu valor e da sua applicação (Diário do Governo, 1883, p. 3193).

No Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais publicado no Diário do Governo, n.º 103, de 7 de maio de 1884, no Artigo 5.º (p. 1169), os museus seriam divididos em duas grandes zonas: nacional e estrangeira, sendo que a nacional seria subdividida em metropolitana e colonial. Dentro da secção nacional metropolitana, foram incluídos expositores particulares e de indústrias caseiras. De acordo com Teresa Viana (1970, p. 87), no grupo das indústrias caseiras havia "rendas das povoações do litoral expostas em quadros; (...)", entre outros. Em relação ao modo de expor, abre-se um pequeno parêntese para elucidar que em 1948, o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) fez uma exposição temporária sobre rendas portuguesas e estrangeiras dos séculos XVII a XIX. Pelo que se pode apurar na documentação que se encontra no MNSR, a coleção de rendas do MNSR foi emprestada ao MNAA para a exposição, tendo sido, submetida, posteriormente, a um tratamento de higienização. Esse ponto é abordado no apêndice 3. No entanto, o que

interessa comentar neste momento é que a conservadora Maria José de Mendonça diz, em carta escrita à mão para o diretor do MNSR, Vasco Valente em 1950 (Anexo 2), que tomou "a liberdade de mandar montar em fundos de cartolina as rendas que foram retiradas do quadro que servia para exemplificar o antigo processo de exposição". Acredita-se que ela se refere ao modo como eram expostas as rendas no MICP, em quadros, conforme comparamos ao exemplo do V&A anteriormente (Figura 3). Na mesma carta ela diz enviar uma fotografia "(...) que ficará como documento do processo de apresentação das rendas no antigo Museu Industrial do Porto", porém, não há como confirmar se a fotografia ainda existe, pois nada foi encontrado nos documentos e pastas pesquisados no Arquivo do MNSR.

Retomando, os itens expostos foram organizados em três objetivos distintos que se relacionam: produtos para venda, produtos regionais e objetos históricos. Os produtos para venda eram amostras sazonais que deveriam estar acompanhadas por etiquetas informativas com preço, dimensões, nome do expositor, lugar de fabricação, indicações geográficas, entre outras informações (Diário do Governo, n.º 103, 1884, p. 1160). Como consta no parágrafo único do Artigo 4.º do Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais de 1884, os produtos da indústria deveriam ser acompanhados, sempre que possível, de amostras que elucidassem, passo a passo, os processos de fabricação.

O Artigo 6.º do referido Regulamento detalha que na zona nacional metropolitana, o museu teria que abrir uma secção especial regional constituída pelos distritos de "Vianna, Villa Real, Braga, Porto, Bragança, Aveiro, Coimbra, Vizeu e Guarda". Nesta seção deveriam ser expostos "(...) materias primas e productos das regiões respectivas, a fim de que se dê ao publico uma imagem approximadamente exacta da aptidão e capacidade real de cada districto" (Diário do Governo, 1884, p. 1160). O Artigo 7. ° indicava que os museus deveriam reunir em coleções, "por meio de originaes ou reproducções, os objectos necessários para se constituir gradualmente a collecção retrospectiva ou historica das ferramentas e utensilios, bem como dos objectos notaveis das industrias e arte industrial nacional" (Diário do Governo, 1884, p. 1160).

Os objetos seriam classificados por um catálogo impresso, seguindo a mesma nomenclatura adotada pelos principais museus estrangeiros similares. A classificação a que se refere o Artigo 6.º foi publicada no Diário do Governo em janeiro de 1885 (Viana, 1970, p. 82), designada como classificação sistemática, determinava "quatro divisões, subdivididas por seções, ordenadas por grupos e enumeradas por classes", que, conforme relatado por

Vasconcelos (1983, p. 26), eram “394 classes, subordinadas, a 48 grupos”. Para se ter um exemplo, a segunda divisão era relativa aos materiais vegetais e as suas manufaturas, sendo dividida em três secções: matérias-primas naturais; produtos alimentícios; e fios e tecidos. Esta tratava sobre beneficiamentos e fiação de tecidos em linho e algodão (Viana, 1970, p. 84).

As bibliografias consultadas informam que Vasconcelos estava muito empenhado em catalogar todos os itens, porém, a produção de um catálogo, possivelmente, não teria se concretizado. De todo o modo, hoje resta apenas um referencial da coleção em formato de trinta artigos, com o título de “Indústrias Portuguesas”, publicados por Vasconcelos no O Commercio do Porto, entre os anos de 1886 e 1887, organizados e republicados em 1983, com prefácio de Teresa Viana. Nesses artigos, Vasconcelos apresentou o acervo relativo às indústrias caseiras, tradicionais e as indústrias históricas, abordando as intenções do MICP em um misto de diário em que relatava os acontecimentos e o dia a dia do museu, permeado de comentários e contextualizações históricas e políticas, além da sua opinião pessoal. Baseada nos artigos de jornais como A Actualidade e O Comércio do Porto, assim como os próprios escritos por Vasconcelos, Viana (Vasconcelos, 1983, p. 137) tentou sistematizar o conteúdo do MICP criando uma lista das indústrias representadas no museu. Nela, Viana separa os tipos de indústrias em: caseiras, nacionais e estrangeiras. Destaca-se a primeira, pois na indústria caseira Viana cita a renda de bilros e renda a malheiro, com destaque para o Litoral e Trás-os-Montes.

Em agosto de 1886, Vasconcelos publicou um longo artigo dividido em duas partes, com o título de “Tecidos e rendas”. Nele demonstra preocupação e indignação diante da condição de pobreza que vários portugueses enfrentam, sendo estes os detentores do conhecimento e do saber-fazer da indústria caseira. Ele questiona o porquê de não haver investimento em escolas, oficinas e nem instrução profissional, acreditando serem estas as soluções para os problemas como a fome, por exemplo. Ao dizer para o leitor o que ele encontraria no Museu, Vasconcelos diz:

> As senhoras portuguesas têm aqui mais uma ocasião para fazerem uma propaganda patriótica fecunda, como no caso das rendas de Peniche, de Viana do Castelo, de Setúbal, de Portimão, etc.

> Haveria empresa mais simpática, mais digna de louvor do que a formação de uma sociedade ou gremio que tivesse por fim levantar a pobre rendeira da sua insondável miséria, envolvendo com ânimo generoso também a classe dos pescadores nesta santa cruzada?
>
> Quem ensinou à primeira rendeira o seu maravilhoso ofício foi, com certeza, o artista que inventou a primeira rede; o processo técnico é o mesmo na renda de malheiro. Pescador e rendeira vivem juntos nas mesmas terras, imersos na mesma pobreza, entregues ao mesmo abandono. No Verão, o mar e a morte sempre à vista; no Inverno, a fome e a taberna. À falta de uma pequena indústria caseira, que preencha as longas noutes de Inverno, gasta-se no início a melhor raça de Portugal, a raça dos homens que abriu as portas ao comércio moderno e transformou as condições economicas do Velho Mundo.
>
> (...)
> Um pouco de estudo, constância e dedicação fariam o milagre (p. 29).

Além das rendas, utensílios como agulhas, bilros, almofadas e outros também estavam expostos no Museu. Encontramos no Arquivo do MNSR uma troca de cartas[24] entre o "Abbade de Miragaya" e Joaquim de Vasconcelos, em 1905, em que o abade reclama o seu pedido de devolução dos itens que havia doado ao MICP após sua extinção a fim de doá-los ao Museu Municipal. Na carta o abade cita um pano de renda de Peniche. Em resposta, Vasconcelos refere-se a uma almofada de renda de Peniche.

No referido artigo, Vasconcelos comenta sobre a admiração geral que as rendas expostas estavam causando ao público, "principalmente os delicados lavores de Peniche. São mais de trezentos padrões (vitrines 17 a 19)" (Vasconcelos, 1983, p. 30). Diante do número de amostras de rendas de Peniche existentes atualmente no MNSR, (45 rendas entre entremeios, bordaduras, golas e punhos) esta informação leva-nos a deduzir algumas possibilidades: parte dela pode ter se perdido ou sido descartada. Também se pode deduzir que nem todas pertenciam ao Museu, pois, como citado anteriormente, embora haja registo

[24] As transcrições das cartas foram entregues à gestora da Biblioteca e Arquivo, Teresa Pinheiro Torres (Apêndice 2).

de que Vasconcelos comprou algumas rendas de Peniche, a quantidade é desconhecida. Daí, talvez, uma parte pode ter sido recolhida pelos produtores, tendo em vista que como amostras, poderiam servir de mostruário deles, sendo sempre renovadas nas vitrinas. O que sabemos é que o pedido de devolução feito pelo "Abbade de Miragaya" foi negado por Vasconcelos, pois, segundo ele, o museu não acabou e nem se desfez.

Outra informação encontrada no artigo, que é de grande valia para o estudo da coleção do MNSR, relaciona-se com o conhecimento de que no acervo do MICP não havia apenas rendas de bilros, mas também renda a malheiro, que é semelhante à renda conhecida pelo nome de *filet*. Vasconcelos explica que a renda *filet*, geralmente, com fio de algodão, era feita com uma agulha e um instrumento chamado malheiro, por isso o nome. Nas relações de inventário "das rendas portuguesas" de 1941 e 1948 (Anexos 3 e 4), que se encontram no MNSR, está escrito "renda a malheiro" apenas nas rendas identificadas como sendo da localidade de Fuzeta. O que significa que essas rendas, especificamente, não são de bilros, mas sim do tipo *filet*, a informação foi confirmada em consulta à rendilheira e técnica do Museu de rendas de bilros de Vila do Conde (MRBVC), Isabel Carneiro, de Vila do Conde, de modo presencial, e à especialista Vera Felippi, via e-mail[25]. Também foram realizadas pesquisas na internet e em bibliografia da especialidade, como de Felippi (2021), que confirmam os que as especialistas observaram: foi identificado que a base (ou ponto de ligação) da renda pode ter sido feito do mesmo modo como se faz a renda *filet,* pois há nós, entre os fios, característicos desse tipo de renda. Também em observação com uma lupa comum, pôde-se identificar que os motivos, o picot e a fita de nastro foram anexados à base posteriormente, ou seja, a renda não é do tipo contínua, tendo seus elementos constitutivos executados separadamente através da técnica do bordado (Figura 4).

[25] As observações feitas pela especialista foram baseadas nas imagens enviadas por e-mail, tendo em consideração, que esse tipo de observação não traz resultados mais precisos como, por exemplo, uma observação feita a olho nu e a partir do manuseio da peça.

Figura 4 - Detalhe da amostra de renda do tipo a malheiro (Fuzeta) 82 Tex MNSR.



Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

De acordo com Vasconcelos (1983, p. 33), o género que predominava nas rendas do Norte serviam para guarnição de roupa de cama e de lavatório, como bicos/ bordadura e entremeios, muito usados nesse tipo, sendo também predominante nas amostras da coleção. Em Peniche, no sul do país, as rendas eram para toilettes "distintas" como romeiras, véus, gravatas e lenços.

Vasconcelos comparou Portugal à Áustria ao citar o que a imperatriz do referido país fez com as "pobres rendeiras" da Boémia: criou escolas de bordar e fazer renda nas províncias. Ele afirma que poderiam e deveriam fazer o mesmo às senhoras portuguesas de todo o país, pois, o número de rendilheiras era entre cinco e seis mil, tendo em vista que em Peniche havia mil no ano de 1862. Para tal comentário, Vasconcelos utilizou os dados do Inquérito Industrial de 1881, referido anteriormente (1983, p. 31). Criticamente, o autor lista todos os encalços e gastos que a rendilheira portuguesa enfrentava em seu lavor para vendê-lo em "preço tão baixo que causa dó":

> Paga em primeiro lugar o padrão, o desenho; paga depois o pique. Saber picar, isto é, marcas as linhas características do debuxo, no cartão, com alfinete é segredo tão singular, como a misteriosa arte de conduzir um lápis sobre o papel! Paga, enfim, a linha com usura; e depois de concluída a obra, vende-a, forçada pela fome, ao desbarato, a um astuto negociante, ou entrega-a a uma mulher que sabe correr

> terras, e vai peregrinando de lugar em lugar como um pequenino baú de folha, o baú das rendas, que se poderia chamar, com mais razão, a arca das lágrimas (Vasconcelos, 1983, p. 31).

As suas críticas, ainda que com um certo exagero ou envolvimento emocional, não eram apenas provenientes da sua admiração e defesa da indústria caseira, retratam de facto a realidade das rendilheiras que, na maior parte das vezes, iniciavam o ofício ainda crianças.

2.1.3 O fim

Em 1888, a estrutura definida anteriormente para o MICP sofreu modificações, a fim de estabelecer uma harmonia entre as ações do Museu e o plano de organização do ensino industrial e comercial decretado em 1886 pelo então ministro Emílio Navarro, sucessor de Aguiar.

De acordo com o novo Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais de 1888[26], os museus de Lisboa e Porto passariam a ser dependentes da Direção Geral do Comércio e da Indústria. Os museus deveriam acentuar o seu caráter de exposição permanente e de serem, cada vez mais, auxiliares da indústria nacional, proporcionando maior atenção ao produtor e ao comerciante. Deveriam também atuar como facilitadores do estudo prático dos negócios de modo a habilitar produtores e comerciantes para a concorrência nos mercados estrangeiros e coloniais (Viana, 1970, p. 91). O caráter museológico ganha destaque nas alíneas "d" e "e" do Artigo I, Capítulo I, em que o Regulamento busca proporcionar a "instrueçao pratica pela exposição permanente de bons padrões e modelos das artes industriaes de todos os paizes e de todos os estylos, (...)", para educar os gostos de produtores e consumidores, com a finalidade de fazê-los apreciar "o que ha de valioso, de original e de característico nas tradicções artísticas da industria nacional". E aborda a necessidade de manifestar a história das indústrias e das artes industriais, principalmente as nacionais, "(...) as suas origens, os seus progressos e os seus processos de trabalho, por meio de collecções retrospectivas de ferramentas, utensilios, machinismos e productos (originaes ou reproducções); (...)" (Diário do Governo, 1889, p. 166). Conforme conclusão de Rodrigues

[26] Decreto de 19 de dezembro de 1888, publicado no Diário do Governo, n.º 15, em 18 de janeiro de 1889.

(2013, p. 400), “Aos museus cabia a tarefa de historiar (através de colecções retrospectivas) os produtos mais singulares das artes industriais, sobretudo em terreno pátrio”.

O Regulamento de 1888 também previa a organização de exposições especiais, um museu ambulante que percorreria os centros industriais do país, uma biblioteca especializada, gabinete de estudos e oficinas para reprodução de modelos expostos. Apesar de tantas iniciativas, Vasconcelos, relatava que não tinha retorno da Direção Geral e até mesmo que algumas atividades e melhorias propostas eram suspensas (Viana, 1970, p. 93). Embora o Museu aparentasse ter sucesso entre público e grande importância com o aumento de seu acervo, é a partir de dezembro de 1899 que o seu fim se inicia. Verbas diminuíram e propostas para melhorias foram recusadas. Mas, mesmo em crise, o Museu contribuiu, talvez pelo empenho e entusiasmo do diretor, com a participação de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1899.

De acordo com Leandro (2014, p. 413 - 414), após o golpe militar e a reposição da Carta Constitucional em 1842, “afirmou-se uma burguesia fundiária e comercial que almejava estabilidade política e a liberdade nos negócios”, promovendo um investimento nas indústrias e consequente reformas no ensino e nas instituições existentes. Porém, de acordo com Helena Lisboa (2007, p. XIV citado por Leandro, 2014, p. 414), o interesse político em incentivar a indústria, não era compatível com a desmotivação empresarial para investir, que preferia usufruir dos benefícios concedidos à comercialização dos produtos, ao invés de investir em mão de obra e consequente melhoria na qualidade dos produtos. Isto gera um contrassenso entre a vontade de tornar o Porto uma potência do Norte e a de se depositar nas artes industriais a esperança de uma revitalização económica e cultural que a Invicta e o próprio país necessitavam.

Como mesmo dizem todos os investigadores já citados, como Viana (1970) e Leandro (2014), e até mesmo as publicações da época como a escrita por Hernâni Monteiro em O Tripeiro de 1953 (Série 5, Ano 8, n.º 11, p. 325-327 e n.º 12, p. 356-357), parece mesmo ter havido pouco interesse por parte da administração pública em incentivar e dar continuidade ao MICP. O argumento para seu fim foi de que não teria atendido aos objetivos propostos como, por exemplo, o fim pedagógico conforme Decreto de 23 de dezembro de 1899 (publicado no Diário do Governo em 28 de dezembro, n.º 294, do mesmo ano). A justificação foi a de que:

> A necessidade que houve de se realisar em exposições industriaes, já em Lisboa e Porto, já em outras terras do paiz e em diversos anuos apoz a installação d'esses museus, afigura-se-me a prova eloquente de que o nosso meio carece e reclama outros estímulos para a sua attenção, do que lhe póde promover a exposição permanente nos referidos estabelecimentos (Diário do Governo, 1899, p. 3385).

Consequentemente, o Museu foi substituído pela Comissão Superior de Exposições, criada no mesmo Decreto, e Joaquim de Vasconcelos nomeado para vogal, mas na prática, a Comissão nunca se realizou. Portanto, embora fosse o MICP oficialmente extinto, a abertura do museu estava encerrada, seu funcionamento suspenso, mas o acervo ainda era funcional, pois parte dele participou da exposição de cerâmica de 1901 e da exposição do centenário no Rio de Janeiro em 1908 (Leandro, 2014, p. 495).

Joaquim de Vasconcelos não teria se conformado com toda a situação e tentou resistir, acreditando no retorno do Museu. Após tentar integrá-lo ao Museu da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, sem sucesso, manteve a coleção no edifício do Circo o quanto pode. A maior parte da coleção permaneceu no mesmo local até meados de 1918. Após algumas tentativas de solucionar a questão e até mesmo de revitalizar o Museu, em 1920, o Ministério da Instrução ordenou a reinstalação do museu junto ao Instituto Superior do Comércio, "para onde já havia transitado parte do acervo", porém, a queda do ministério[27] impediu esta realização (Leandro, 2014, p. 504).

Entre idas e vindas, em 1927, o Ministério da Instrução Pública mostrou novo interesse na tentativa de recuperar o Museu. Devido ao péssimo estado em que as coleções se encontravam, o ministro Alfredo de Magalhães transferiu o acervo para o Palácio de Cristal. Sabe-se que neste momento o acervo foi limpo, etiquetado e exposto ao público (Leandro, 2014, p. 504). Assim permaneceu por um breve período e, pouco tempo depois, foi transferido para o Instituto Superior do Comércio, na Rua Entreparedes e para um anexo do Palacete dos Braguinhas (p. 504).

[27] A queda do ministério foi resultado de uma soma de fatores como a crise política entre republicanos e monárquicos com consequente crise econômica e social junto às reivindicações de colonos, resultando, em 1920, na aprovação de uma revisão constitucional promovida pelo Congresso da República. Silva, A. D. (2019). O Império e a Constituição Colonial Portuguesa (1924 - 1974). IHC.

2.1.4. Sopro de vida

Em 1932 a coleção ainda estava depositada, e também em condições precárias, no Palacete dos Braguinhas e no Instituto Superior do Comércio. Foi neste ano que o Decreto 21.504 de 25 de julho nacionalizou o Museu Soares dos Reis e autorizou que a direção deste escolhesse dentre a coleção de cerâmica, as peças que julgassem relevantes para o Museu, o que ocorreu no ano seguinte. Em 1940, o diretor da Direção Geral da Fazenda Pública (DGFP), Antonio Luiz Gomes, contatou o diretor do MNSR, Vasco Valente, demonstrando interesse em dar um destino ao restante do acervo do então extinto MICP, momento em que a coleção de rendas, interesse do presente estudo, foi transferida para o Soares dos Reis (Anexo 5). Valente foi responsável por produzir uma lista de inventário dos objetos que estivessem em condições de serem distribuídos a outras instituições, designada nos ofícios por "catalogação" (ver apêndices 3 e 4). A coleção foi, portanto, dividida e distribuída a outras instituições e até mesmo alguns itens foram descartados. Em 1936, Joaquim de Vasconcelos veio a falecer, sem poder acompanhar o destino do que sobrou da coleção do "seu" estimado museu.

Um trabalho de investigação, recolha e organização dos documentos disponíveis para consulta no Arquivo do MNSR foi feito durante o trabalho de estágio. O objetivo foi o de reunir informações sobre a coleção de rendas alusiva à sua origem e a sua incorporação, e também, identificar como ela foi documentada, principalmente, desde que chegou à instituição, através do livro de inventário, fichas e correspondências.

Também se apurou uma troca de correspondência entre o MNSR e o MNAA sobre o tratamento de higienização da coleção de rendas feira pela conservadora Maria José de Mendonça. Todo esse trabalho consta no Apêndice 3, que traça a ordem cronológica das correspondências identificadas e estabelece elos com as demais informações encontradas em publicações, artigos e jornais.

Através desse processo investigativo também foram encontradas várias questões, em algumas, conseguiu-se obter conclusões, enquanto outras, permaneceram em aberto. Ambas contribuíram para escrever a biografia da coleção e ampliar a gama de informações e histórias sobre ela. Identificou-se, como já exposto, que as rendas atribuídas ao centro de fabrico da Fuzeta não são do tipo bilros, mas "a malheiro" ou do tipo *filet*. A partir desta conclusão também identificamos que estas mesmas rendas participaram, ao menos, de duas

exposições (Vila do Conde, 2002 e Lisboa, 2016 - Apêndice 5) como sendo de bilros. E existe uma diferença entre os dois tipos, não apenas de aparência, mas também de técnicas, além de remeter a uma outra cultura, sociabilidades e histórias.

No que concerne à cultura e à sociabilidade, embora a coleção seja diretamente relacionada com Joaquim de Vasconcelos, que a formou e foi objeto de estudo deste capítulo, buscamos entender o contexto não apenas histórico e museológico da coleção, mas também da cultura que o fez, no caso, a das mulheres de Vila do Conde. Elas têm o protagonismo do saber-fazer e, levando em conta a introdução feita no capítulo I sobre a desvalorização do trabalho artesanal feito por mulheres, a seguir, conta-se um pouco sobre a história da renda de bilros, sua técnica e o seu desenvolvimento nessa localidade portuguesa.

2.2. Origem da Renda de bilros

2.2.1 Cruzando versões, torcendo linhas: a imprecisa história da renda

Diversos autores comentam sobre as incertezas em torno do período e do local da origem das rendas, tanto de agulha quanto de bilros. Até mesmo o que teria levado ao desenvolvimento destas técnicas é incerto. As diversas hipóteses existentes, confirmam essa imprecisão que não deve ser vista como um problema, mas como a afirmação de que as criações e técnicas artesanais migram, modificam e adaptam-se às culturas, hábitos, necessidades, vaidades e mercados, tornando-se novos produtos e transformando-se em dinâmicas formas de sociabilidade e de expressão. Cada região e cada rendilheira acabou por criar, utilizando uma mesma técnica, diferentes motivos e pontos de rendas de bilros, desenvolvendo produções próprias dentro da mesma categoria.

Devido aos registos documentais e iconográficos, como os citados pelas pesquisadoras Palliser (1865 e 1984), Earnshaw (1982 e 1983), Felippi (2021), entre outros, é possível confirmar que a renda de bilros pode ter surgido entre o fim do século XV e o início do século XVI. As regiões em que se desenvolveu abrangem Itália, Bélgica e Suíça. Pinturas belgas com a representação de uma mulher produzindo a renda de bilros, identificável devido ao uso da almofada (Earnshaw, 1982, p. 19), e até mesmo um documento datado em

1493 sobre a partilha de bens entre duas irmãs de uma família italiana, são exemplos de evidências sobre o período de existência desse tipo de técnica.

Figura 5 - De kantwerkster (1575 - 1599), Anónimo



Fonte: https://www.europeana.eu/item/90402/RP_T_1886_A_597 © Domínio Público, Rijksmuseum (Europeana).

Esse tipo de renda também é conhecido por “bone laces” devido a utilização de ossos ao invés de madeira para os bilros. Calvet de Magalhães (1963, p. 40) indica outra razão para o termo, segundo ele antes do uso dos alfinetes (outro utensílio essencial para a produção da renda), eram utilizadas espinhas de peixe, daí o termo “lave de osso”. Do mesmo modo, devido ao uso da almofada para apoio, a renda também é conhecida por “pillow lace”.

As diferenças entre termos, técnicas, pontos, padrões e estilos têm relação com o desenvolvimento das técnicas de trançados nestas distintas regiões, que teriam levado à origem das rendas e que é tão incerta quanto data e local. De acordo com a organização inglesa The Lace Guild (2023, *The Spread of Lace*, para. 1), “como a renda evoluiu de outras

técnicas, é impossível dizer que ela se originou em qualquer lugar, embora a cidade cujo nome foi associado pela primeira vez à renda seja Veneza"[28]. No século XVII a renda de bilros era produzida por outros centros europeus como, por exemplo, Flandres, Espanha, França e Inglaterra, sendo a Itália e Flandres os principais centros de fabrico que disputaram a produção. Porém, segundo Palliser, o maior destaque de produção, especificamente quanto à renda de bilros, foi o Norte da Europa (1984, p. 109). Cada renda produzida nos diferentes centros diferenciava-se de acordo com o fio utilizado, estilo, padrão, qualidade e criação de pontos e termos. Muitas rendas possuem os mesmos pontos que são conhecidos por nomes diferentes, algumas vezes, conforme região.

Veneza, como um grande centro comercial, foi produtora de livros impressos com padrões para a produção da renda de bilros como, por exemplo, a denominada "Le Pompe", em 1550. A chegada das rendas venezianas à Suíça, a Zurique, por volta de 1536, estimulou não só a produção de renda, como também de outras publicações, como a "Nüw Modelbuch" em 1561, também especializada em bilros (The Lace Guild, 2023, *Origins and History*, para. 2; Felippi, 2021, p. 43; Rêgo & Pires, 2005, p. 12). No caso de Portugal, conforme Rêgo & Pires (2005, p. 12), estes "livros de risco", como aqui denominados, eram consumidos em pouca escala e entre as "senhoras 'bem nascidas'". Além disso, tal como Joaquim de Vasconcelos comentou no artigo Tecidos e Rendas, publicado no jornal O *Comércio do Porto* em 1886 (Vasconcelos, 1983, p. 31), naquele período, não havia indícios de exemplares destes livros estrangeiros em Portugal.

Entre tantas referências e até mesmo histórias de cunho religioso e mítico, que se optou por não abordar, também se presume que o desenvolvimento do feitio das rendas se tenha dado nos conventos pelas mãos das freiras, pois, em diversas regiões, a prática das rendas era comum nos conventos, assim como em Portugal, onde as freiras ensinavam o ofício de rendar aos necessitados e aos demais interessados, ao mesmo tempo em que produziam para ornamentar vestes sacerdotais e paramentos da Igreja (Fleury, 2002, p. 25 citada por Almeida, 2014, p. 13). Depois acabou por ser disseminado para além muros (Dreyfus, 1959, p. 238). De acordo com o prefácio da edição de 1865 do livro History of Lace, de Mrs. Bury Palliser, as rendas, assim como outros objetos essencialmente católicos, "(...),

[28] Do original: "Since lace evolved from other techniques, it is impossible to say that it originated in any one place, although the city whose name was first associated with lace is Venice" The Lace Guild (2023, *The Spread of Lace*, para. 1).

têm sido, desde a sua origem, objeto de interesse de todas as classes, do potentado ao camponês, e do berço ao caixão tem servido de uma decoração favorita de todos aqueles cujos meios permitiram a sua aquisição" (p. V)[29].

Os percursos criativos, estéticos e mercadológicos da renda de bilros em cada região produtora possuem desenvolvimentos e histórias distintas. Por vezes entrelaçam-se, pois havia uma grande concorrência entre os centros europeus, levando a importações, cópias e até contrabandos (Felippi, 2021, p. 36). E por vezes atuam em paralelo, seguindo as determinações político-sociais e económicas e os seus usos, como a produção doméstica portuguesa em contraposição ao luxo das rendas de Veneza, por exemplo.

A investigadora Christine Herz (1997) foca um ponto interessante sobre a incerteza em torno da origem da renda e cita a historiadora e conservadora têxtil Santina Levey (1983):

> (...) o problema da definição técnica é acompanhado, em qualquer levantamento histórico, pelo problema do escopo; a renda era ao mesmo tempo um dos tecidos da moda mais caros e um dos enfeites caseiros mais baratos; por um lado, era o indicador sensível dos caprichos da moda; por outro, era uma lembrança em mudança lenta ou mesmo fossilizada de estilos centenários. Entre estes extremos havia quase tantas variedades quanto as classes sociais e as diferenças regionais. Não é possível, portanto, descrever como uma progressão cronológica única o desenvolvimento simultâneo de todas essas variedades, nem podem ser tratadas satisfatoriamente isoladamente – tipo por tipo (Levey, 1983, p. 1 citado por Herz, 1997, *3 Review of the literature, Introduction*, para. 2)[30].

A prática do desenvolvimento do presente relatório e estudo da coleção, viu-se enquadrada nas questões feitas por Herz e Levey que perpassam as incertezas históricas e

[29] Do original: "(...), has, from its first origin, been an object of interest to all classes from the potentate to the peasant, and from the cradle to the coffin has served as a favorite decoration to all those whose means permitted its acquirement" (Palliser, 1865, p. V)

[30] Do Original: (...) the problem of technical definition is matched in any historical survey by the problem of scope; lace was both one of the most expensive of all fashionable textiles and one of the cheapest of home-made trimmings; on the one hand it was the sensitive indicator of the whims of fashion, on the other it was a slowly changing or even fossilized reminder of century-old styles. Between these extremes were almost as many varieties as were social classes and regional differences. It is not possible therefore to describe as a single, chronological progression the simultaneous development of all these varieties, neither can they by satisfactorily dealt with in isolation - type by type" (Levey, 1983, p. 1 citado por Herz, 1997, *3 Review of the literature, Introduction*, para. 2).

sócio culturais e se refletem nas variações de termos, pontos, motivos e tipologias das rendas.

2.2.2. Da ostentação à proibição e o fundamental papel de Vila do Conde

O estabelecimento das cortes europeias e das suas identidades, somadas à concorrência comercial e estética e ao poder de escolha, levaram ao estímulo e ao surgimento da criação de novas formas de vestir e de aparentar, tornando o vestuário um comunicador de classes e gostos.

No princípio do século XVI, as roupas utilizadas por baixo da vestimenta eram brancas enfeitadas por bordados e rendas que foram evoluindo em detalhes e dimensões, chegando a aparecer e compor a vestimenta exterior, em golas e punhos. Foi com a adoção das enormes golas e punhos, sobretudo as golas conhecidas por rufos, que a nobreza decretou a renda como um acessório obrigatório, "Retratos mostrando rendas em detalhes meticulosos mostram o quão importante ela era como indicação de status e fortuna. O estímulo de ter que acompanhar as mudanças da moda significava que havia constante desenvolvimento e refinamento de estilos e técnicas" (Leader, 2013, p. 6)[31]. Em Inglaterra o rufus ficou muito conhecido por causa da rainha Isabel I, onde a renda era conhecida e citada em documentos e iconografias como "renda de osso" (Palliser, 1984, p. 294 a 296).

O uso e produção de rendas aumentou consideravelmente, aumentando também a concorrência, ocasionando a emigração de rendilheiras. Por esta razão, em 1698, Flandres criou uma lei para ameaçar, com punição, quem tentasse subornar e levar as profissionais para outros países (Palliser, 1984, p. 111-112). Conforme Felippi (2021, p. 35 e 36), em Inglaterra, em 1662, aprovou-se uma lei proibindo a importação de rendas estrangeiras a fim de economizar e proteger a manufatura nacional.

As ações a fim de proibir e limitar o uso e os gastos com rendas e demais artefactos têxteis, foram implementados por diversos reinos, em distintos períodos e por diversas razões, tais como, a importância e valor económicos que possuíam, os excessos da nobreza e a ascensão da burguesia. As Leis Sumptuárias, em alguns países da Europa como Itália, Espanha e França, surgiram com o "objetivo de proteger as indústrias nacionais, impedir o

[31] Do original: "Portraits showing lace in meticulous detail show how important it was as an indication of status and wealth. The spur of having to keep up with changing fashion meant that there was constant development and refinement of styles and techniques" (Leader, 2013, p. 6).

‘esbanjamento’ de metais raros e preciosos, mas também impor uma distinção do vestuário que devia lembrar a cada um seu lugar e o seu estado na ordem hierárquica” (Lipovetsky, 2001, p. 40).

Em Portugal, conforme a bibliografia especializada, o primeiro registo que se tem conhecimento, até ao momento, com referência à existência de rendas no país é a Pragmática de D. Sebastião, de 1560, que limitou o uso de “feitios dos vestidos” tal como a renda (Rêgo & Pires, 2005, p. 13). Embora não especifique o tipo de renda, há, ao menos, a comprovação do uso e dos custos excessivos nesta data. Outras pragmáticas seriam criadas nas décadas seguintes e citaram as rendas, como a de Felipe II (1603) e a de D. João IV (1643) que também proibiram o seu uso, assim como de brocados, tranças, bordados em ouro, prata e seda, entre outros. Em 1677, no reinado de D. Pedro II, houve uma alteração diante da proibição com o intuito de não prejudicar a produção nacional de rendas, permitindo o uso apenas de rendas nacionais.

O rei D. João V, em uma das suas pragmáticas, proibiu o uso de todo o tipo de renda, incluindo, as de produção nacional. “A justificação prendia-se com o facto do rei sentir necessidade de debelar os prejuízos dos seus vassalos e, desta forma, melhorar a situação económica do reino” (Rêgo & Pires, 2005, p. 14). Conforme Ana de Castro Osório (1916, p. 35), no seu reinado, D. João V “teve o verdadeiro delírio das grandezas” e importou rendas de Flandres para as vestes sacerdotais. Sabe-se que o seu reinado foi regado por luxo e ostentação tal qual o rei francês Luís XIV, tendo em vista o sucesso com a exploração e extração de ouros e diamantes da colónia brasileira por mão de obra escravizada, como bem lembra a pesquisadora Silvia Escorel (2002, p. 193). O rei “investiu na sua imagem com o intuito de fortalecer a dinastia de Bragança e, com isso, propiciou o desenvolvimento das manufaturas subsidiárias do luxo, aristocraticamente indiferente às crescentes desigualdades sociais e ao crescimento estarrecedor da mendicância das cidades portuguesas” (2002, p. 194). Ele importou rendas, tecidos e artistas e exportou vinho do Porto, porém em menor quantidade do que importava os tecidos ingleses. Esses contavam com uma isenção de impostos e essa desequilibrada troca comercial gerou uma crise.

A pragmática de maio de 1749 proíbe o uso de ornamentos luxuosos a todos os vassalos, com exceção da igreja. O primeiro capítulo proibia não apenas o uso de rendas e demais itens em vestidos, como também proibia o uso da renda “(...) na roupa branca, nem usar delas em lenços, toalhas, lençóis, ou em outras algumas alfaias” (Rêgo & Pires, 2005, p.

15). Neste momento, a pragmática gera revolta e o Senado da Câmara de Vila do Conde decide contestá-la. Vila do Conde assim como Peniche, Setúbal, Viana do Castelo e outras localidades à época eram produtoras de renda de bilros. Além das rendilheiras, mercadores e negociantes também se viram prejudicados pela decisão e outras entidades, como a Mesa do Bem Comum do Comércio, se juntaram ao protesto. Terá sido a rendilheira vilacondense Joana Maria de Jesus a representante na corte de todas as rendilheiras no Norte, levando ao rei um documento a fim de sensibilizá-lo, sobretudo, clamando por suas sobrevivências financeiras.

Embora Escorel (2002, p. 195) alerte que, em determinado momento, as rendas importadas pelo rei fossem as feitas por agulhas em França, Bélgica e Veneza, diferente das rendas de bilros feitas pelas portuguesas, a petição de Vila do Conde comprova a relevância da produção caseira de renda de bilros em Portugal tanto do ponto de vista económico-social, quanto do ponto de vista cultural. Independentemente desta controvérsia, a intervenção de Joana Maria de Jesus obteve feliz resultado, alterando a pragmática meses depois através de um alvará em que permitiu a utilização de rendas nacionais para o uso em alfaias de serviço doméstico. “Todavia, foi só com a Pragmática de D. José, de 21 de Abril de 1751, que se conseguiu a plena liberalização da produção, comercialização e utilização de rendas, tanto nas alfaias domésticas como no vestuário” (Rêgo & Pires, 2005, p. 16). Embora tenha havido condições para que isso acontecesse, todas as pragmáticas e a reação das rendilheiras e o feito de Joana, provam a importância da renda e o seu valor económico e social.

Em 1755, o Marquês de Pombal fundou manufaturas de rendas que, inicialmente, imitavam as rendas espanholas. Ainda assim, essas manufaturas ajudaram para o “renascimento” das rendas de bilros em Portugal (Ramos & Ramos, 1948, p. 30).

As rendas eram ostentadas e vestidas pelos nobres, enquanto tecida pelas mãos de mulheres trabalhadoras e humildes, o que nos retorna ao apontamento de Levey (1983 citada por Herz, 1997) sobre a abrangência da renda de bilros: fluía das casas e corpos dos mais ricos, aos dos mais pobres.

2.2.3. Resistência

De alfaias domésticas a golas, punhos, chapéus, leques ou que mais fosse a moda, as consumidoras e produtoras das rendas veriam tempos mais difíceis. Os principais centros produtores e exportadores de rendas passaram por algumas adversidades a partir do século XVIII. O fator moda tem uma ponta de responsabilidade, pois, no período pós-Revolução Francesa, os excessos do regime anterior foram substituídos pelo oposto, levando a uma diminuição do uso das rendas (Felippi, 2021, p. 42). Ainda assim, o ofício da rendilheira persistiu e o pequeno comércio de rendas manteve-se. Importante mencionar que neste momento, as rendas passaram a estar associadas não mais ao poder masculino, mas ao que a sociedade definiu por feminilidade. Deste modo, torna-se sinónimo de frivolidade, fragilidade e passatempo.

A grande crise ocorreu no século XIX, após a criação de máquinas produtoras de rendas. Conforme Felippi (2021, p. 42), houve uma dicotomia entre as rendas feitas à mão e à máquina, mas foi a questão económica que pesou nas decisões de comercialização. As rendilheiras, que já recebiam pouco pelo trabalho, em comparação aos operários recebiam muito menos (Earnshaw, 1991 citado por Felippi, 2021, p. 42). Ao longo do tempo, as rendas manuais caíam em desuso, enquanto as feitas à máquina adquiriam mais qualidade, ganhavam espaço e tornavam-se mais acessíveis ao mesmo tempo em que eram utilizadas em vestidos da Alta-Costura, como os criados por pelo estilista Charles Frederick Worth (Farrell, 2007, p. 6).

Ainda que o cenário não fosse favorável às rendas feitas à mão, movimentos que podem ser considerados como de resistência, mantiveram o trabalho manual em diferentes países como Irlanda, Bélgica e Portugal, para citar três. Essas pequenas produções serviam para o sustento das mulheres e as suas famílias. Segundo Felippi (2021, p. 44), “algumas técnicas sobreviviam graças à intervenção de senhoras da aristocracia e nobreza, que mantinham escolas para que as técnicas não se perdessem”. Pode-se dizer que tal foi o caso da Escola de Desenho Industrial de Peniche. Embora tenha sido inaugurada em 1887 pelas ações do Ministério das Obras Públicas, a primeira diretora da escola foi Maria Augusta Bordalo Pinheiro, pintora de influente família portuguesa. Maria Augusta Bordalo Pinheiro foi responsável por incentivar e investir na criação de novos desenhos e padrões, iniciando um movimento de requalificação, que recolocou as rendas de bilros de Peniche no mapa,

tornando-as bons exemplos do ensino industrial e do saber-fazer português (Ramos & Rêgo, 2021, p. 34; Rêgo & Pires, 2005, p. 38). As rendas de bilros de Peniche receberam medalha de ouro durante a Exposição Universal de Paris, em 1889 (2021, p. 35). A participação das rendas portuguesas em exposições nacionais e internacionais, na segunda metade do século XIX, era um recorrente meio de valorização e impulso, tendo sido Joaquim de Vasconcelos um grande incentivador.

Porém, o século XX traria duas guerras e consequentes acontecimentos como, por exemplo, a colocação da mulher no mercado de trabalho e alterações na moda e nos modos de vestir que iriam, mais uma vez, abalar a produção manual de rendas. Em Portugal, as mulheres passaram a trabalhar em fábricas devido à melhor remuneração, abrindo mão do seu tempo em produzir rendas de bilros para subsistência (Rêgo & Pires, 2005, p. 32). "A crise, a desenhar-se desde o final do século XIX, provocou um abaixamento da qualidade das rendas, o que levou algumas personalidades a pensarem na criação duma escola que alterasse esta realidade" (2005, p. 37), pois, a esta altura, as rendilheiras estavam dispersas, sem método, orientação ou um plano pedagógico.

Era comum que este tipo de trabalho manual fosse passado de geração para geração, de maneira informal, por observação e repetição, porém, como Vila do Conde queria se organizar e ter um mercado, para não deixar essa tradição local se perder, era preciso investir em escolas. Conforme Rêgo & Pires (2005, p. 37), Vila do Conde alertou as autoridades pela necessidade de escolas diversas vezes, porém, só foi atendida em 1919 com a criação da Escola de Rendas, posteriormente denominada de Escola Industrial de Rendeiras Baltazar do Couto. "A primeira mestra da escola de rendas foi Julieta de Castro Estrela. As filhas, Beatriz e Laura Estrela seguiram os passos da mãe e tornaram-se posteriormente mestras da escola". Atualmente, a neta de Julieta, Isabel Salazar, desempenha a mesma função, preservando a característica geracional do artesanato.

Vila do Conde conta com um museu especializado na renda de bilros (Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde - MRBVC), que participa ativamente de eventos, inclusive internacionais, como a exposição "Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber fazer ancestral", que representou Portugal na 4ª Bienal de Luxemburgo (2023). O Museu também cedia uma Escola, de propriedade da Câmara Municipal, que tem como objetivo assegurar a continuidade da tradição. A Escola funciona em articulação com a Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde. Em 2015, Vila do Conde

conquistou a certificação das rendas, conforme a regulamentação do Sistema Nacional de Qualificação e Certificação de Produções Artesanais Tradicionais, Decreto Lei 121/2015.

3. Estágio Curricular no MNSR - Atividades desenvolvidas

Antes mesmo de iniciar a formação no Mestrado em Museologia, havia interesse por parte da autora em realizar um estágio, pois seria a melhor maneira de se integrar no mercado de trabalho, conhecer os profissionais e se fazer conhecer. Do mesmo modo, a fim de aproveitar e manter o conhecimento adquirido anteriormente na área têxtil, a autora intencionava estagiar em museus que tivessem este tipo de acervo. Após o primeiro contacto com a gestora da coleção, Maria Lobato Guimarães, por intermédio da Prof. Susana Medina, marcou-se uma reunião. Nela, a museóloga esboçou as informações indispensáveis para o conhecimento da coleção: a sua origem e relação com o MICP e Joaquim de Vasconcelos; a compreensão da relação entre as rendas e os centros de fabrico; uma revisão da variedade de termos relacionados as rendas; e o registo fotográfico desse acervo. Também compartilhou o facto de o inventário da coleção necessitar de mais atenção. Neste ponto, ficou claro que seguir o caminho de um estudo de coleção levando em conta a sua biografia era o mais adequado. Após comunicar à Professora Alice, não apenas o interesse pela coleção, mas a disponibilidade e a boa receção da gestora da coleção, deu-se início a concretização do estágio e a investigação pode começar com a formação de um levantamento bibliográfico.

A proposta do trabalho de estágio teve como objetivo central o desenvolvimento de um estudo sobre a coleção com foco na sua biografia, atendendo à necessidade do Museu por mais informações sobre ela. Inicialmente, havia a proposta de se criar um modelo de ficha de inventário para a coleção, porém, como o Museu utilizava o sistema de gestão de coleções Matriz (SGC), a gestora da coleção não viu razões para criar um outro modelo, pois este não poderia ser utilizado. O facto de o SGC Matriz ter sido descontinuado e, até o final do estágio, o novo banco de dados (designado por Raiz) não ter sido instalado[32], também contribuiu para que este projeto não fosse adiante, pois desconhecendo as novas referências do novo programa, por exemplo, não existiam bases para fazer sugestões.

Portanto, foi possível traçar uma direção mais concreta para o projeto enquanto se desenvolvia o estudo da coleção, a partir da observação direta às amostras de rendas, de longas conversas com a gestora e de inúmeras indagações que foram surgindo. Também foi

[32] O acesso ao Raiz foi disponibilizado em junho, após a conclusão do estágio em abril de 2024.

fundamental a consulta às especialistas em rendas, por clarificar questões pontuais às rendas. Logo, a investigação foi feita de modo que pudesse contribuir com as necessidades da gestão da coleção: fazer o estudo dos elementos constitutivos da renda de bilros, com a finalidade de contribuir para a identificação e o preenchimento das fichas de inventário e posterior classificação da coleção.

No contacto direto com a coleção, durante o registo fotográfico, foi possível notar o seu estado de conservação, assim como contabilizar a quantidade de itens, observar a forma como foram organizados, as diferentes tipologias e visualizar a diferença visual entre os centros de fabrico. Assim sendo, um mapeamento da coleção pode ser feito e algumas informações acrescentadas, revistas e organizadas. Neste momento inicial, também foi feita uma primeira análise das fichas de inventário, fossem de papel, fossem digitais no repositório Matriz, para obter a informação sobre os campos de preenchimento. As fichas de papel foram criadas entre as décadas de 1980 e 1990 (Figuras 6 e 7 e Anexo 6).

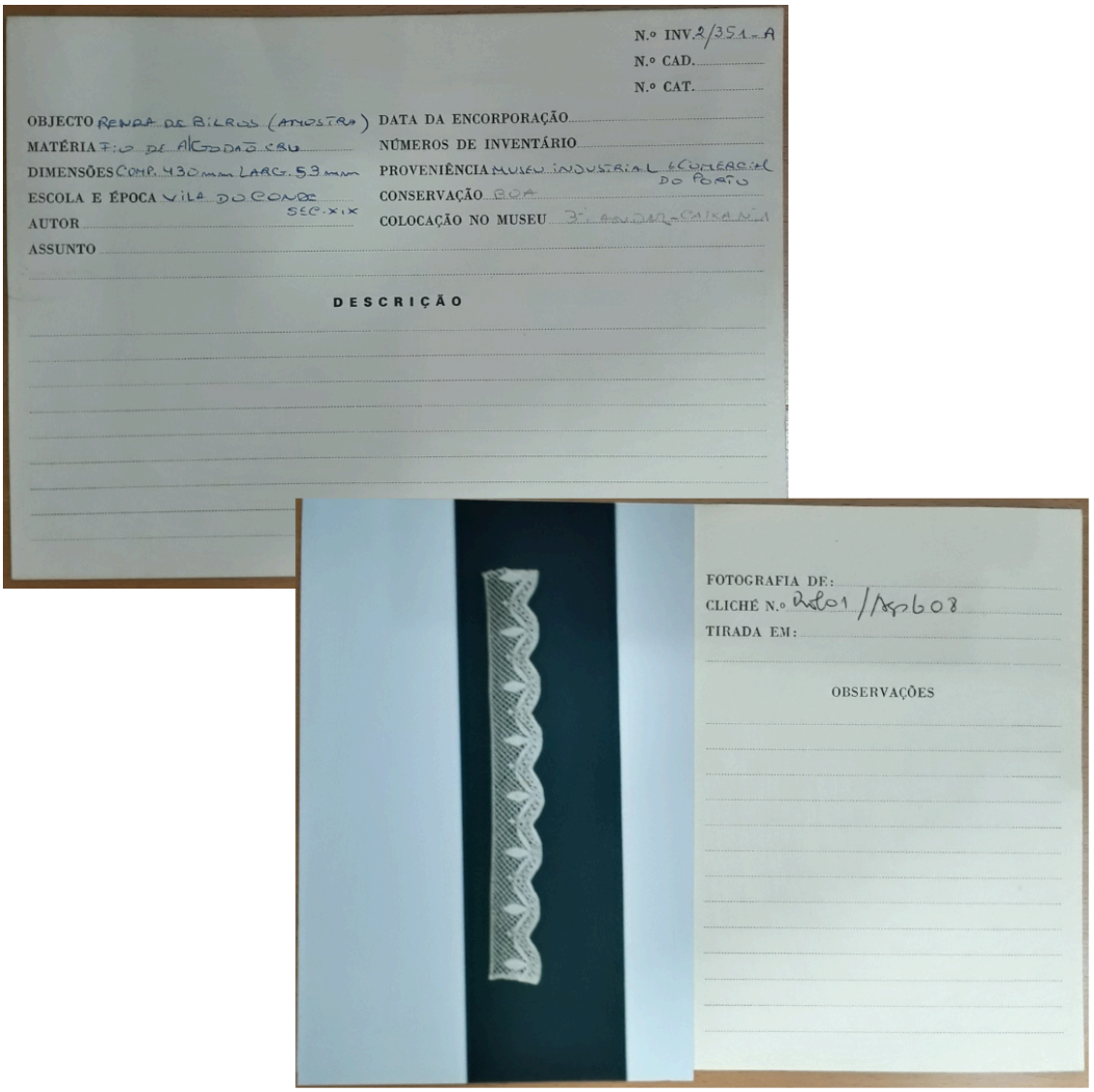
Em paralelo ao objetivo central, foi previsto o acompanhamento do quotidiano do museu e a participação em outras atividades que contribuíram para a compreensão sobre a rotina do Museu (Apêndice 9). O estágio foi feito com a companhia no dia a dia e em algumas atividades, além da troca de conhecimento, com o colega de curso Alberto Chillón, pois ambos foram orientados por Alice Semedo e Sandra Senra.

O estágio teve a duração de sete meses (de 16 de outubro de 2023 e a 30 de abril de 2024), a fim de totalizar as 520 horas estipuladas no Regulamento do Mestrado em Museologia (Apêndice 1). No primeiro dia, as orientadoras apresentaram as áreas do Museu e a equipa, proporcionando aos estagiários o conhecimento sobre o funcionamento da instituição. Após o acolhimento, principalmente da equipa da Biblioteca, que recebeu com simpatia e disponibilidade para auxiliar no que fosse necessário, a autora foi acomodada em uma sala anexa à Biblioteca, no prédio onde funciona a secção administrativa, local de trabalho dos demais estágios e de investigadores.

Torna-se necessário referir que ao longo do período do estágio, diversos profissionais do Museu estiveram disponíveis para o que fosse necessário, principalmente, nos momentos de investigação e documentação, respondendo às dúvidas e fornecendo publicações que ajudaram no desenvolvimento do presente relatório.

Figura 6 - Frente da ficha de papel da amostra de renda 53.1 Tex MNSR (antiga ref. 351 A).

Figura 7 - Verso da ficha de papel da amostra de renda 53.1 Tex MNSR (antiga ref. 351 A).



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Em seguida, por questões de segurança e por falta de espaço na Reserva Técnica, decidiu-se que as rendas deveriam ser dali retiradas e enviadas para a sala de trabalho, na antessala anexa à Biblioteca (Figura 8). As rendas estão localizadas, originalmente, na Reserva Técnica no edifício onde se encontra o Museu propriamente dito, oposto ao local de trabalho do estágio, no edifício da administração. Por não se poder trabalhar com as rendas dentro da Reserva, a museóloga optou por transferi-las, em partes, para o local de trabalho, conforme o curso da investigação e do registo fotográfico. As fotografias das rendas foram

realizadas nessa mesma sala. Ao fim do dia de trabalho, por questões de segurança, as rendas eram realocadas em outro espaço próximo à sala de trabalho.

Figura 8 - Antessala da Biblioteca.



Fonte: Fotografia feita por © Beatriz Figueirinha e autorizada pela direção do MNSR.

A seguir, será feita uma breve apresentação da instituição de acolhimento. Posteriormente, serão descritas e justificadas as atividades do percurso de investigação do estudo da coleção, e outros contributos decorrentes do período de estágio no MNSR.

3.1. O Museu Nacional Soares dos Reis

Criado por decreto durante o Cerco do Porto pelo regente D. Pedro, em 1833, o Museu Portuense, antes denominado por Ateneu D. Pedro e Museu de Pinturas e Estampas, é considerado um dos primeiros representantes dos museus públicos do país (Santos, 1995, p. 22), "organizado em grande parte em torno da personalidade do coleccionador, da fundação de instituições de saber - as academias de arte - mas sobretudo da necessidade de albergar as seculares colecções deixadas à responsabilidade do Estado pelas reformas liberais".

Seguindo o exemplo de outras instituições criadas em "tempos revolucionários", no caso português, na guerra civil entre miguelistas e liberais, o Museu relaciona-se com o ímpeto do seu contexto histórico de progresso baseado no conceito ocidental de civilização e

instrução pública. Teriam sido dois os argumentos que levaram à criação do Museu: a necessidade de se conservar as obras que sofreram abandonos e sequestros durante a guerra civil e a utilização do fundo artístico da Academia Real da Marinha e Comércio que passou a adquirir os bens eclesiásticos confiscados (Santos, 1995, p.24).

João Baptista Ribeiro, pintor, gravador, lente de desenho da Academia Real da Marinha e Comércio e próximo ao Regente D. Pedro, ficou responsável pela recolha e inventariação dos objetos. Ribeiro foi essencial para a formação do Museu, pois, sendo este seu grande desejo, apoiou-se ao Regente e aderiu à causa da Rainha D. Maria II para conseguir realizá-lo. Parte da coleção do Museu Portuense, mais especificamente a de pinturas e estampas, foi proveniente da Academia Real da Marinha. Daí, a associação de uma escola com um museu em que este teria fins pedagógicos auxiliares ao ensino das belas-artes.

Contudo, a história que contextualiza a criação do Museu apresenta algumas incoerências. Embora tenha sido criado por decreto em abril de 1833, a supressão de conventos, hospícios e mosteiros foi decretada apenas no mês de maio do mesmo ano. E no ano seguinte, foi emitida a lei de extinção das ordens religiosas. Portanto, havia um Museu no papel, mas não havia coleções. Desse modo, conforme adquiria os objetos, incluindo as pinturas e estampas, Ribeiro deixava-os em um depósito temporário. Outros factos curiosos permeiam a sua trajetória. O Museu, mesmo com o acervo em formação, tinha um espaço definido desde 1834, o antigo Convento de Santo António no Campo de S. Lázaro, que passava por uma reformulação finalizada em 1836. Neste mesmo ano, Ribeiro inaugurou a "Exposição Histórica da creação do Museu Portuense". Também foi em 1836 que D. Maria II confirmou ser este o primeiro museu de arte do país.

O Museu só foi aberto ao público em 1840 e em meio a pedidos de restituição de algumas obras sequestradas, levando D. Maria II a fazer uma "política apaziguadora" de restituição (Santos, 1995, p. 41). Em seu discurso inaugural "para ser recitado na abertura do Museu Portuense", conforme apurado por Paula Mesquita Santos (1995), João B. Ribeiro afirmou ser o Museu um lugar de repouso e reflexão para que os cidadãos pudessem saborear os encantos das boas artes (1995, p. 29), clarificando ainda mais o interesse de Ribeiro em sua realização e o caráter elitizado do Museu. Este é igualmente notável pela escolha da coleção que atende tanto ao objetivo educacional, quanto ao de fruição: objetos

considerados como “Belas-Artes”. Com o tempo, outros tipos de objetos foram adquiridos pelo Museu, como as doações dos colecionadores ilustres João Allen e James Forrester.

A Primeira República chega com o discurso de que o Museu deveria servir para “educar o sentido estético das classes e a exercer em larga escala uma propaganda moral e profissional sobre os grupos operários”, sendo um instrumento de intervenção social (Santos, 2007, p. 16). Na Reforma Republicana em 1911, houve um aumento de museus no país e foram criadas três circunscrições definidas por regiões: Norte, Centro e Sul. Neste momento, o museu passa a ser designado por Museu Soares dos Reis, em homenagem a um dos escultores mais destacados da arte portuguesa, fazendo parte da circunscrição do Norte. Na década de 1930, o ideal de museu passa a ser regido pelo pensamento do Estado-Novo, em prol da autoestima de uma nação que se apega a um passado idealizado. Nesta mesma década houve a divisão dos museus entre nacionais, regionais e municipais. Nesta altura o museu passa a ser denominado tal qual o conhecemos hoje.

Os anos de 1930 foram, para o MNSR, anos de expansão das coleções e da criação de um plano de inventariação, tendo o Museu incorporado o acervo do Museu da Câmara Municipal do Porto, alguns objetos da Mitra do Porto e peças de cerâmica do Museu Industrial e Comercial do Porto (Santos, 2007, p. 17). Em 1937, o Estado incorporou o Palácio dos Carrancas, passando a ser esta a nova morada do MNSR. Por empenho do então diretor Vasco Valente, a inauguração do Museu no palácio ocorreu em 1942.

Sendo os museus lugares sociais, a cada movimento e transformação que a sociedade fazia, o MNSR, intrinsecamente, replicava. Deste modo, no período que se seguiu ao 25 de abril de 1974, o museu sentiu a “necessidade de articulação da cultura com a informação e pela primeira vez o sector cultural assume-se como autónomo”. Deixou-se de lado uma “óptica colecionista” e abriu-se espaço para uma nova arte (Santos, 2007, p. 30), atitude que havia iniciado já nos anos de 1950.

Entre os anos de 1990 e 2001, o Museu passou por obras de remodelação e ampliação, sob o projeto do arquiteto Fernando Távora, e passou a adquirir novas reservas, auditório e zonas de apoio (Viana, 2007, p. 45).

Sobre a formação da coleção têxtil, a antiga gestora da coleção, Catarina Maia e Castro (2007) afirma que, assim como as demais coleções, esta foi iniciada por peças provenientes de conventos extintos, do Paço Episcopal do Porto, do Museu Municipal do Porto, assim como do MICP e por doações e compras (2007, p. 194). Logo, a coleção engloba

três núcleos: histórico, litúrgico e civil e abrangem cronologicamente, os séculos XVII ao XIX. Maia e Castro afirma que o núcleo de têxteis históricos possui "qualidade artística pouco relevante" tendo como item de maior significado histórico a farda usada por D. Pedro IV. Em contrapartida, o núcleo de têxteis litúrgicos é considerado por ela como o "mais significativo" da coleção. O núcleo de têxteis civis é composto por peças de uso doméstico como colchas e tapeçarias, mas também por vestimentas e acessórios, tais como leques, bolsas e sapatos. A antiga gestora da coleção, chama a atenção para a forma, ou "espírito", como menciona, em que as rendas foram colecionadas e que esta deveria servir de modelo e incentivo "a renovação de práticas em risco de se perderem" (p. 201).

A coleção têxtil do MNSR é rica em variedade e o núcleo civil tem seus encantos não apenas por também conservar as práticas em risco de se perderem, mas por ser representantes da vida comum, do dia a dia de diferentes épocas e de contextos domésticos, hoje tão valorizados e significativos quanto os demais núcleos.

Figura 9 - Interior (rapariga a fazer renda de bilros), de Sofia Martins de Souza (Inv. 1145 MNSR).



Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografia de José Pessoa, 1995.

3.2. A coleção de rendas portuguesas: estudo e contributo

3.2.1. Apresentação e análise da coleção

A coleção de rendas portuguesas encontra-se na Reserva Técnica de têxteis, dividida em três caixas de madeira e em três pastas de cartão. Por razões apresentadas no Apêndice 3, acredita-se que as caixas e pastas possam ser as originais do MICP, que foram preservadas na inventariação feita por Vasco Valente em 1940. A coleção é composta por amostras de rendas produzidas manualmente e atribuídas a cinco centros de fabrico: Vila do Conde, Viana do Castelo, Peniche, Setúbal e Fuzeta.

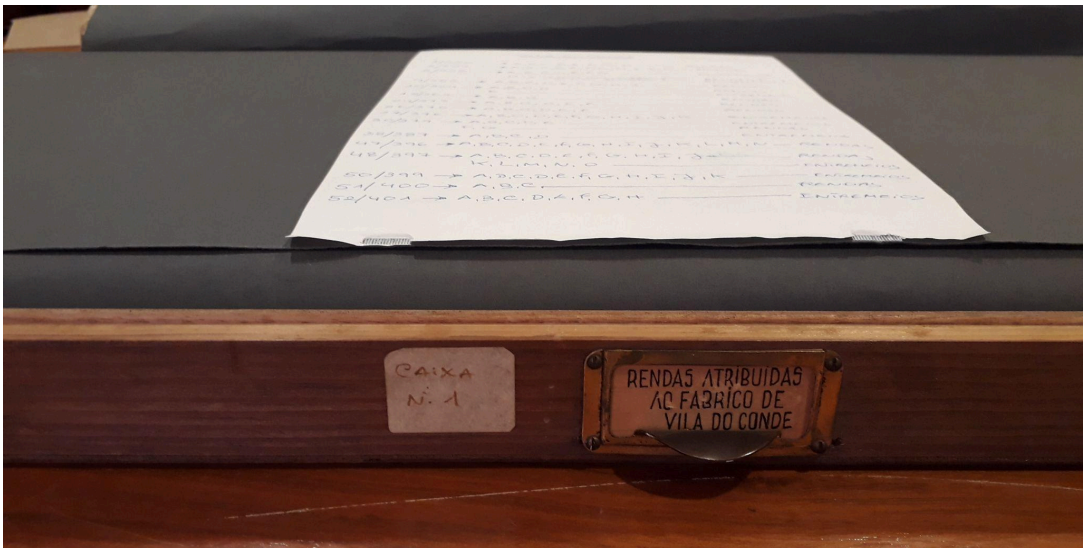
As amostras de rendas da coleção estão fixadas com linha branca sobre cartões verdes-escuros em formato retangular, com a exceção de duas referências que não estão fixadas sobre o cartão. As amostras de bordadura e entremeios, menores por serem tiras de pequenas dimensões, estão guardadas nas caixas, separadas por grupos, envoltos por uma faixa de papel translúcido com a referência antiga escrita à caneta azul (Figuras 10 a 13). Não foi possível identificar uma razão que justifique a separação por grupos, pois cada grupo contém entremeios e bordaduras com pontos e motivos diferentes. As amostras maiores, referentes às demais tipologias, encontram-se em pastas, entre folhadas por papel de seda acid free.

Figura 10 - Caixa de madeira em que parte da coleção de rendas encontra-se acondicionada.



Fonte: Fotografia feita por © Beatriz Figueirinha e autorizada pela direção do MNSR.

Figura 11 - Detalhe das etiquetas que constam na parte exterior da caixa e da relação das rendas no interior da mesma.



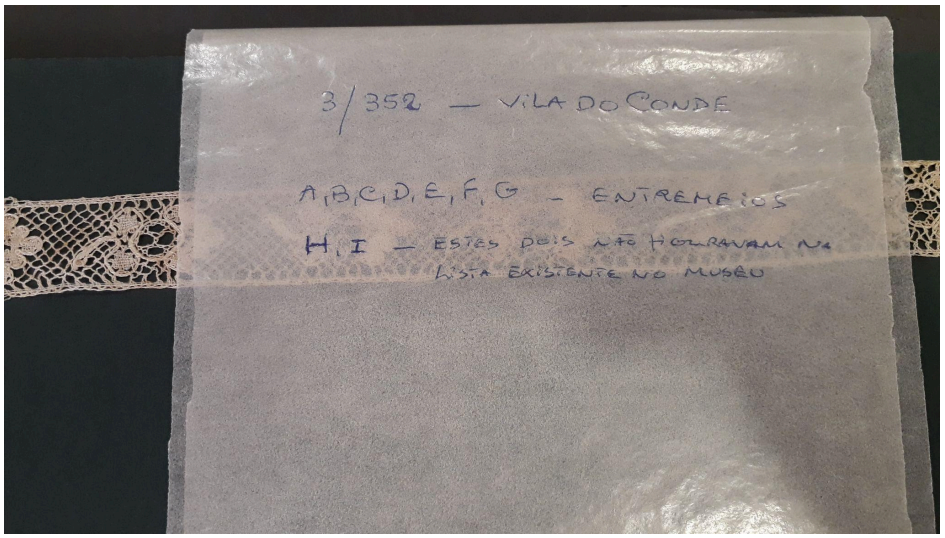
Fonte: Fotografia feita por © Beatriz Figueirinha e autorizada pela direção do MNSR.

Figura 12 - Interior da caixa e detalhe da cinta.



Fonte: Fotografia feita por © Beatriz Figueirinha e autorizada pela direção do MNSR.

Figura 13 - Interior da caixa e detalhe da cinta.



Fonte: Fotografia feita por © Beatriz Figueirinha e autorizada pela direção do MNSR.

No primeiro contacto com a coleção, viu-se que algumas rendas estavam fora das caixas e pastas por terem sido emprestadas ao Museu do Design e da Moda (MUDE) para uma exposição realizada em 2016. Após uma conferência e a autorização da gestora, foi feita a reorganização dessas amostras, retornando-as às caixas e pastas correspondentes. Durante esse processo, tirou-se proveito deste facto para contar a quantidade de rendas, conferindo com a relação disponibilizada, tendo-se realizado algumas anotações a respeito. Por exemplo, foi possível perceber que as rendas possuem duas numerações, porém nem todas tinham as duas marcadas nos reversos dos suportes em que as rendas estão anexadas. Também foi possível perceber que os cartões possuem orifícios próximos aos pontos de costura. Neste momento surgiram questões como: “Teriam sido retiradas e recolocadas? Quando? Porquê? e Por quem?”, perguntas que ao longo da investigação puderam (ou não) ser respondidas, conforme explicitamos no Apêndice 3.

Essas observações também se deram a partir do registo fotográfico da coleção, pois, desse modo, o manuseio e o olhar sobre as amostras, foi feito de forma mais atenta e muitas questões e ações puderam ser desenvolvidas, como os exemplos a seguir:

- Pode-se identificar que apenas as de Vila do Conde possuem, no reverso, uma etiqueta adesiva com a indicação do centro de fabrico;

- Também foi possível notar que em algum momento houve enganos e trocas das referências;
- Durante o registo fotográfico, as amostras foram medidas, oferecendo mais um contributo à inventariação.

Um item que auxiliou bastante na busca por informações para preencher as lacunas das observações e dúvidas, foi uma pasta com diversos tipos de informações relativas à coleção de rendas como bibliografia, notícias de jornais em que a coleção é citada, panfletos de exposições, anotações à mão, documentos relativos a empréstimos para exposições, cópia e o original do inventário de 1948, entre outros. Além de cópias da correspondência trocada entre a direção do MNSR (Vasco Valente) e a Direção Geral da Fazenda Pública (DGFP), no ano de 1940, assim como com o MNAA, onde as rendas receberam tratamento. Todas essas informações foram coletadas por Catarina Maia e Castro.

A partir das relações de inventário de 1941 e de 1948 (Anexos 3 e 4), foi possível identificar que a coleção de rendas portuguesas é composta por amostras de nove tipos, denominados da seguinte forma:

- Renda;
- Entremeio;
- Gola;
- Punhos;
- Tira de renda;
- Encaixe de camisa de noite;
- Cabeção de renda;
- Quadrado de renda;
- Franja.

No início da investigação, em colaboração com a gestora da coleção, observou-se que a tipologia não estava bem definida e foi necessário, junto à gestora da coleção, assim como junto a outros profissionais e instituições que foram consultados pela autora, rever os termos e as justificações necessárias para determinar as preferências. Neste ponto, uma observação feita pela investigadora Mara Rúbia Sant'Anna se aplica a situação:

> A museóloga no silêncio da reserva técnica, diante da peça a ser catalogada, examina, olha a ficha de recepção do elemento agregado ao acervo: propõe um termo, dúvida; ensaia outro, questiona; rabisca um terceiro e se ainda restam dúvidas, a técnica recomenda que se apoie na bibliografia de referência e encontre o termo

> estabelecido como padrão, a fim de que seu trabalho de “conservadora do tempo” não seja em vão. Cruel angústia se o termo é amplo demais para precisar a riqueza e singularidade da peça e, então, se recorre à descrição dos detalhes, dos motivos estampados, bordados, aplicados, se for o caso. Talvez, ainda ao final do dia, a tarefa não esteja concluída e nem a museóloga satisfeita, porém isto foi o possível a fim de transpor da realidade têxtil para o papel ou ficha catalográfica eletrônica onde o registrado nunca será mais completo do que o próprio referente (Sant'Anna In Pimentel & Volpi, 2023, p. 12).

Os questionamentos e as insatisfações fazem parte do processo e embora baseado em bibliografia de referência (quando essa existe e pode ser aplicada) e nas experiências dos profissionais, é uma tarefa feita entre erros e acertos, em que se deve sempre buscar um equilíbrio. Portanto, entre conversas e leituras, foram registadas no relatório as questões e reflexões sobre os termos em torno da coleção de rendas e, consequentemente, as conclusões, sugestões e dúvidas que não puderam ser respondidas dentro do período do estágio, mas que ainda assim, contribuem para o processo em construção.

O estudo da coleção foi iniciado com a observação das listas que acompanham a coleção, fossem as anexas às caixas, fossem as relações de inventário (1941 e 1948 - Anexos 3 e 4), pois elas identificaram os itens da coleção nos nove tipos citados. O tipo de amostra que aparece em maior quantidade é denominado por “renda”. A princípio, pode-se indagar: o que seria “renda”? Não são todas as amostras rendas? Partiu-se desta questão para observar as tipologias descritas nesses inventários iniciais a fim de compreender o uso de termos, seus significados e interpretações. O que querem dizer? São termos regionais, específicos de uma época, local e contexto? São de fácil compreensão? Como usá-los no contexto atual?

Nota-se que as amostras designadas no inventário de 1941 por “renda”, são as que têm função de “remate”. A orientadora Maria Lobato Guimarães havia recebido a informação que poderiam ser chamadas de “dobra”, devido a uma das funções que este tipo de peça possui: a de rematar a borda da parte do lençol que fica dobrada sobre a cama. Ou seja, esta parte do lençol é a dobra, e a renda, ou outra aplicação que haja na borda do lençol, neste contexto, pode ser igualmente denominada por “dobra”, conforme é abordado por Peniche, por exemplo (Ramos & Rêgo, 2021, p. 61).

A questão é que a coleção do MNSR é composta por amostras de rendas que na prática poderiam ser aplicadas em diferentes peças e possuírem diferentes funções. Um dos objetivos do MICP, era o de exibir e oferecer as amostras dos trabalhos manuais para fins comerciais. Logo, imagina-se que a partir destas amostras de rendas expostas, um visitante do Museu Industrial poderia tornar-se cliente das rendilheiras ou do atelier[33] e fazer um pedido de uma peça contendo o mesmo motivo da amostra escolhida. Esse tipo de renda, além de ser aplicada em lençóis, por exemplo, pode ser aplicada em toalhas, cortinas, vestidos, entre outros. Portanto, por esta razão, esse tipo de amostra de renda do MNSR não pode ser designado por "dobra".

O termo "remate" é comumente utilizado em Portugal para designar fim, desfecho, "acabamento de um trabalho qualquer", conforme o Dicionário de Belas-Artes de Regina M. Real (1962). Esta definição adequa-se à finalidade da amostra. Porém, ao pesquisar em demais instituições deparou-se com imprecisões e variadas designações. O Centro de Documentação e Museu Têxtil de Terrassa (Espanha), denomina esse tipo de renda por "ponta" (punta, em catalão). E museus de língua inglesa como o V&A (Reino Unido), o Powerhouse Museum (Austrália) e o Baltimore Museum of Art (EUA) utilizam o termo "border" que se refere, em português, a borda, que significa orla, extremidade (Pinheiro, 1945), conforme é possível observar ao consultar os sites das referidas instituições.

Outro exemplo do uso do termo "borda", conforme Felippi & Perry (2018, p. 137), é que as bordas das rendas, ou ourelas, "normalmente são retas, em curvas ou em bicos de diferentes graduações. Algumas rendas apresentam uma das bordas reta e a outra decorada, pois foram tecidas para serem costuradas à outra peça (de vestuário, por exemplo)". A autora Pat Earnshaw (1983) utiliza o termo no mesmo sentido, para designar as extremidades das rendas e não para especificar um tipo de renda. Ela utiliza o termo "footing" para se referir a borda reta que será anexada a outro material e o termo "heading", para a borda que não é anexada a outro material. Portanto, embora seja muito usado em diversas localidades, a opção pelo termo "borda" para designar um item, pode confundir com o mesmo termo que pode ser usado na descrição do item.

[33] Durante o século XX, existiram os ateliers que correspondiam a oficinas de produção, em que as rendilheiras recebiam pelo trabalho que era comercializado nesses espaços (Rêgo & Pires, 2005, p. 34).

Museus de língua portuguesa como os brasileiros Museu Moda e Têxtil da Universidade Federal do Rio Grande Sul (MMT-UFRGS) e o Museu Histórico Nacional (MHN), e os portugueses Museu Nacional do Traje (MNT) e o Museu de Arte Popular (MAP) também utilizam o termo "renda", mas sem estabelecer um padrão específico. O MMT- UFRGS destaca, na descrição de algumas peças, acessíveis através do site da instituição, a diferença existente entre as extremidades da renda, sendo a borda superior reta e a borda inferior com elemento decorativo. Em outros casos denomina a peça como "Renda, borda em bicos, industrial". Porém, também utiliza o termo "borda" referindo-se à margem da peça aplicada a uma toalha ou a um lenço (exemplos: "borda de toalha em renda de bilros" ou "lenço borda em frivolité").

"Bico" é um termo bastante conhecido entre as rendilheiras brasileiras, mas também pelas portuguesas, sobretudo as de Vila do Conde. Popularmente, em Portugal, também é de fácil compreensão, como foi possível apurar. Porém, também se refere a extremidade da renda, ou o recorte, que pode ser feito em bicos arredondados, triangulares, entre outros.

Tem-se como mais um exemplo as fichas de inventário do MHN, tanto a de papel, quanto a online na base de dados Tainacan[34]. A renda com o número de inventário 17685[35], é identificada, na ficha de papel, no campo "objeto" por "fragmento (renda)" e no campo "material/técnica/suporte" como "[fibra vegetal] / rendada". A descrição detalha que a peça é "para ser utilizada em barra de indumento", ou seja, é o que aqui foi compreendido pelos já citados "bico" ou "borda". Além disso, nos metadados do Tainacan, o campo "objeto" das fichas de papel foi substituído por "denominação" e o campo "material/técnica/suporte" para apenas "material" em que foi preenchido "fibra vegetal" e "renda". O termo "renda" aparece no campo "material" em outras quatro fichas pesquisadas que se referem aos tipos "gola" e "pano de móvel".

O MNT denomina como "renda" todos os tipos de amostras, independente da aparência e ou função, de acordo com as fichas disponibilizadas que foram analisadas pelo Matriz Net em 2023. Outro caso português é o Museu de Arte Popular, que utiliza diferentes

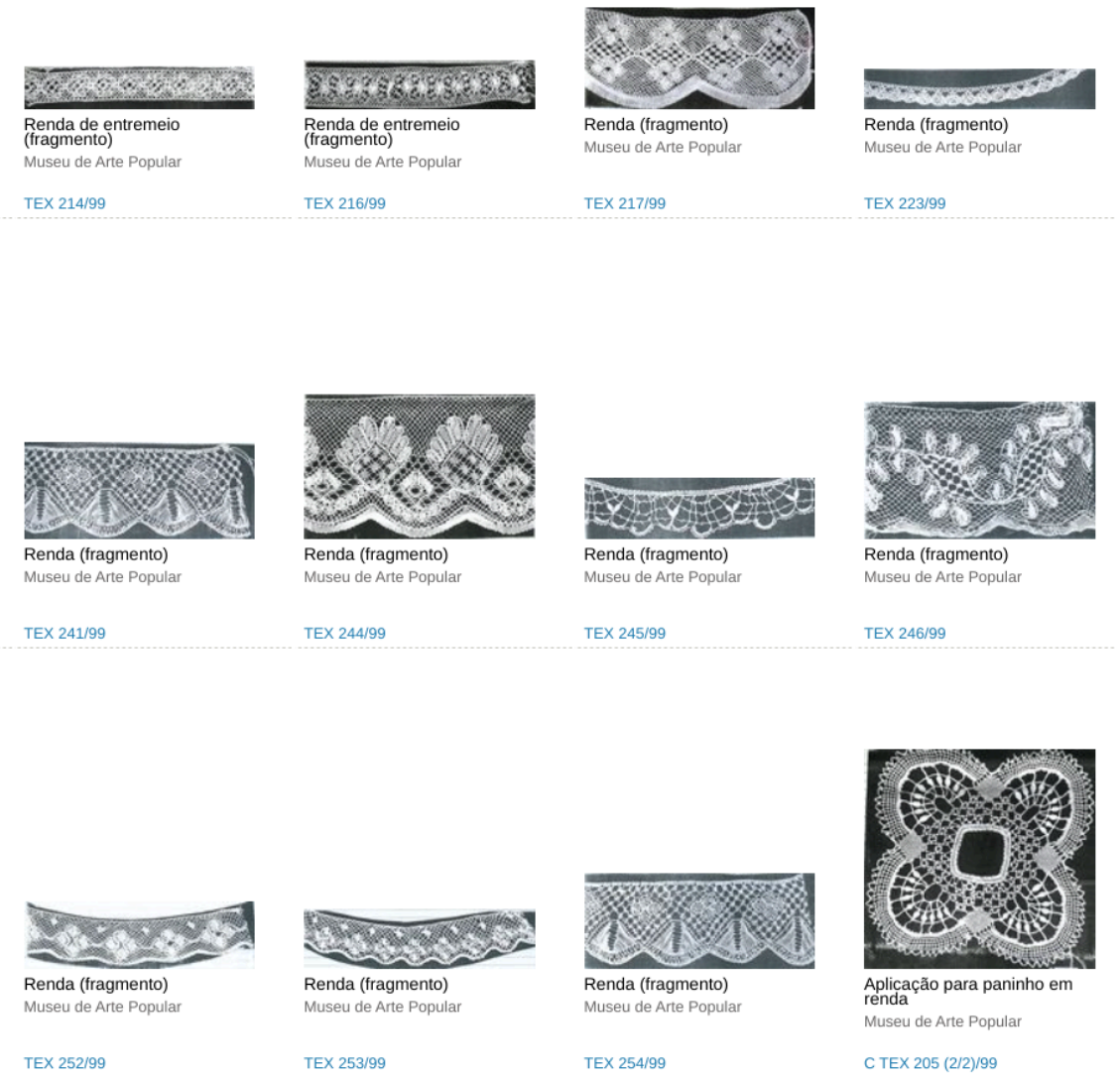
[34] É um software feito para a criação de repositórios de acervos digitais em WordPress. Para mais informações: https://tainacan.org/

[35] Obteve-se acesso às informações pelo site da instituição e também através de contacto via e-mail com a museóloga Adriana Bandeira Cordeiro. Para mais informações, ver: https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/fragmento-renda-5/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_231&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=899&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=17685&pos=0&source_list=term&ref=%2Fmaterial%2Frenda%2F

termos, só para citar alguns exemplos: “Renda para lençol”, “Fragmentos de renda de bilros” e “Renda de bilros (dobra de lençol)” (conforme informações no Matriz Net, 2023), ainda que os itens sejam apenas rendas, sem lençol ou outro tipo de pano ou tecido.

Ambos museus portugueses, como o próprio MNSR, utilizavam a plataforma de banco de dados e as normas para preenchimento do programa conhecido por Matriz por mais de dez anos até o dia 08 de março de 2024. O SGC Matriz publicou volumes para o auxílio no preenchimento dos campos desde Normas de Inventário Gerais em Artes Plásticas e Artes Decorativas, publicada em 2000, às específicas, como, por exemplo, as Normas de Inventário para a categoria têxtil (2000a), que utilizou como base a coleção têxtil do MNAA.

Figura 14 - Exemplos de coleções de outros museus na página do site Matriz Net.



Fonte: © Página Matriz Net, Matriz (2023).

As Normas do Matriz, tanto as gerais, quanto as específicas em têxteis, em determinados casos, abordam que a decisão sobre o campo de preenchimento deve ser feita pelos profissionais dos museus de acordo com os acervos, suas particularidades e a vocação específica das instituições (2000, p. 15). Ao comparar as fichas dos três museus, fica claro que, embora tenham coleções similares, não há nenhum tipo de concordância entre eles. Portanto, normalizações, padronizações, terminologias, tipologias, categorias e afins são campos que esbarram na variedade dos acervos e na subjetividade e experiência profissional do técnico/a do museu e que o Matriz não contemplava. Ainda assim, como esclarecido, relativamente às rendas, este trabalho é ainda mais moroso, sendo preciso um maior cuidado para a aplicação dos termos.

Vale, como título de curiosidade, explicitar que no Brasil, país com território continental, o ofício da renda de bilros existe e persiste em diferentes regiões litorais como Ceará, Rio de Janeiro e Santa Catarina, devido a imigração portuguesa, como as de Vila do Conde e Açores. Apenas como exemplo, as designações de pontos e motivos variam drasticamente como pode ser observado em pesquisas desenvolvidas por Felippi e Gabriela Perry (2018). Enquanto no nordeste brasileiro este tipo é conhecido por “ponta”, na região sul é conhecido por “bico” (2018, p. 137). Portanto, ao mesmo tempo, o que dificulta a identificação e uma determinação do que deve ser utilizado em contexto de documentação em museus, enriquece o tema e mostra a diversidade de culturas e experiências possíveis em um único tipo de renda. Não há certo ou errado, há distintas maneiras de se denominar o mesmo, cabe ao profissional do museu determinar o que for mais adequado de acordo com a tipologia do museu e do seu acervo. É preciso justificar a escolha, baseando-se em bibliografia e em especialistas e, se for o caso, informando sobre as demais designações. A importância do uso de termos apropriados para cada artefacto têxtil resulta em um bom tratamento de conservação e documentação, e também na “composição de narrativas do passado e práticas do vestir e da aparência” (Sant'Anna In Pimentel & Volpi, 2023, p. 14).

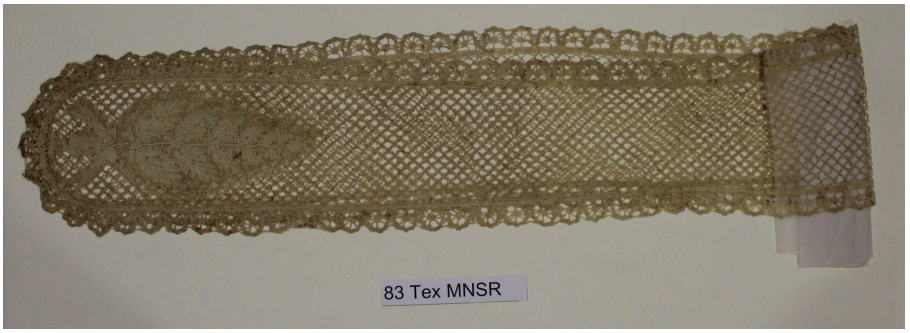
Após toda essa análise, outro termo que surgiu como opção para esse tipo de amostra foi “Bordadura” que pode significar “orla; ornato; decoração”, “ornato que limita a superfície de um objeto” (Pinheiro, 1945; Real, 1962). Este foi o termo que a museóloga Maria Guimarães compreendeu ser o mais adequado como denominação principal para esse tipo de renda, possuindo uma compreensão menos regional que “bico”. Através deste termo também é possível inferir a função do artefacto.

Portanto, confirmando o que foi abordado no segundo capítulo, as informações sobre as rendas são imprecisas devido à falta de certeza sobre a origem e, principalmente, por se terem espalhado em diversas localidades. Adaptadas, adquiriram diferentes formas de denominar e identificar pontos e motivos. Logo, compreender como a renda em Vila do Conde é designada e interpretada, por assim dizer, é um passo dentro de uma vasta gama de possibilidades de compreender a mesma renda em outro sítio como, dentro do próprio país, como, por exemplo, em Peniche. O que foi presentemente é apresentado como "Bordadura", é em Vila do Conde, denominado por "Bico" e em Peniche por "Renda de ponta", essas denominações, após a análise das informações recolhidas e expostas, passa a fazer sentido como unidade e podem ser apreendidas como sendo o mesmo tipo de renda.

Diferente da Bordadura, uma das outras tipologias da coleção tem sua compreensão e termo mais abrangentes: o Entremeio. Este termo é unânime entre as instituições pesquisadas e em inglês refere-se ao termo "insertion", algo como "intercalado" em português. Composto por duas bordas retas, serve como uma faixa decorativa entre outros materiais (Clifford, 1913, p. 75).

Outros termos do inventário conduziram a outras questões. O termo "tira de renda" encontra-se na relação de inventário de 1941 (Anexo 3) para denominar duas amostras que podem ser igualmente identificadas por echarpe ou estola ("83 Tex MNSR" e "86 Tex MNSR" - Figuras 15 e 16). Porém, uma outra amostra, muito semelhante a essas, foi denominada por "cabeção" ("84 Tex MNSR" - Figura 17). Esta mesma denominação foi usada em outra amostra, bem diferente das citadas ("100 Tex MNSR" - Figura 18), mas que é parecida com a amostra denominada por "encaixe de camisa" ("74 Tex MNSR" - Figura 19), conforme pode ser observado nas imagens.

Figura 15 - "Tira de renda" (Echarpe), 83 Tex MNSR.



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Figura 16 - “Tira de renda” (Echarpe), 86 Tex MNSR e Figura 17 - “Cabeção” (Echarpe), 84 Tex MNSR.

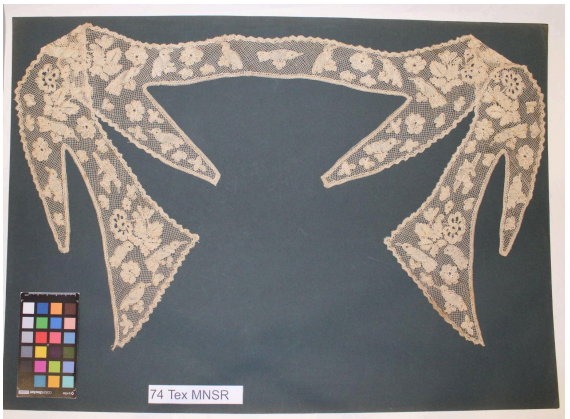




Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Figura 18 - “Cabeção” (Encaixe), 100 Tex MNSR e Figura 19 - “Encaixe de camisa” (Encaixe), 74 Tex MNSR.





Fonte: ©MNSR, fotografias feitas por Beatriz Figueirinha, 2023.

Não se tem aqui a intenção de julgar os termos utilizados no passado, mas procurar compreendê-los, principalmente diante das inconsistências encontradas. Entende-se ser preciso encontrar uma denominação mais coerente com as amostras e que auxilie a compreender suas diferentes funções. Para o presente relatório, foi identificado que as amostras com o número de identificação "83 Tex MNSR", "86 Tex MNSR" e "84 Tex MNSR" (Figuras 15 a 17) podem ser consideradas como echarpe ou estola, termos que têm seus significados e usos muito semelhantes. Porém, como se pode apurar em conversas e pesquisas, nos inventários de alguns museus em Portugal o termo "estola" é mais utilizado em contexto de vestuário litúrgico, talvez não sendo uma boa opção para uma coleção de vestuário civil. A amostra de número "84 Tex MNSR" ainda nos leva a outras possibilidades: o termo mantilha e ou o termo *fichu* (ver glossário, apêndice 8).

Tendo o conhecimento de que o termo "cabeção" significa "(...) gola larga e pendente; espécie de colarinho usado pelos sacerdotes; (…)" (Dicionário da Língua Portuguesa, 2006), entende-se que, embora o termo ainda pudesse ser utilizado para designar as amostras de gola da coleção, conclui-se não ser uma boa escolha, sendo melhor substituí-lo por "gola", por ser de maior compreensão. Do mesmo modo, entende-se que seria melhor usar o termo "encaixe" para designar as amostras cuja função seja para aplicação em peças do vestuário, como se a renda fosse encaixada entre partes de tecido, geralmente, no entorno dos ombros e busto. Esse tipo de peça tem seu uso semelhante ao do Entremeio.

Complementa-se que no caso da coleção de rendas do MNSR, entende-se ser mais adequado determinar um termo "principal" que possa agregar todos os centros, mas sem deixar de informar suas outras designações. É preciso utilizar um campo da ficha de inventário para designar e informar os termos referentes a cada região, quando houver essa informação. Por exemplo, as denominações regionais encontradas referentes aos centros de fabrico de Vila do Conde e de Peniche, como "Bico" e "Renda de ponta", estariam no campo "outras denominações" (ou em outro campo similar) e a sua justificação e fonte da informação no campo "observações", respetivamente. Porém, todas as rendas desta mesma tipologia teriam uma mesma denominação principal, Bordadura (ver Anexo 6).

Um exemplo que dialoga com essa abordagem é o *Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume* (VBT) desenvolvido pelo ICOM Costume, em 1970, em que a "regra geral" era utilizar um termo básico e genérico para cada item de vestuário ou acessório. Esse

termo é seguido de outros termos em que o segundo “identificava o tipo de objeto de forma mais precisa” ou o termo mais conhecido, e o “terceiro termo identificaria a variante do segundo termo. A partir do segundo termo em diante, se fosse necessário, poderiam ser inseridos termos regionais, contemporâneos ou históricos, destacados entre colchetes”. A escolha por termos mais genéricos e abrangentes, e não por termos específicos, evita a necessidade de conhecimento especializado. Também é uma forma de evitar confusões durante o trabalho de inventariação, contribuindo para a recuperação de dados por estudantes e demais profissionais (Pimentel *et al*. In Pimentel & Volpi, 2023, p. 29).

Portanto, a partir da identificação dos tipos de amostras, sugere-se o uso dos seguintes termos:

- Bordadura (simples e com franja);
- Entremeio;
- Gola (aberta e fechada);
- Punhos;
- Echarpe;
- Encaixe;
- Renda quadrangular para aplicação;
- Fragmento de renda.

Foi elaborada uma tabela com a relação da coleção (Apêndice 6) por centro de fabrico, contendo a quantidade de rendas e as tipologias. Para fins de comparação, as tipologias das relações de inventários dos anos de 1940, foram colocadas ao lado das tipologias sugeridas, resultantes desta investigação. Essa lista pode ser um auxílio para a manutenção de um registo sobre o histórico das amostras que, consequentemente, irá facilitar a compreensão das escolhas e ações futuras feitas para a documentação das mesmas.

Esta relação também esclarece a forma como as amostras foram contabilizadas e numeradas, assim como, torna evidente que duas das amostras estudadas não constam nas relações de inventário dos anos de 1940. Essas duas amostras parecem ter sofrido um corte, na borda inferior, não podendo determinar se são do tipo Bordadura ou do tipo Entremeio. Deste modo, optou-se por denominá-las como “fragmentos”, seguindo a definição do termo conforme as Normas Gerais do Matriz (2000, p. 22 e 23): “O conceito de fragmento pressupõe uma redução substancial das dimensões originais da peça. As peças que estão de tal forma fragmentadas, tornando impossível determinar a sua tipologia, deverão ser registadas como: Fragmento de ... (...)”.

Ainda que se tenha tido a capacidade de definir, *a priori*, as tipologias da coleção, acredita-se que as denominações continuam em constante mudança, acompanhando investigação futura. Esse é um movimento natural. Outro fator a ter em conta relaciona-se com

> A carência de terminologias adequadas à categoria e à tipologia do vestuário em língua portuguesa [que] ocorre porque grande número de publicações sobre a história da roupa e da moda é em inglês e francês, e não há, na mesma medida, traduções apropriadas para o português. Outro problema é quando os termos são mantidos na língua de origem e não é realizado o trabalho de equivalências dessas nomenclaturas (Casarin *et al.* In Pimentel & Volpi, 2023, p. 52).

Também no caso estudado se detetou o uso de uma diversidade de termos que podem levar a equívocos, evidenciando a necessidade de uma normalização e de uma unificação terminológica, sem deixar de lado, contudo, os termos originários por se entender serem cruciais para a conservação do saber-fazer.

Outro aspeto importante a considerar é a necessidade do registo das escolhas feitas pela/o profissional responsável pelo inventário e investigação sobre a coleção. Se esse profissional justifica e embasa teoricamente as suas escolhas, facilita o desenvolvimento do processo de inventário para os profissionais futuros que irão trabalhar com a mesma coleção.

3.2.2. A normalização na documentação de museus

Ao expor todo o processo de questionamentos sobre as denominações das amostras de rendas, nota-se que as “palavras podem mudar ao longo do tempo e assumir várias formas”. Elas também “podem ser traduzidas para muitas línguas (Baca In Harpring, 2016, p. 20), podem variar de significados e até conceitos.

> Há diferentes níveis de descrição, diferentes tipos de dados, daí resultando a necessidade de distinguir particularidades, ambiguidades e incertezas. Lidamos muitas vezes com objetos únicos, com singularidades específicas e com informações que muitas vezes não são diretas, ou com factos que nem sempre são conhecidos. Se

> por um lado precisamos de expressar essa incerteza, por outro necessitamos de fazer o registo seguindo regras próprias e com terminologia controlada para garantir a pesquisa e recuperação de forma eficiente (Jorge *et al.,* 2017, p. 15).

Desse modo, "a preocupação com o controlo terminológico é essencial no processo de descrição". Nesse controlo, os termos utilizados tornam-se termos referenciais e, desse modo, facilitam a acessibilidade ao conteúdo informativo da coleção, tanto na informatização dos dados, quanto nos processos de inventário e de catalogação (Jorge *et al*., 2017, p. 9).

Um vocabulário controlado "permite a categorização, a indexação e a recuperação de informações" (Harpring, 2016, p. 24). "Trata-se de uma rede de conceitos agrupados, organizados de maneira lógica ou classificados em categorias" (2016, p. 25). Sendo "(...) um arranjo organizado de palavras e frases usado para indexar e/ou recuperar conteúdo por meio de navegação ou busca" (p. 37). Um vocabulário controlado também otimiza e torna o acervo acessível ao público para fins de investigação e educação.

Patricia Harpring (2016) e a publicação com as categorias de informação do CIDOC (2014), recomendam que se utilize vocabulários controlados que estejam em uso e criados conforme normas nacionais e internacionais. Harpring argumenta a possibilidade de um museu criar seus próprios vocabulários ou adaptar os existentes, havendo necessidade, como em acervos específicos em que não há um amplo vocabulário que contemple todas as diferenças e características. Ainda assim, nesse caso, é preciso seguir as normas[36], a fim de facilitar e garantir a integração, a partilha e a recuperação de informações (Jorge *et al.*, 2017, p. 11; Harpring, 2016, p. 31).

As escolhas dos termos, das formas de classificar uma coleção e das informações selecionadas para configurar as fichas de inventário, não são neutras e por esta razão, "nos permitem pensar a ação de classificar como um modo de interpretar e produzir sentidos. A classificação não deve, portanto, ser naturalizada, entendida como algo desprovido de subjetividade" (Rainho In Pimentel & Volpi, 2023, p. 87), ideologia ou de historicidade. A vida

[36] De acordo com a Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: categorias de informação do CIDOC-ICOM (2014, p. 40), existem duas normas internacionais orientadoras, publicadas pela Organização Internacional para Padronização (ISO) (1985 e 1986) e outras iniciativas como as desenvolvidas pela Getty Art History Information Program (1994), The Museum Documentation Association e o próprio CIDOC.

social de um objeto está diretamente relacionada com modo em que este objeto é classificado ao longo de sua biografia, antes e depois de entrar em um museu, ou seja, ao modo em que lhe é atribuído valor. A escolha dos termos para um tesauro, por exemplo, pode revelar ou esconder um objeto, ou sacralizá-lo, atribuir categorias ou evidenciar novas formas de abordá-lo e, principalmente, difundi-lo (2023, p. 103). "(...) se os artefatos são selecionados para dizer algumas coisas e não outras, deve-se pensar como classificar impacta nesse processo, posto que a classificação é um modo de interpretar, de produzir sentidos" (p. 104).

Ademais, os termos utilizados devem sempre passar por um processo de revisão e atualização, pois as coleções crescem ao adquirir novos artefactos, os sentidos e significados dos termos podem mudar e pode haver acesso a novas informações, entre outras situações, a fim de que sua finalidade seja cumprida. O objetivo do presente contributo é o de acrescentar às informações da coleção, os pormenores (possíveis) sobre as técnicas e, consequentemente, a identificação dos tipos de rendas, a fim de valorizar o trabalho artesanal e as mãos de quem os fez. Deste modo, pretende-se contribuir para a ampliação da biografia da coleção de rendas portuguesas e oferecer novas perspetivas, abrindo o leque de possibilidades para a investigação sobre ela.

Também se intenciona fazer uma atualização de termos referentes às tipologias, sem ignorar os termos utilizados primariamente pelo MNSR, como já exposto. Entende-se que o uso de termos e a preocupação em tentar estabelecer, a priori, uma terminologia restrita à especificação da coleção, induziu a optar por elaborar um glossário. Este foi produzido a partir da observação e estudo das amostras e também de referências oral e bibliográfica. O glossário intenciona ser um documento introdutório, como um suporte para um futuro vocabulário controlado da coleção (ver Apêndice 8).

3.3. Mas, afinal, e o que são as rendas? E como documentá-las?

"(...) eu acho bonito isso aqui ó: tic-tic-tic. Isso aqui é muito gostoso. (...) O crochê é mudo. O bordado é mudo. Isso aqui não, é uma máquina de escrever. Todo o tempo. Parece que eu tô escrevendo, ó." Rendilheira Dona Zezé[37]

[37] Portal IPHAN (2018). *Exposição no Rio mostra o trabalho de rendeiras de Ilha Grande.* http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4706/fazer-renda-e-trocar-bilro

A definição histórica da palavra “renda”, ocasionalmente, mudou ao longo do tempo e foi algumas vezes utilizada com outros significados, sendo um tecido versátil ao ponto de não existir uma definição única e abrangente (Herz, 1997, pp. 8-9). Essa definição vai ao encontro com o argumento de Clifford (1913, p. 5), em que diz haver uma confusão no uso do termo por ter sido aplicado de forma arbitrária, e multiplicado por termos adjetivos, geográficos e seus equivalentes estrangeiros. Portanto, pode-se considerar que todos os nomes dados ao que se entende, em português, por renda, significam o mesmo, mas, ao mesmo tempo, expressam pequenas diferenças em termos de técnicas, padrões e modos de tecer. Ou seja, até mesmo o uso do termo, sobretudo o mais abrangente, “renda”, deve ser visto com atenção.

A investigadora Vera Felippi (2021, p. 60), adota o conceito de renda como “um tipo de tecido com estrutura têxtil independente”, ou seja, que não necessita de uma base, sendo construído utilizando os próprios fios e instrumentos como as agulhas ou os bilros. A renda é construída pelo entrelaçamento de fios formando um tecido composto por espaços cheios e vazios. Através de pontos, formam-se motivos que tanto podem ser de elementos geométricos, quanto da natureza como folhas e flores.

Ainda que a técnica de bilros seja conhecida por diferentes nomes, como renda de almofada e renda de ossos, as características que as distinguem dos outros tipos de renda são inconfundíveis, principalmente aos olhos de profissionais.

3.3.1. A Renda de bilros e as suas características: formas de identificar

A renda de bilros tem em seu nome sua principal diferença entre as demais: o uso de bilros para o entrelaçamento dos fios. Bilros são peças como bobinas ou hastes e, hoje em dia, são, usualmente, de madeira (anteriormente, como já exposto, também de ossos, podendo ser de marfim). Os fios são enrolados nos bilros e finalizados por uma laçada, de tal modo que, embora fixos, os fios se desenrolam com facilidade e não soltam. O mínimo a ser utilizado são quatro bilros, tendo em vista que são sempre trabalhados em pares. O formato, o tamanho e o material dos bilros variam de região para região e são escolhidos para trabalhos específicos, rendas com fio fino e pequenas dimensões, utilizam bilros mais leves, rendas com fio grosso, utilizam bilros mais pesados, por exemplo.

Outro utensílio que se destaca é o uso da almofada que serve de suporte para os alfinetes enquanto a renda é tecida sobre ela. Em Vila do Conde era comum que as rendilheiras trabalhassem sentadas às soleiras das portas com as almofadas ao chão ou sobre cestos. Hoje, comumente, as almofadas são apoiadas sobre algum tipo de cavalete e costumam ter o formato cilíndrico. Elas são revestidas por um tecido chamado “banda” em Vila do Conde e por “saia” em Peniche, podendo variar de nome e forma nos diversos centros de fabrico pelo mundo. O centro da almofada possui uma abertura que a atravessa, onde é possível guardar alguns utensílios incluindo, atualmente, os telemóveis das rendilheiras. Pode ser forrada por diversos materiais como palha de centeio, por exemplo (Rêgo & Pires, 2005, p. 10).

Para a formação dos pontos, os fios presos aos bilros são torcidos e cruzados entre si. Os pontos ou fileiras de pontos são formados e mantidos por alfinetes. Estes, servem para prender os fios trabalhados pelos bilros e seguem o desenho do padrão a ser produzido.

Figura - 20 Bilros



Fonte: Fotografias feitas por Beatriz Figueirinha, 2023.

É o modo de cruzar e torcer os fios que confere a forma aos diferentes pontos que compõem a renda. As mãos imprimem aos bilros uma complexa sequência de movimentos de rotação, entre os dedos polegar e indicador, que os fazem passar uns por cima dos outros, com uma métrica própria que resulta no entrecruzar das linhas, de modo a obter o ponto pretendido. O desenho a executar fica definido pelos alfinetes que, espetados na almofada na vertical, estruturam a sequência dos nós e garantem que a malha se mantenha firme. À medida que a renda avança, os alfinetes

são passados para a área seguinte do desenho [contido na forma] (Perdigão In Pires, 2009, p. 261).

Figura - 21 Almofada



Fonte: Fotografias feitas por Beatriz Figueirinha, 2023.

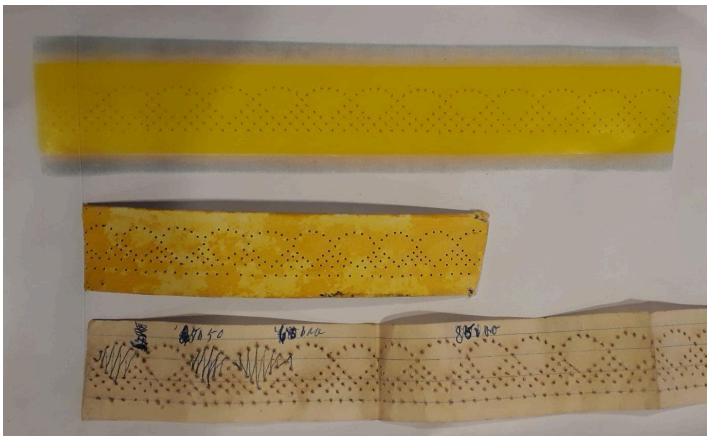
O desenho, fixado à almofada por alfinetes, é uma reprodução feita sobre um papel conhecido por forma, geralmente, do tipo vegetal. Este desenho é passado para a forma a partir de um padrão estampado feito sobre um cartão denominado por pique ou molde. O pique funciona como um modelo onde estão marcados a localização dos “piques”, furos feitos por um picador, que servem de guia para a colocação dos alfinetes. A forma é um modo de poupar o pique, podendo ser preservado e reproduzido. Hoje em dia, muitas rendilheiras fazem uma fotocópia dos piques, utilizando-a como forma.

Figura - 22 Forma



Fonte: Fotografias feitas por Beatriz Figueirinha, 2023.

Figura - 23 Pique



Fonte: Fotografias feitas por Beatriz Figueirinha, 2023.

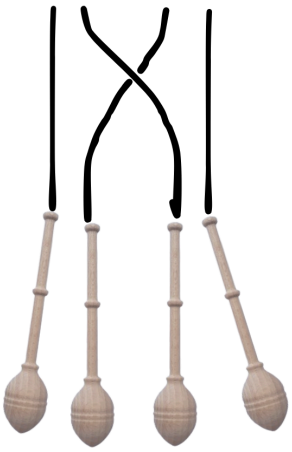
De acordo com Earnshaw (1983, p. 30-33), as rendas de bilros podem ser divididas em dois tipos: contínuas e não-contínuas. Na renda contínua, motivos, pontos e base de ligação são feitos em sequência, ao mesmo tempo e, geralmente, feita com o mesmo fio. Já nas rendas não-contínuas, o motivo é tecido separadamente, podendo ser chamado de aplicação e ser aplicado sozinho ou unido a outros motivos por costuras pouco visíveis. A renda de agulha denominada por *filet,* é do tipo não-contínua, pois os motivos são bordados sobre uma base feita de renda em que se utiliza um utensílio denominado, em algumas regiões, como em Portugal, por malheiro.

A investigadora Rosemary Shepherd (2003 citada por Felippi, 2021, p. 67) do Lace Study Centre, centro de estudos do PowerHouse Museum (Austrália), afirma, através de uma analogia, que o processo da renda de bilros é melhor descrito como uma forma de tecelagem, em que os fios da teia e da trama mudam constantemente de lugar, através de dois movimentos básicos, de cruzar e de torcer. Cada tipo de padrão exige uma determinada quantidade de bilros conforme sua complexidade. Esses dois movimentos são característicos da execução deste tipo de renda e auxiliam na identificação da mesma.

> Movimentos simples de torção de um bilro sobre o seu par, o número de voltas no cruzar e descruzar dos pares de bilros, segundo um desenho, preso na almofada, onde a rendilheira vai espetando os alfinetes que travam o trabalho dos bilros, definem os vários tipos de pontos que estão na origem da produção de um novo tecido, a renda propriamente dita (Pires & Ramos, 2015, p. 9).

Os movimentos de “troca de lugar”, como dito por Shepherd, são o cruzar e o torcer, referenciado por diversos autores, dentre os quais, Rêgo & Pires (2005), Gertrude Whiting (1920) e Earnshaw (1982). Para Ramos & Ramos (1948, p.53), além destes dois movimentos iniciais, há também o trançar. Cruzar é um movimento base para a execução da renda de bilros feito entre um par de bilros, em que o bilro esquerdo cruza o bilro direito, “left over right between pairs” (Leader, 2013, p. 19) (Figura 24).

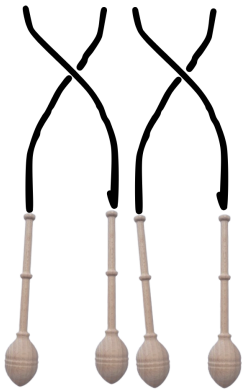
Figura 24 - Esquema do movimento “cruzar”.



Fonte: Adaptação da autora aos esquemas de Leader (2023).

O outro movimento base é o de “girar os bilros”, denominado por torcer (torção), “significa dar ao par de bilros um movimento rotativo, sempre da direita para a esquerda, de modo que as linhas enrolem uma sobre a outra e fiquem mais tensas, ganhando resistência” (Rêgo & Pires, 2005, p. 85) (Figura 25). A quantidade de torcidos depende do ponto que será feito e da dimensão da renda.

Figura 25 - Esquema do movimento “torcer”.



Fonte: Adaptação da autora aos esquemas de Leader (2023).

Portanto, como já exposto, o resultado dos tipos de cruzamento e das torções, sejam feitos juntos ou separados, dão origem a diferentes pontos como os pontos base: Ponto de Pano (*Cloth Stitch*) e Meio Ponto (*Half Stitch*) (Rêgo & Pires, 2005, p. 44; Leader, 2013, p. 19) (ver glossário, apêndice 8).

Os termos “Ponto de Pano” e “Meio Ponto” são utilizados desta mesma forma em Vila do Conde. Neste centro de fabrico, há também os pontos denominados como “pontos de fundo”, mas que também podem ser designados por Base de ligação, como o Caveirinha, o Pregadinho e a Trança, esse último derivado dos pontos base.

3.3.2. Pontos e Motivos: as características da renda de bilros em Vila do Conde

Os termos relativos aos pontos são um caso à parte. Como comentado, por vezes há um só ponto conhecido por diferentes nomes, além disso, a união entre dois pontos gera um novo ponto que pode ter um outro nome. Ou seja, a partir dos pontos base, que já podem ser conhecidos por diferentes nomes, conforme região, há a criação de uma infinidade de outros pontos, “(...) cuja nomenclatura reflete o contexto, cultura e tradição de onde são produzidas” (Felippi & Perry, 2018, p. 142). Isso pode ser observado no caso de Vila do Conde e de Peniche, em que alguns dos nomes de pontos são diferentes, porém as aparências, ao comparar imagens, são as mesmas. As distâncias geográficas e adaptações culturais alteram sentidos e significados.

O caso movimento de cruzar, citado anteriormente, pode ser um exemplo da situação descrita: o catálogo produzido pela Associação e Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde, informa que cruzar significa “o mesmo que fazer a volta”.

> (...), trata-se de passar o bilro interior do par da esquerda por cima do bilro interior do par da direita, a que se segue, num movimento para o lado esquerdo, a passagem do bilro exterior da direita e o interior da esquerda por cima dos outros dois, terminando pelo bilro interior da esquerda a passar por sobre o bilro interior direito (Rêgo & Pires, 2005, p. 82).

Porém, conforme explicou a rendilheira Isabel Carneiro, Volta é o cruzamento de fios com uma determinada sequência, sendo o resultado do processo entre cruzar e torcer. A Volta seria, portanto, um ponto base em Vila do Conde, também denominado por “Ponto de pano”. Contudo, cabe aqui ressaltar que, em seu relato, a rendilheira, ao utilizar as formas como as artesãs comumente falam e compreendem os modos de fazer, utilizou o termo “Ponto de pano” em alguns momentos e o termo “Volta” em outros, em nosso entender, como se fossem distintos. Porém, “volta” também é uma das denominações associadas ao Ponto de Pano, mais especificamente, “volta inteira” ou “volta fechada” (Rêgo & Pires, 2005, p.44). “Volta” foi muito citado pela rendilheira junto ao “Torcido”, mais precisamente, “torcidos e voltas"[38].

O termo “torcido” também foi citado pela rendilheira ao descrever os pontos das amostras, porém, optou-se por não o interpretar como um ponto, mas com um movimento que ajuda a compor o desenho da renda. Portanto, para fins de descrição, conforme Luiza e Arthur Ramos (1948, p. 53), deve-se optar por “dar o nome de ponto a todos os elementos constitutivos do desenho [da renda], (...), e [de] padrão [ou motivo] ao desenho formado pelos pontos (...)”. Diante das várias interpretações, o presente relatório optou por denominar o “torcido” (ou “torcer”) e o “cruzar” como movimentos a fim estabelecer uma linha gradual para a compreensão das etapas do processo de fazer a renda, criando uma ênfase, porém, sem necessariamente, distingui-los.

[38] Optou-se por seguir a forma como a rendilheira descreve os pontos na parte 3.3.3. do trabalho, especificando e abordando as diferenças no glossário (Apêndice 8).

Portanto, diante das demais bibliografias consultadas, a fim de determinar os movimentos do processo de produção da renda, preferiu-se utilizar apenas os termos “cruzar” e “torcer”, entendendo a “Volta”, em Vila do Conde, como um ponto gerado a partir destes movimentos. Compreende-se que a forma de cada profissional descrever seu trabalho é diferente do modo que leigos e demais profissionais, como os dos museus, têm de compreender o mesmo. Por esta razão, optou-se por esclarecer esses detalhes a fim de não provocar equívocos desnecessários, respeitar e considerar o saber da rendilheira e ponderar as informações pertinentes ao trabalho.

Outra característica da renda de bilros é que, a partir dos pontos, são criados os motivos, desenhos que podem representar flores, frutos, animais, cestos, conchas, pessoas, desenhos geométricos, enfim, uma variedade de itens. Alguns são identificados por nomes dados pelas rendilheiras como esses exemplos de Vila do Conde: amor, aranha, cartolas, cravo e estrelinhas. Devido à individualidade do vocabulário decorativo de Vila do Conde, pode-se afirmar que, relativamente aos motivos, não é possível, dentro desta investigação, traçar comparações com outros termos referentes a outros centros de fabrico. Os nomes criados para a identificação das rendas entre as rendilheiras, variam conforme suas culturas, realidades geográficas e de suas “alegorias do cotidiano” (Felippi & Perry, 2018, p. 142), sendo uma variação de outras possíveis variações.

Com a finalidade de auxiliar na identificação e na informação específica sobre Vila do Conde, o presente trabalho reuniu e listou alguns dos motivos contidos nas amostras que foram selecionadas para a análise e que serão tratadas a seguir. O preenchimento do campo “descrição”, em uma ficha de inventário, deve contemplar uma descrição acessível, de forma clara e concisa. Por esta razão, é preciso ter cautela ao apresentar as denominações dos motivos, deixando claro a origem do nome e se o mesmo é o utilizado pelo respetivo centro de fabrico. Esta observação deve-se ao facto de que, por vezes, na intenção de descrever um desenho, costuma-se fazer o uso de analogias que nem sempre são compatíveis com as que os centros de fabrico usam. Um exemplo encontrado em duas amostras da coleção é do desenho que se assemelha a um morango, além de serem diferentes entre si, são diferentes do que se entende pelo motivo morango registado e certificado como sendo o tradicional de Vila do Conde, conforme Rêgo & Pires (2005, p. 66) (ver glossário - apêndice 8).

3.3.3. Os elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros

Diante de tantas variedades sobre a origem, os nomes, os pontos e os motivos, como identificar de forma, minimamente segura, um tipo de renda? Mesmo no caso da coleção de rendas portuguesas do MNSR, em que em algum momento as rendas foram identificadas por centro de fabrico e técnica, sabe-se que algumas das informações foram questionadas ao longo do tempo, conforme correspondência, de 1950, entre a conservadora Maria José de Mendonça e Vasco Valente (descrita no Apêndice 3). Nela, Mendonça comenta que Rui Vaz[39], ao observar as rendas da coleção, teria dito que era "impossível determinar as diferenças de fabrico" entre elas.

Do mesmo modo, foi identificado que algumas rendas da coleção foram determinadas e integraram em exposições e catálogos como sendo de bilros, ainda que não sejam. Talvez isso tenha ocorrido pelo facto de a coleção ser maioritariamente de bilros. Isto posto, o quanto de informação não pode ter se perdido por equívocos e falta de conhecimento sobre este artefacto têxtil tão específico?

Shepherd (2003, p.2) argumenta que a técnica é o meio mais adequado como recurso para um ponto de partida, pois não há dúvidas sobre o que se pode observar e registar a partir do que se vê em sua estrutura e demais propriedades físicas. Shepherd aborda sobre as técnicas para se referir, especificamente, à classificação das rendas, porém, o presente relatório apoia-se no seu argumento ao compreender que as técnicas também auxiliam para uma leitura visual dos seus elementos constitutivos. De acordo com Felippi (2021, p. 142), "toda técnica de confecção de rendas, independentemente de qual seja, possui elementos visuais e técnicos que devem ser levados em conta durante a sua produção, e estes elementos não podem ser ignorados quando colocados em análise". Por conseguinte, a leitura visual serve para a identificação do tipo de renda e para auxiliar a descrição do item em uma ficha de inventário.

A autora Pat Earnshaw (1983, p. 30) propôs um esquema em que destaca os elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros. Nesse esquema a autora pontua sete elementos:

[39] Na referida época, Rui Vaz era diretor da Escola Industrial de Rendeiras Baltazar do Couto de Vila do Conde (Rêgo & Pires, 2005).

1) “Design Unit. (motif mat. solid part)” ou Unidade de Desenho/Motivo: refere-se ao motivo ou desenho principal da renda que é repetido ao longo do comprimento e se destaca sobre o “Fillings” ou Base de Ligação.

2) “Outlining Thread (gimp)” ou Contorno: linha, normalmente, de espessura mais grossa, utilizada para contornar alguns motivos, proporcionando um relevo e dando um destaque.

3) “Footing (attached border)” ou Borda Superior/ Borda Reta: essa borda, que também pode ser chamada por ourela, costuma ser reta para a finalidade de ser anexada ao outro tecido ou outro material.

4) “Heading (free border)” ou Borda Inferior/ Borda Livre: esta borda costuma conter ornamentos em pontas (ou bicos) de diferentes formatos como ondulados (ou arredondados) e em “V”.

As formas das bordas são determinadas pelo uso que será dado à renda (Felippi, 2021, p. 143). As rendas que possuem as duas bordas retas são conhecidas por Entremeio e a que possui a Borda Superior reta e a Borda Inferior ornamentada é conhecida por Bordadura ou Bico. Porém, há bordas em golas, punhos e demais tipos de formatos de peças de renda e, nesses casos, pode considerar-se o termo geral “borda”. Se for necessário, poderá distinguir o local e o tipo de borda na descrição.

5) “Fillings (ajours)” ou Espaços vazios e Espaços Cheios: “Na análise, contempla-se o modo como está formada a parte preenchida (os pontos utilizados) e os espaços vazios, considerando sua distribuição na renda” (Felippi, 2021, p. 143), conforme os pontos, se são mais fechados ou mais abertos.

6) “Ground (open part. reseau)” ou Base de Ligação: o equivalente em Vila do Conde por “ponto de fundo”, ou seja, são os pontos que, geralmente, servem para unir os motivos. Nas Bases de ligação normalmente são empregues pontos diferentes dos utilizados para preenchimento dos desenhos, pois tem como objetivo realçá-lo e não

competir. Nas atividades de estudo de identificação de rendas é por este componente que se inicia, isto porque nas rendas europeias seus nomes são dados a partir da região onde são produzidas (Earnshaw, 1983, p. 50).

7) “Picots” - elemento decorativo comum à renda de bilros e que, normalmente, aparece localizado na borda inferior, mas pode aparecer nos motivos ou na união entre os desenhos (Felippi & Perry, 2018, p. 137). A fim de ampliar o uso do esquema a outros tipos de renda, esse elemento pode ser adaptado por “detalhes complementares” ou elementos adicionais.

A investigadora Vera Felippi (2021, p. 142) fez uma adaptação para que este esquema possa ser aplicado a outros tipos de rendas, incluindo as industriais. Ambos esquemas foram adaptados para aplicação à realidade da coleção estudada. Deste modo, foram feitas as análises de nove amostras da coleção de renda de bilros do centro de fabrico de Vila do Conde. O critério de seleção segue de acordo com os tipos de rendas presentes na coleção para contribuir e contemplar outros campos da ficha de inventário tais como categorias, denominação, técnica, descrição e observações. Desse modo, a análise proporcionada é mais ampla e pode oferecer recursos para aplicação nas demais amostras de rendas portuguesas da coleção.

As amostras selecionadas do centro de fabrico de Vila do Conde são:

A. Bordadura - 52.3 Tex MNSR;
B. Bordadura - 55.5 Tex MNSR;
C. Entremeio 89.3 Tex MNSR;
D. Gola - 56.1 Tex MNSR;
E. Punhos - 56.2 Tex MNSR;
F. Renda quadrangular para aplicação - 59 Tex MNSR;
G. Gola - 60.1 Tex MNSR;
H. Echarpe - 86 Tex MNSR;
I. Encaixe e Punhos - 100 Tex MNSR.

Apresenta-se, como exemplo, a amostra da bordadura de referência 52.3 Tex MNSR. As demais encontram-se no Apêndice 7.

Bordadura - 52.3 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 52.3 Tex MSNR

Nº. de Inventário anterior: 350 C

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Bordadura.

Outras denominações: Aplicação designada por “bico” em Vila do Conde e por “renda de ponta” em Peniche (Rendilheira de Vila do Conde Isabel Carneiro; Rêgo & Pires, 2005; Ramos & Rêgo, 2021).

Matéria: Fio de algodão.

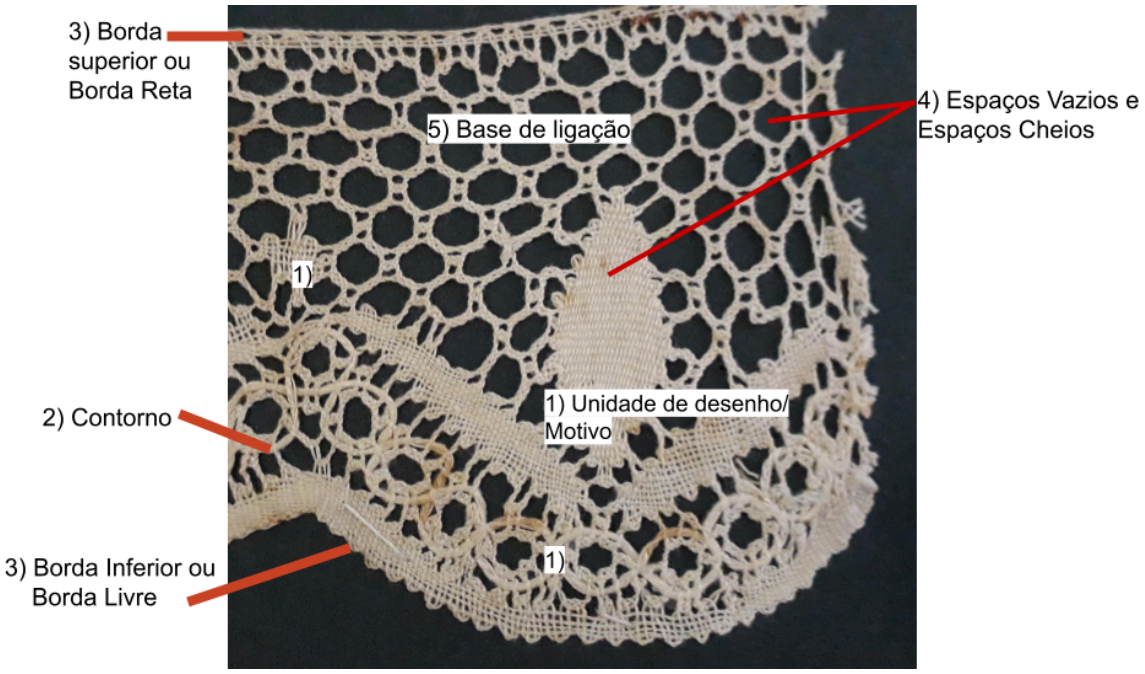
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Ponto de pano
- Caveirinhas
- Torcidos (movimento)
- Volta

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e adaptação da autora ao esquema de Earnshaw (1983) e Felippi (2021).

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha, Óculos e três formatos ovais que remetem ao desenho de folhas simples. Uma folha ao centro, maior em largura, e duas folhas mais estreitas posicionadas uma de cada lado da folha central.
2. **Contorno:** Compõe o motivo conhecido em Vila do Conde por Óculos.

3. **Borda Superior:** Barão (simples), feito com Torcidos e Voltas (denominação de Vila do Conde).
   Borda Inferior: Recorte arredondado feito com o Ponto de pano.

4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** O ponto Caveirinha (Base de ligação) e o motivo denominado por Óculos (feitos por Torcidos e Voltas, delineados com Bordos), são os que possuem mais espaços vazios. O Ponto de pano é um ponto mais cheio e forma o motivo das folhas, a Rosinha e a borda inferior.

5. **Base de ligação:** Ponto Caveirinhas.

6. **Detalhes complementares:** -

Dimensões:

Altura: 5,5 cm

Largura: 52 cm

Descrição: Amostra de bordadura para aplicação, em renda tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru, de formato retangular. A Borda superior é reta e a inferior com recorte em formato arredondado. O centro apresenta a repetição, em ziguezague, do motivo de folhas intercalado pelo motivo denominado por Rosinha. Abaixo das folhas há uma sequência do motivo denominado por Óculos. A Base de ligação que une os motivos e demais elementos (designado por Ponto de fundo em Vila do Conde) é formada pelo ponto Caveirinhas, característico por ter mais espaços vazios/abertos.

A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 350 C.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

As denominações dos pontos e motivos foram fornecidas em consulta com a rendilheira de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 (Apêndices 7 e 8). Ela auxiliou também a compreender como a renda é feita, a perceber o lado direito e avesso, a descobrir costuras quase invisíveis, diversos detalhes que para olhos não treinados, passam despercebidos. Por isso é importante valorizar a interdisciplinaridade e envolver profissionais e especialistas de outras áreas no trabalho do estudo e da gestão de coleções. Também foram consultados a publicação de Vila do Conde que, segundo a rendilheira, teria algumas informações equivocadas. Diante de algumas imprecisões, optou-se por considerar as duas fontes, especificando e diferenciando-as.

É também importante mencionar que quando se utilizam fontes de uma "determinada área de especialidade", há desafios que devem ser equilibrados para a utilização da informação na área museológica. Esses desafios, "ao serem ultrapassados, trazem contribuições teóricas e metodológicas não só para a ciência da Terminologia, mas também para a área de especialidade em questão – no caso, a área da indumentária" (Pimentel, Volpi & Santos In Pimentel & Volpi, 2023, p. 45).

3.3.4. Glossário

A fim de complementar e dar mais clareza às informações organizadas, como no exemplo anterior da referência 52.3 Tex MSNR, foi desenvolvido um glossário com termos referentes a uma categorização feita a partir da técnica e da tipologia das rendas, incluindo também, os motivos das amostras selecionadas, os utensílios e materiais característicos para a produção da renda de bilros e seus elementos constitutivos, com a finalidade de oferecer um apoio à documentação da coleção. Utilizou-se como referência as diretrizes do CIDOC - ICOM (2014), do Instituto Português de Museus (2000) e da investigadora Patrícia Harpring (2016).

A categoria da técnica é referente à coleção de renda de bilros atribuída a Vila do Conde e a categoria da função pertence a toda coleção de rendas portuguesas a fim de contribuir de modo mais abrangente. Quanto à técnica, foram abordados os pontos da renda de bilros, fazendo a distinção e a observação entre as informações da rendilheira e as bibliografias consultadas. Quanto à função, definiram-se as tipologias que mais se adequam às amostras e foram incluídas, no glossário, os respetivos termos de Vila do Conde. Esses, foram associados (quando possível) às denominações do centro de fabrico de Peniche por existir um caderno de certificação das rendas, tal qual em Vila do Conde, favorecendo a comparação entre termos. Além deste, também foram feitas referências aos termos utilizados na relação da coleção feita pelo MNSR nos anos de 1940. O glossário foi desenvolvido em tabela, por ordem alfabética, como pode ser visto no apêndice 8.

A partir das fontes consultadas, o glossário procura contemplar um equilíbrio entre o conhecimento do saber-fazer da fonte que o produz, junto ao conhecimento académico produzido em diferentes países. Junto à fonte oral, dicionários e demais profissionais de museus e universidades contribuíram com informações para as escolhas e definições dos termos aqui apresentados e que foram devidamente justificados e exemplificados.

Desse modo, os objetivos são favorecer o processo de construção de, por exemplo, um futuro tesauro no MNSR. Consequentemente, a partir desse processo e da gestão dos dados da coleção, oferecer um suporte para a sua classificação. Assim sendo, contribui-se para o preenchimento das fichas de inventário e para o complemento das demais informações necessárias para a investigação e a divulgação da coleção, como a recuperação de informações técnicas e históricas, através do oferecimento de subsídios para o auxílio na compreensão da leitura deste tipo de artefacto.

Através de um trabalho colaborativo com o MRBVC, representado pela técnica e rendilheira Isabel Carneiro e pela técnica Arminda Rodrigues, o relatório contribuiu, com ambos museus, para esclarecer as dúvidas do quotidiano da gestão de coleções, trocando conhecimentos sobre os termos, os tipos e demais informações sobre as coleções de rendas. Os dias em que elas se dedicaram a essa troca, com a gestora Maria Lobato Guimarães, foram muito importantes e gratificantes para o andamento deste relatório.

Sabe-se que a duração de um processo de categorização de uma coleção e a formação de um vocabulário controlado depende de um estudo aprofundado e interdisciplinar, não sendo, portanto, compatível com o período de duração do estágio e com

o nível de exigência de um relatório. Do mesmo modo, é importante registar, que para construir um vocabulário específico das rendas de Vila do Conde, através da fonte oral, seria necessário entrevistar diferentes rendilheiras, a fim de comparar as informações e observar possíveis divergências, tal qual foi possível perceber entre as fontes oral e bibliográfica. Logo, o que se pretendeu fazer foi uma contribuição introdutória, baseada na própria coleção, em bibliografia especializada e em consultas com especialistas entendendo ser este o início do percurso de um longo caminho que merece ser aprofundado.

3.4 Atividades complementares de estágio

O registo fotográfico de toda a Coleção de Rendas Portuguesas foi uma atividade complementar à principal e foi feito com todo o suporte oferecido pela gestora e pelo técnico Dr. Jorge Coutinho. As fotografias foram feitas com a anexação do número de inventário do objeto, para facilitar a identificação (Semedo & Felgueiras, 2022, p. 90), além de outras medidas com a finalidade de oferecer imagens atualizadas para as fichas de inventário. Ocorreram também atividades paralelas, tais como o auxílio para a realocação de algumas joias na vitrina, que haviam sido retiradas por questões técnicas, e a formação profissional oferecida aos funcionários do Museu sobre Medidas de Autoproteção. Estas atividades relacionam-se com as unidades curriculares do primeiro ano do mestrado que abordam sobre os riscos, as vulnerabilidades e a conservação.

A investigação também teve desdobramentos como uma apresentação no Encontro de Investigação Jovem da U.Porto (IJUP) e a participação na 1ª Semana de Museologia, ambos em maio de 2024. Como consequência de todos os meses de investigação e colaboração, houve o convite para participar de uma das ações educativas do Museu denominada por “Peça do mês”, agendada para julho do mesmo ano, assim como a intenção de que a autora atue, posteriormente, como voluntária a fim de auxiliar na limpeza das rendas e para o desenvolvimento de uma exposição com a coleção. Os detalhamentos das atividades complementares encontram-se no apêndice 9.

Considerações Finais

Em um mundo cada vez mais superficial em que as aparências se sobrepõem ao conteúdo, falar sobre rendas sendo uma mulher, é "cumprir" com o que se espera de uma mulher: abordar assuntos interpretados como femininos, ou seja, de baixo valor. Porém, estar nessa posição e estudar esta coleção pela perspetiva abordada é um ato de resistência e valoração. Participar no estudo de uma coleção de rendas expressiva como essa, significa abordar histórias e trajetórias além dos fios. Esses são condutores de técnicas, práticas, habilidades, sobrevivências e expressões que protagonizam a história das mulheres. Abordar essa coleção é, portanto, propor um protagonismo a ela. Essa questão pode ser pontuada pela fala do colega Alberto: a pergunta deve ser "qual é a nossa história com os objetos da coleção" e não apenas "qual é a história dos objetos".

Desse modo, os museus precisam superar velhos hábitos e perspetivas, para ampliar os horizontes de ação. Um museu que procura tecer histórias entre a instituição e as pessoas, é um museu que trança e cruza - para fazer uma analogia às rendas -, os seus afazeres com a razão de sua existência. E esse movimento deve aliar a teoria com a prática. Essa, por ser multidisciplinar, deveria ser mais clara e concisa de modo a estar aliada a todos os campos de atuação de uma instituição, proporcionando, por exemplo, boas práticas de planeamento e de gestão, sempre tendo em conta o conhecimento deontológico profissional e uma estreita relação com os públicos.

Ao materializar os conceitos teóricos estudados durante o percurso académico no Mestrado em Museologia, pode-se desenvolver uma visão crítica e construtiva sobre o museu como lugar de representações, com dimensões políticas e éticas. De igual modo, pode-se fazer uma reflexão crítica sobre o inventário no panorama museológico português e procurar, através da investigação, planear, sugerir e avaliar procedimentos, adquirindo competências práticas, com o uso e análise de ferramentas para o inventário e para a documentação em museus. Ao trazer questionamentos, expor as dúvidas e as incertezas, foi possível explorar hipóteses para uma abordagem com foco na biografia e na técnica, utilizando-se da sabedoria popular aliada às competências e aos desafios museológicos.

Ainda que se tenha iniciado o trabalho com um planeamento prévio, muitas mudanças ocorreram e foi através delas e dos ajustes necessários que o quotidiano profissional impôs que a aprendizagem acontecesse. A oportunidade de um estágio curricular no Museu Nacional Soares dos Reis proporcionou não só aprendizagem, mas também a possibilidade de voltar ao lugar que emociona e onde a autora do presente relatório almeja estar. Também foi uma oportunidade de compreender o funcionamento dos museus em Portugal e trabalhar ao lado dos profissionais, como a Dra. Maria Lobato Guimarães, que guiou nas adaptações e perceções sobre as necessidades que o estudo da coleção apontava.

Espera-se que os resultados do trabalho desenvolvido durante o estágio possam contribuir para os objetivos de documentação e inventário do MNSR e que a presença da estagiária tenha sido proveitosa, pois para ela, certamente, foi. A parceria entre ela e a gestora da coleção foi excecional e apenas por isso, todo o processo valeu a pena, pois é nas boas relações profissionais que se fazem bons trabalhos.

Acredita-se (e espera-se) que os resultados do trabalho de estágio sejam um bom contributo para o MNSR, o Museu de Rendas de Bilros de Vila do Conde e, na generalidade, para todos os estudiosos e interessados em têxteis, abordando, ainda que de acordo com o formato de um relatório, os aspetos históricos, sociais, visuais e técnicos das rendas. Essa abordagem entende que a documentação e a investigação de coleções é uma prática museológica essencial.

O estudo de uma coleção gera conhecimento sobre uma coleção. Resgata memórias, traços culturais, quebra silêncios, não nega o passado, mas oferece novos olhares que podem e devem gerar novas perspetivas a fim de colaborar com o social e com quem nós somos, enquanto nação.

Referências Bibliográficas

Alexander E. P., Alexander, M.; & Decker, J. (2017). *Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums*. Rowman & Littlefield.

Almeida, A. C. de C. (2014). *Tecendo investigações sobre rendas: O trocar dos bilros no Piauí* [Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Unicamp. https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2014.932161

Anonymous (1949). O Centenário de Joaquim de Vasconcellos In *O Tripeiro*, Série 5, Ano 4, 255.

Alves, J. R. (2020). *Avaliação para gestão de coleções em museus: Uma proposta de indicadores de desempenho com base na norma SPECTRUM* [Doctoral dissertation, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/131189/4/434219.pdf

Andrade, R. M. de. (2008) *Boué soeurs RG 7091: A biografia cultural de um vestido* [Doctoral dissertation, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13076

Antunes, L. M. L. P. (2002). *Museus e documentação: Entre a teoria e a prática – uma abordagem da realidade portuguesa (1910/1980)* [Master's thesis, Universidade Nova de Lisboa]. Research Gate. https://www.researchgate.net/publication/310461532_Museus_e_documentacao_entre_a_teoria_e_a_pratica_uma_abordagem_da_realidade_portuguesa_1910-1980

Appadurai, A. (2008). Mercadorias e a política de valor In A. Appadurai, A *vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (1ª ed, pp. 15-88). EdUFF.

Arminjon, C. & Blondel, N.(1984). *Principes d'analyse scientifique: Objets civils domestiques - Vocabulaire*.

Attfield, J. (2000). *Wild things: The material culture of everyday life*. Berg Publishers.

Baca, M. (2016). Prefácio In P. Harpring, *Introdução aos vocabulários controlados: Terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais* (pp. 20-21). Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; ACAM Portinari. https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Vocabularios%20Controlados%20-%20Digital.pdf

Benarush, M. K. (Org.). (2014). *Termos básicos para catalogação de vestuário*. Secretaria de Estado de Cultura - Rio de Janeiro.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics.* Routledge.

Bottallo, M. (2010). Diretrizes em documentação museológica In Associação Cultural Amigos do Museu Casa de Portinari. *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes* (pp. 47 - 79). Secretaria de Estado da Cultura. https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Documentacao_Conservacao_Acervos_Museologicos.pdf

Bucaille, R. & Pesez, J-M. (1989). Cultura material In *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 16. (pp. 11-47). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Casarin, C., Pereira, C. M., Moreira, F. G. & Cabral, H. A. (2023). Projeto de "Terminologia do vestuário": motivações e processos In J. Pimentel & M. C. Volpi (Org.) *Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares* (pp. 51 - 79). Pimenta Cultural. DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97693

Cavallo, C. L. (2017). Aproximações entre arte, design e artesanato nas experiências do Arts & Crafts e do modernismo brasileiro In 3º *Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI – UERJ*. https://www.academia.edu/41504611/Aproxima%C3%A7%C3%B5es_entre_arte_design_e_artesanato_nas_experi%C3%AAncias_do_Arts_and_Crafts_e_do_modernismo_brasileiro [Consultado a 7 de setembro de 2023].

Centro Artístico Portuense (1881). Catálogo da Primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes. Empreza Ferreira de Brito.

CIDOC (2014). *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC*. Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo. https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf

Clifford, C. R. (1913). *The lace dictionary*. Pocket edition. Clifford & Lawton. https://books.google.pt/books?id=EYXlzgEACAAJ

Collections Trust (2014). *Spectrum 4.0: Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido.* São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Costa, P. C. R. M. da (2006). *Os Museus e o ensino industrial: Percursos e colecções* [Master's thesis, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://hdl.handle.net/10216/14509

Coutinho, B.; Leandro, S. (2019). *Museu infinito: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu Industrial e Comercial do Porto*. Câmara Municipal de Lisboa; MUDE - Museu do Design e da Moda.

Decreto da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino (1836). Diário do Governo: n.° 276. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 19 de dezembro de 2023].

Decreto de 5 de janeiro de 1837. Conservatório Portuense de Artes e Ofícios. Diário do Governo, nº. 7, 1837. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 18 de dezembro de 2023].

Decreto do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (1852). Diário do Governo: n.° 1, publicado em 01 de janeiro de 1853. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 19 de dezembro de 2023].

Decreto do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Direção Geral do Comércio e Indústria (1883). Diário do Governo: n.° 297. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 18 de dezembro de 2023].

Decreto do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (1899). Diário do Governo: n.° 294. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 20 de dezembro de 2023].

Delgado, L. D. A. N. (2003). História oral e narrativa: Tempo, memória e identidades. *História Oral*, 6 (1), 9-25. https://doi.org/10.51880/ho.v6i0.62

Desvallées, A. & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de museologia*. Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo. http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf.

Dicionário da Língua Portuguesa (2006). *Colecção completa de dicionários e auxiliares de Línguas*. Tomo I e II. Texto Editores, Lda.

Direção do Palácio de Cristal Portuense (1893). Relatórios da Exposição Industrial Portugueza em 1891 no Palácio de Cristal Portuense. Imprensa Nacional.

Dreyfus, J. (1959). *Artes menores* (1ª ed.). Anhambi.

Duarte, A. (1998). O museu como lugar de representação do outro. *Antropológicas,* (2), 121 – 140. https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/988/792

_____. (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, 6 (1), 99 - 117. https://core.ac.uk/download/pdf/143404132.pdf

Dudley, S. H. (2012). Encountering a chinese horse: Engaging with the thingness of things In Dudley, S. H. (ed.) *Museum Objects: experiencing the Properties of Things*. Routledge.

Dye, G. (2015). *A working vocabulary for the study of early bobbin lace*. https://earlylace.files.wordpress.com/2015/10/glossary-layout.pdf [Consultado a 21 de dezembro de 2023].

Earnshaw, P. (1982). A dictionary of lace. Shire Publications.

https://archive.org/details/dictionaryoflace0000earn [Consultado a 16 de novembro de 2023].

_____ (1983). *Bobbin & needle laces: Identification and care* (1ª ed.).B. T.Batsford Ltd.

Escorel, S. (2002). Joana Maria de Jesus, rendeira de Vila do Conde. Anexo à Pragmática contra o luxo de 1749. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, (415), 193 - 202. https://ihgb.org.br/images/acervo/rihgb/indices/rihgb-138.pdf [Consultado a 05 de novembro de 2023].

Esteves, J. (2018, 15 de fevereiro). *[1739] Abigail de Paiva Cruz [I].* Silêncios e Memórias. https://silenciosememorias.blogspot.com/2018/02/1739-abigail-de-paiva-cruz-i.html [Consultado a 25 de maio de 2024].

Europeana Fashion. https://www.europeana.eu/portal/pt/collections/fashion

Exposição Industrial Portuguesa. Catálogo da Exposição Industrial Portuguesa em 1891 no Palácio de Cristal Portuense. Imprensa Nacional. https://am.uc.pt/romulo/item/85814 [Consultado a 07 de novembro de 2023].

Farrell, J. (2007). *Identifying handmade and machine lace.* DATS in partnership with the V&A Nottingham: The Museum of Costume and textiles. https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Handmade-Lace-and-Machine-Lace.pdf [Consultado a 16 de novembro de 2023].

Ferrez, H. D. (1994). Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Cadernos de Ensaio, Estudos de Museologia*, n. 2, pp. 64-74. MINC:IPHAN.

Figueirinha, B. (2017). *A belle époque carioca: remodelação urbana e vestimenta na segregação de espaços e classes.* [Unpublished monograph]. Universidade Católica de Petrópolis.

_____. (2021). A roupa como documento: A sobrecasaca do imperador In Fraguas, A.B. F. & Rodrigues, L. G. (Eds.). *Anuário do Museu Imperial – Nova fase*, 2, 229- 254. https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2022/08/ANUARIO-MUSEU-IMPERIAL-2021-.pdf

Felippi, V. (2021). *Decifrando rendas: Processos, técnicas e história* (1ª Ed.). Ed. da Autora.

Felippi, V. L. & Perry, G. T. (2018). Renda de bilros: Estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil. *ModaPalavra e-periódico*, 11 (21), 126 - 146. https://doi.org/10.5965/1982615x11212018126 [Consultado a 20 de outubro de 2023].

Harpring, P. (2016). *Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais.* Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; ACAM Portinari. https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Vocabularios%20Controlados%20-%20Digital.pdf

Henriques, A. (2019). Génese em Portugal dos museus de arte do Estado como lugares de instrução pública e sua substituição pelos museus de contemplação (1833-1899). *Revista História da Educação* (Online), *23,* 1 - 30. http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/89519 [Consultado a 02 de fevereiro de 2024].

Herz, C. M. (1997). The identification of lace embellishment on a late nineteenth century garment [Master's thesis, University of Georgia]. Pro Quest. https://www.proquest.com/openview/da1c571be3727040cee28e28c095b6c1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y [Consultado a 05 de dezembro de 2023].

Honorato, C. (2019). A museologia pós-crítica segundo os Tate Encounters. *Mouseion* (33), 93 - 107. http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i33.5440 [Consultado a 19 de março de 2024].

ICOM (2004/2008). *Código Deontológico do ICOM para museus*. ICOM Portugal. https://www.icom-portugal.org/multimedia/C%C3%B3digoICOM_PT%202009.pdf

Ingold, T. (2020). Of work and words: Craft as a way of telling In V. O. Jorge (Coord.), *Modos de Fazer / Ways of Making,* 13-31 https://hdl.handle.net/10216/127852 [Consultado a 19 de março de 2024].

Instituto Português de Museus (Ed.) (2000). *Normas de inventário: Normas gerais em Artes Plásticas e Artes Decorativas.* http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/NormasInventario.aspx [Consultado a 04 de novembro de 2023].

Instituto Português de Museus (Ed.) (2000a). *Normas de inventário: Normas de Inventário para a categoria têxtil.* http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/NormasInventario.aspx [Consultado a 04 de novembro de 2023].

Jaudon, V & Kozloff, J. (1978). Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Heresies* 4, 38-42. https://www.valeriejaudon.com/wp-content/uploads/2011/06/Jaudon_1977_1978.pdf [Consultado a 13 de abril de 2024].

Jorge, N.; Medeiros, f.; Alves, J. R. & Medina, S. (2017). *Os vocabulários controlados na organização e gestão da informação sobre património cultural: orientações práticas.* Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas (BAD), Zenodo. https://doi.org/10.5281/zenodo.3979204

Kopytoff, I. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo In A. Appadurai (Ed.) *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural* (1ª ed., pp. 89-121). EdUFF.

Ladkin, N. (2014). Gestão do Acervo. In P. J. Boylan (Ed.) *Como Gerir um Museu: Manual Prático* (pp. 17-32). ICOM. https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Como%20Gerir%20um%20Museu.pdf

Laver, J. (1989). *A roupa e a moda: Uma história concisa*. Companhia das Letras.

Leader, J. (2013). *Identifying Hand-made Lace*, DATS in partnership with the V&A. Arts Council England. https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Handmade-Lace.pdf [Consultado a 16 de novembro de 2023].

Leandro, S. (2014). *Joaquim de Vasconcelos: Historiador, crítico de arte e museólogo. Uma ópera*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

_____. (2018). A homeland divided in squares: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) indentity panels. *ARTis ON*, (8), 34-44. http://hdl.handle.net/10174/25190 [Consultado a 20 de outubro de 2023].

Lei n.° 47/2004, de 19 de agosto. Aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses. Diário da República, I Série - A n.º 195. https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/47-2004-480516

Less-Maffei, G. & Sandino, L. (2004). Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art. *Journal of Design History,* 17 *(3)*, 207-220. 10.1093/jdh/17.3.207 [Consultado a 30 de setembro de 2023].

Lipovetsky, G. (2001). *O império do efêmero*. Companhia das letras.

Lopes, F. (2007). As rendilheiras de bilros de Vila do Conde: Como organizam o seu trabalho no presente relativamente ao passado. *Revista da Faculdade de Letras História*. 8, 237 - 259. https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/3743 [Consultado a 14 de outubro de 2023].

Loureiro, C. (2005). Museu Industrial e Comercial do Porto (1883 - 1899) In A. Semedo & A. C. F. da Silva (Eds.) *Colecções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil* (pp. 185 - 201), Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Secção de Museologia, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7652.pdf [Consultado a 19 de setembro de 2023].

MacLennan, A. (2012). Making life beautiful: My experience of doing beadwork. In S. H. Dudley, *Museum Objects: experiencing the Properties of Things* (1ª ed., pp. 47 – 49). Routledge.

Maia e Castro, C. (2007). Têxteis In *Museu Nacional Soares dos Reis: Roteiro da colecção* (pp. 194 - 201). Instituto Português de Museus.

Magalhães, M. M. de S. C. de (1963). Bordados e rendas de Portugal. Colecção Educativa, (10), 2ª ed. Direção-Geral do Ensino Primário. https://archive.org/details/bordados-e-rendas-de-portugal-1963 [Consultado a 13 de dezembro de 2023].

Malta, M. (2022). Quando decorar só se conjuga no feminino: a construção do lugar do decorativo na arte, efeitos e preconceitos. *Encontro de História da Arte*, 15, [Online]. Atas do XV Encontro de História da Arte, 25 - 45. IFCH/UNICAMP. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4715 [Consultado a 25 de setembro de 2023].

McClung Fleming, E. (1974). Artifact study: A proposed model. *Winterthur Portfolio*, 9, 153-173. http://jnsilva.ludicum.org/Marta2.pdf [Consultado a 20 de novembro de 2022].

McCracken, G. (1986). Culture and consumption: A theoretical account of the structure and movement of the cultural meaning of consumer goods. *Journal of Consumer Research*, 13, 71 - 84.

Meneses, U. T. B. de (1998). Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, 11 (21), 89 – 103. https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206

Miller, D. (1998). Why some things matter. In D. Miller (Ed.), *Material Cultures, why some things matter*, 3 – 21. UCL Press. https://www.researchgate.net/profile/Jo-Tacchi-2/publication/27483231_Radio_texture_Between_self_and_others/links/0deec53bbed09c1d90000000/Radio-texture-Between-self-and-others.pdf [Consultado a 01 de outubro de 2023].

Monteiro, H. (1953). Joaquim de Vasconcelos e o Museu Industrial e Comercial do Porto In *O Tripeiro*, Série 5, Ano 8, nº. 11, 325-327 e nº. 12, 356-357.

Moore, N. H. (1904). *The lace book*. Frederick A. Stokes Company.

Moreyra, C. & Ventura, M. da G. A. M. (2020). Introducción al Dossier "Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos". *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 11 (18), 1-10. https://doi.org/10.31049/1853.7049.v.n18.31721 [Consultado a 15 de setembro de 2023].

Museu Nacional de Arte Antiga (1948). 8ª Exposição temporária. Rendas: Portuguesas e estrangeiras dos séculos XVII a XIX. Catálogo. MNAA.

Museu Nacional Soares dos Reis (2022). Regulamento interno. https://www.museusoaresdosreis.gov.pt/wp-content/uploads/2023/03/Regulamento-Interno-MNSR.pdf [Consultado a 15 de março de 2024].

O'Hara, G. (1986). T*he encyclopaedia of fashion*. 1ª ed. New York: Harry N. Abrams.

Oliveira, A. K. R de (2009). *Museologia e ciência da informação: distinções e encontros entre áreas a partir da documentação de um conjunto de peças de 'Roupas Brancas'* [Master's thesis, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. https://doi.org/10.11606/D.27.2009.tde-27102009-002603 [Consultado a 28 de fevereiro de 2024].

Osório, A. de C. (1916). Rendas Portuguesas In *Terra Portuguesa*, (8), 33 - 36. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/N08/N08_item1/P3.html [Consultado a 17 de outubro de 2023].

Palliser. B. (1865). *History of lace.* Sampson Low, Son, & Marston https://books.google.pt/books?id=viEMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false [Consultado a 15 de dezembro de 2023].

_____ (1984). *History of lace*. Dover Publications, Inc.

Parker, R. (1996). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Bloomsbury Visual Arts.

Pearce, S. M. (1992). *Museums, objects, and collections: A cultural study.* Routledge.

_____. (1994). *Interpreting objects and collections.* Routledge.

_____. (2005). Pensando sobre os objetos In M. Granato & C. P. Santos (Org.) *Museus: Instituição de Pesquisa*, MAST Colloquia 7, 11 – 22. MAST. https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/940/1/mast_colloquia_7.pdf [Consultado a 20 de novembro de 2022].

Pimentel, J., Volpi, M. C., Santos, H. G. dos (2023). Elaboração da versão brasileira do Vocabulary of Basic Terms dos Cataloguing Costume In J .Pimentel & M. C. Volpi (Org.) *Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares* (pp. 21-50). Pimenta Cultural. DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97693

Pinheiro, E. (1945). *Dicionário da Língua Portuguesa Eduardo Pinheiro*. Livraria Figueirinhas.

Perdigão, T. (2009). Rendas de bilros de Peniche, séculos XX e XXI. O custo de uma sobrevivência a custo In A. Pires *et al*, *Fios, formas e memórias dos tecidos, rendas e bordados.* IEFP.

Pires, A. & Ramos, G. (2015). *Caderno de Especificações para Certificação Vila do Conde*. Câmara Municipal de Vila do Conde e CRAT. https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/190_CE_Rendas_bilros_VConde_20191127.pdf [Consultado a 17 de outubro de 2023].

Pomian, K. (1984). Colecção In *Enciclopédia Einaudi*, (1), 51- 86. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Portal IPHAN (2018). *Exposição no Rio mostra o trabalho de rendeiras de Ilha Grande.* http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4706/fazer-renda-e-trocar-bilro [Consultado a 12 de janeiro de 2024].

Portelli, A. (1997). O que faz a história oral diferente. *Projeto História* (14) 25 - 39. https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233 [Consultado a 15 de maio de 2024].

Priberam (2008-2024). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. https://dicionario.priberam.org/ [Consultado a 05 de maio de 2024].

Primo, J. & Rebouças, D. (1999). Documentação museológica num museu local: Algumas considerações. *Cadernos de Sociomuseologia*, (14), 11- 25. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/327 [Consultado a 06 de março de 2024].

Prown, J. D. (1982). Mind in matter: An introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, 17(1), 1–19. http://www.jstor.org/stable/1180761 [Consultado a 20 de novembro de 2022].

_____. (1994). Mind in matter: an introduction to material culture theory In S. M. Pearce (Org.), *Interpreting objects and collections* (1ª ed., pp.133-138). Routledge.

Ramos, L. & Ramos, A. (1948). *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil.* Publicações da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia.

Rainho, M. do C. (2023). Classificando a indumentária no museu: uma abordagem biográfica das coleções do Museu Histórico Nacional In J. Pimentel & M. C. Volpi (Org.) *Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares* (pp. 21-50). Pimenta Cultural. DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97693

Ramos, G. & Rêgo, P. (2021). *Renda de bilros de Peniche, caderno de especificações para a certificação*. Câmara Municipal de Peniche. https://programasaberfazer.gov.pt/uploads/Caderno_Certificacao_Rendas_de_bilros_Peniche_d3b4e51702.pdf [Consultado a 17 de outubro de 2023].

Real, R. M. (1962). *Dicionário de Belas-Artes*. Termos técnicos e matérias afins. Ed. Fundo de Cultura.

Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais, Direção Geral do Comércio e Indústria (1884). Diário do Governo: n.º 103, 1159 - 1162. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 18 de dezembro de 2023].

Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais, Direção Geral do Comércio e Indústria (1888). Diário do Governo: n.º 15, publicado em 18 de janeiro de 1889, 166 - 168. http://digigov.cepese.pt [Consultado a 22 de janeiro de 2024].

Rêgo, P. & Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* Câmara Municipal de Vila do Conde e ADAPVC.

Rodrigues, S. L. (2013). A génese dos museus de artes industriais e decorativas. *Revista Vox Musei*. *1* (2), 389-402. http://hdl.handle.net/10451/9166 [Consultado a 25 de setembro de 2023].

Sant'Anna, M. R. (2023). Apresentação In J. Pimentel & M. C. Volpi (Org.) *Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares* (pp. 12 - 15). Pimenta Cultural. DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97693

Santos, P. M. (1995). Museu Nacional de Soares dos Reis: um contributo para a história da museologia portuguesa. *Separata da revista Museu,* IV Série, n. 3.

Santos, P. M. (2007). O museu e a colecção In *Museu Nacional Soares dos Reis: Roteiro da colecção* (pp. 10 - 35). Instituto Português de Museus.

Sbragio, T. (2020). *A coleção de joalheria da Casa-Museu Soledade Malvar* [Master's thesis, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/130600/2/432415.pdf

Semedo, A. & Felgueiras, M. L. (2022). Política de informação das coleções do Centro Interdisciplinar, Transfronteiriço e Inter-regional de Memória da Educação | CITRIME-Murça. Manual de princípios, normas e procedimentos. CIIE, FPCEUP e CIED. https://hdl.handle.net/10216/146055 [Consultado a 25 de janeiro de 2024].

Semedo, A. (2005) Políticas e gestão de coleções. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, IV (Série I.), 305-322. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4949.pdf [Consultado a 20 de novembro de 2022].

_____. (2010). Estudos e gestão de coleções: práticas de formação e investigação In M. Granato & M. Lourenço (Coords.) C*oleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto* (1ª ed.), 291 - 312. MAST. https://www2.ufjf.br/farmacia/wp-content/uploads/sites/161/2009/01/colecoes_cientificas_luso_brasileiras_patrimonio_a_ser_descoberto.pdf [Consultado a 20 de novembro de 2022].

_____. L.; Fontal, O. & Ibanez, A. (2017). Dossier temático - Objetos e museus: biografias, narrativas e vínculos identitários. *MIDAS* 8. https://doi.org/10.4000/midas.1169 [Consultado a 20 de novembro de 2022].

Senra, S. (2022). *Objetos de design em museus. Portugal industrial - Ligações entre o design e a indústria, estudo de caso em profundidade*. [Doctoral dissertation, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://hdl.handle.net/10216/141578

Silva, A. D. (2019). *O Império e a Constituição Colonial Portuguesa (1924 - 1974)* (1ª. ed.). IHC.https://library.oapen.org/bitstream/id/7bb80448-112b-48d2-90ef-1da68790c892/SilvaAD_book.pdf [Consultado a 03 de janeiro de 2024].

Silva, A. de M. (1878). *Dicionário da Língua Portugueza por Antonio de Moraes Silva*. Tomo II F-Z. Lisboa: Typographia de Joaquim Germanno de Sousa Neves.

Silva, J. J. G. da (2009). *Análise do "Arquivo Histórico" do Museu Nacional de Soares dos Reis: Percursos narrativos.* [Master's thesis, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://hdl.handle.net/10216/20429

Shanks, M. (1994). Craft In S. M. Pearce (Org.), I*nterpreting objects and collections* (1ª ed., pp.107-108). Routledge.

Shelton, A. (2013). Critical museology: A manifesto In *Museum Worlds Advances in Research*, 1 (1), pp. 7- 23. Berghahn Journals.

Shepherd, R. (2003) Powerhouse Museum Lace Collection: Glossary of terms used in the documentation - Blue files and collection notebooks. Powerhouse Museum, Lace Study Centre In V. Felippi (2021). *Decifrando rendas: processos, técnicas e história*. 1ª Ed. Ed. da Autora.

_____. (2003). *Lace classification system.* Powerhouse Museum. https://www.readkong.com/page/lace-classification-system-rosemary-shepherd-2003-5008824 [Consultado a 02 de dezembro de 2023].

Soares, G. de A. L. (2020). D*ocumentação fotográfica no âmbito da gestão integrada da conservação preventiva e da comunicação. Proposta metodológica para acervo no Núcleo Museológico António Pedro Vicente – Centro Português de Fotografia* [Master's thesis, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/130346/2/431177.pdf

Taylor, L. (2002). *The study of dress history*. Manchester University Press.

Tilley, C. (1994). Interpreting material culture In S. M. Pearce (Org.), *Interpreting objects and collections* (1ª ed., pp.67-75). Routledge.

_____. (2006). Introduction In C. Tilley, W. Keane, S. Küechler, M. Rowlands, & P. Spyer (Eds.), T*he handbook of material culture* (1ª ed., pp. 7-12). Sage Publications.

The Lace Guild (2023). *The craft of lacemakin*g. www.laceguild.org/a-brief-history-of-lace [Consultado a 02 de dezembro de 2023].

Vasques, R. S. (2018). *Identificação e análise do vestuário/ têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX* [Doctoral dissertation, Universidade do Minho]. Repositório UM. https://hdl.handle.net/1822/55775

Vasconcelos, J. (1983). *Indústrias portuguesas*. Org. e pref. de Maria Teresa Pereira Viana. Instituto Português do Património Cultural. Departamento de Etnologia.

Viana, M. T. da C. P. (1970). *Os Museus do Porto no século XIX: Subsídios para o estudo da museologia em Portugal* [Unpublished master's thesis]. Museu Nacional de Arte Antiga.

_____. (2007). O edifício. *Museu Nacional Soares dos Reis: Roteiro da colecção* (pp. 36 - 45). Instituto Português de Museus.

Whiting, G. (1920). *A lace guide for makers and collectors.* E. P. Dutton & Company.

https://library.si.edu/digital-library/book/laceguideformak00whit [Consultado a 02 de dezembro de 2023].

Lista de anexos

Anexo 1 - Cópias da capa e página do Catálogo da I Exposição-Bazar de Belas-Artes no Palácio de Cristal em 1881.

Anexo 2 - Carta de Maria José de Mendonça à Vasco Vasconcelos, 1950.

Anexo 3 - Relação de Inventário de 1941.

Anexo 4 - Relação de Inventário de 1948.

Anexo 5 - Ofício nº 1889 de 13 de fevereiro de 1940 da DGFP, Processo nº 333, Livro nº 43 ao MNSR.

Anexo 6 - Exemplo de uma ficha Matriz.

Anexo 7 - Ofício nº 18, L. 4º de 20 de fevereiro de 1940 do MNSR à DGFP.

Anexo 8 - Ofício nº 241, L. 5º. de 07 de novembro de 1940 do MNSR à DGFP.

Anexo 9 - Ofício nº. 1.992, Lº. 3, proc. nº. 55, de 06 de junho de 1949 do MNAA ao MNSR.

Anexo 10 - Livro de Inventário - Louças e Vidros - Paramentos e Tecidos - Diversos.

Anexo 11 - Certificado de participação no ICAMT 2023.

Anexo 12 - Certificado de participação no IJUP 2024.

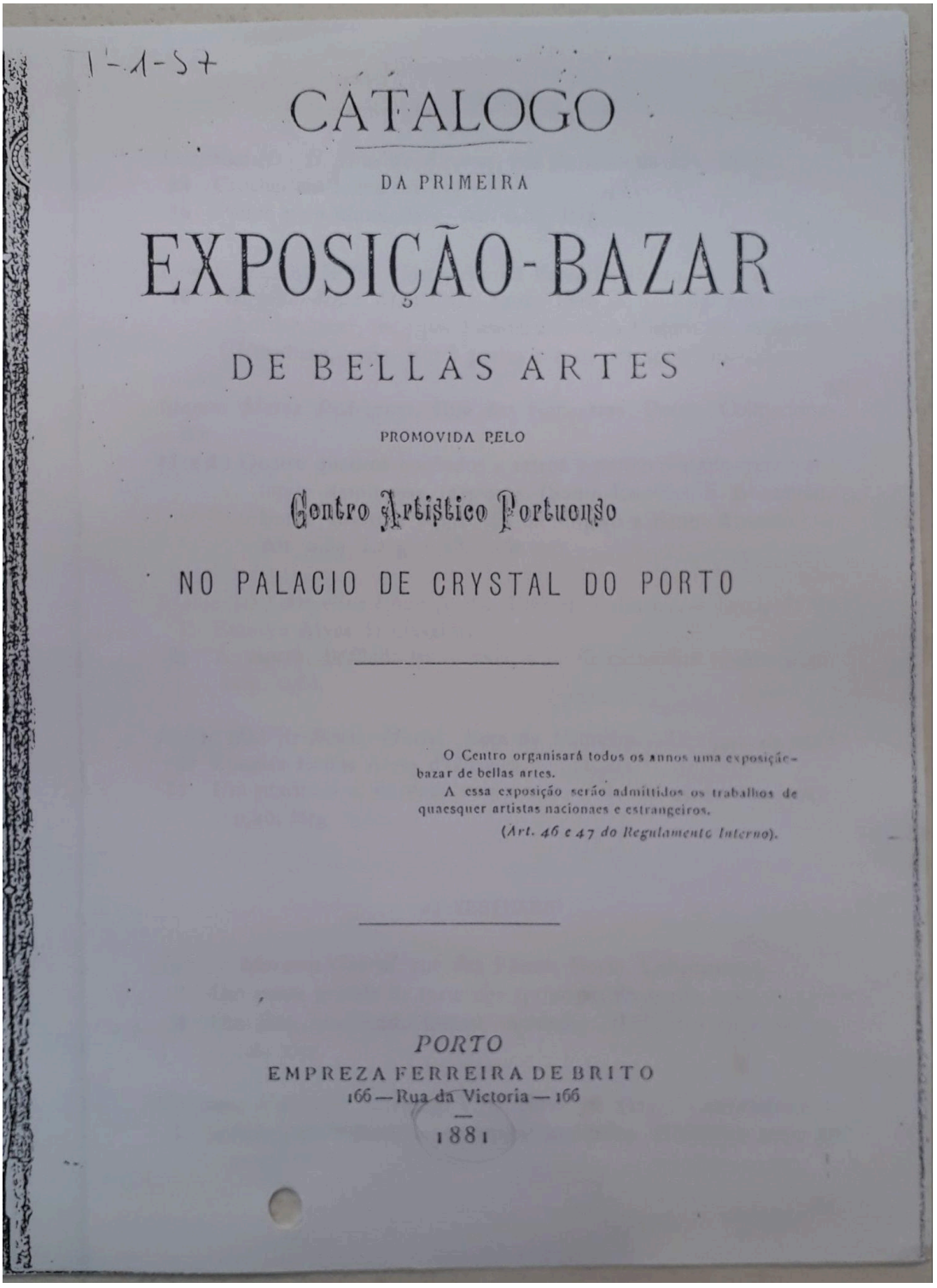
Anexo 13 - Certificado de participação de formação profissional sobre Medidas de Autoproteção.

Anexo 14 - Protocolo de Consentimento Informado - Doutora. Vera Felippi.

Anexo 15 - Protocolo de Consentimento Informado - Dra. Isabel Carneiro.

Anexo 1

Cópias da capa e página do Catálogo da I Exposição-Bazar de Belas-Artes no Palácio de Cristal em 1881.



1-1-57

CATALOGO

DA PRIMEIRA

EXPOSIÇÃO-BAZAR

DE BELLAS ARTES

PROMOVIDA PELO

Centro Artistico Portuenso

NO PALACIO DE CRYSTAL DO PORTO

O Centro organisará todos os annos uma exposição-bazar de bellas artes.

A essa exposição serão admittidos os trabalhos de quaesquer artistas nacionaes e estrangeiros.

(*Art. 46 e 47 do Regulamento Interno*).

PORTO

EMPREZA FERREIRA DE BRITO

166 — Rua da Victoria — 166

1881

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

18 Um espadim com punho de prata lavrada (trabalho allemão da fabrica de Solingen). Pertenceu ao general Sepulveda.
19 Um cabo d'um chuço de ferro; trabalho portuguez (seculo xvii?), encontrado em Agueda.
20 Um cabo de uma alabarda de ferro; trabalho portuguez (seculo xvii?), encontrado em Reguengo do Fétal (Leiria.)

D. INDUSTRIA TEXTIL

BORDADOS, ESTOFOS, ETC.

Cacilda (D.) Garcia Barbosa, Leça da Palmeira.—Discipula da snr.ª D. Zulmira Alves de Oliveira.
1 Emblema bordado a ouro, com monograma.

Camilla (D.) de Burgos, rua das Virtudes, 24, Porto.
2 Uma sanefa grande para janella com as cortinas. 1,88.
3 Uma dita para porta com o resposteiro. 1,45.
4 Tres pannos para meza de differentes dimensões. 2,00; 1,34; 1,55.
5 Um panno por acabar, para se vêr o trabalho. 0,67.
6 Uma travesseira, idem, 0,52,
7 Uma almofada, 0,48.
8 Um banco, 0,52.
9 Um tapete de panno matisado, 0,98, 0,41.
Todos estes trabalhos são matisados em bocados de panno de seis lados.

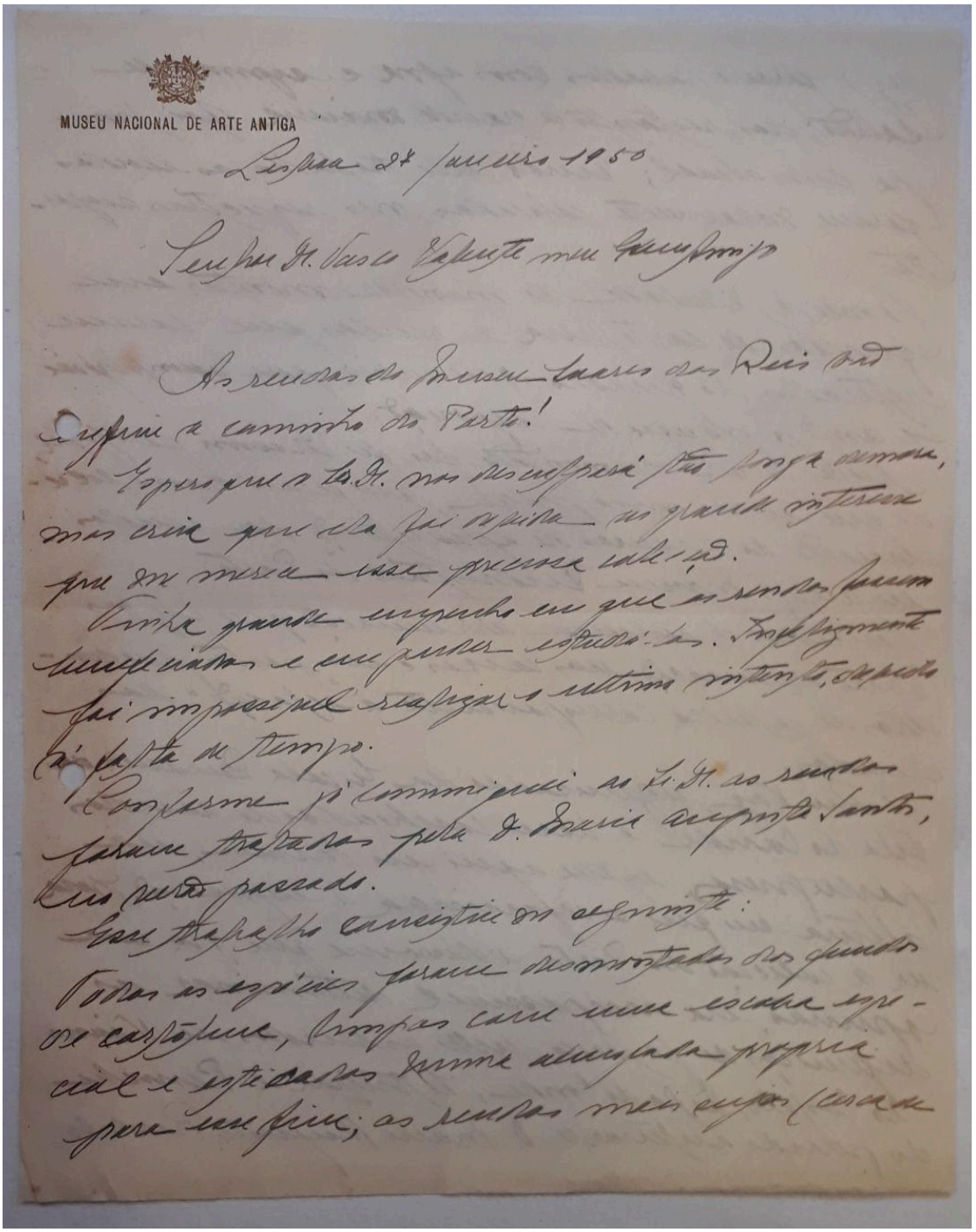
Clara (D.) Augusta Barreto Vianna, Leça da Palmeira.—Discipula de D. Zulmira Alves de Oliveira.
10 Camponeza, bordado sobre sêda a fio de escomilha. — Alt. 0,39, larg. 0,33.

Joaquim de Vasconcellos, rua da Rainha 84, Porto. Collecionador.
11 Collecção de estampas modellos, 195 numeros. Rendas e bordados mais 152 numeros.
12 Photographias (estofos portuguezes antigos) 3 numeros.
13 Mais 18 quadros com 166 padrões (amostras) de rendas nacionaes do Minho, principalmente Vianna e Villa do Conde.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 2

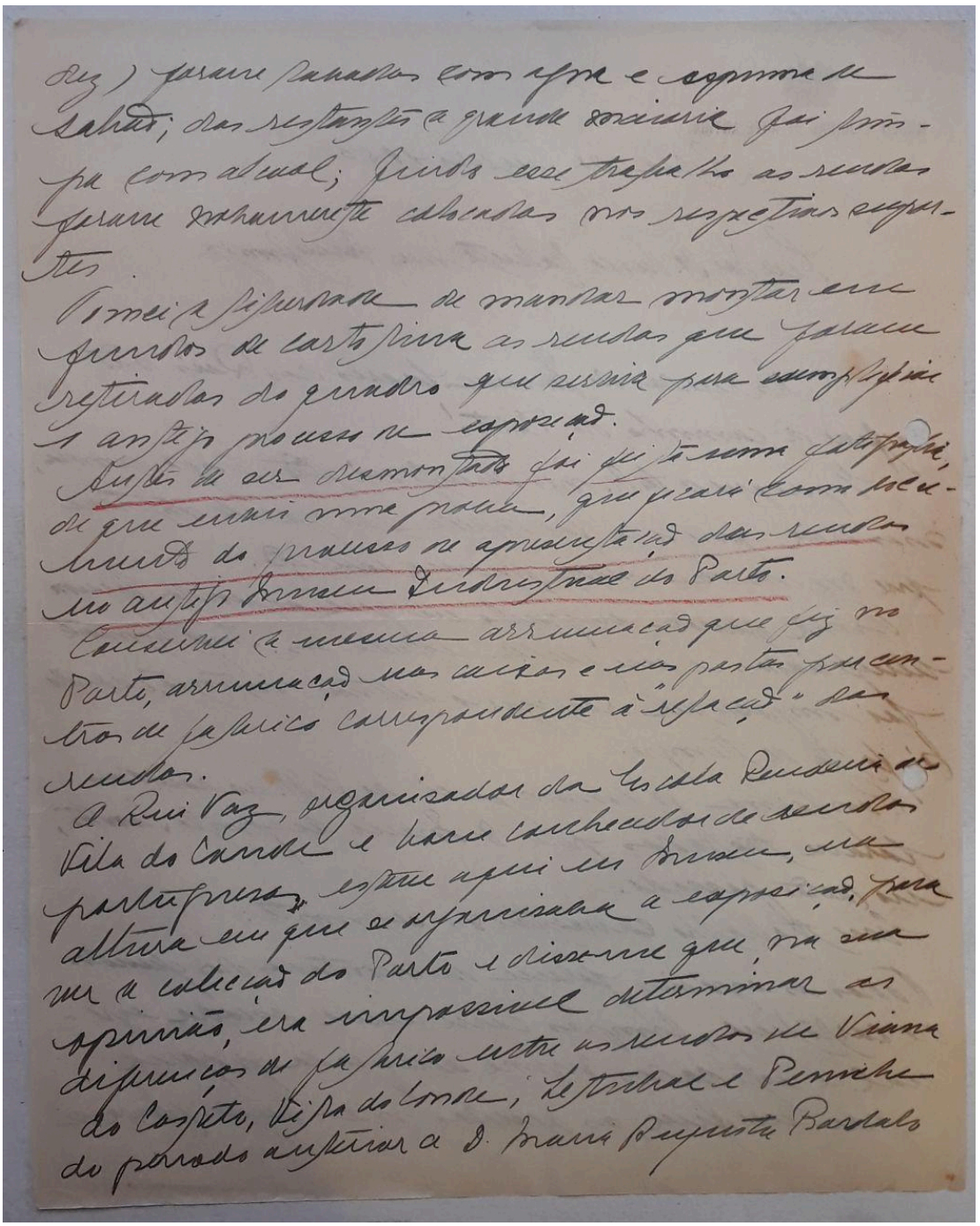
Carta de Maria José de Mendonça à Vasco Vasconcelos, 1950.



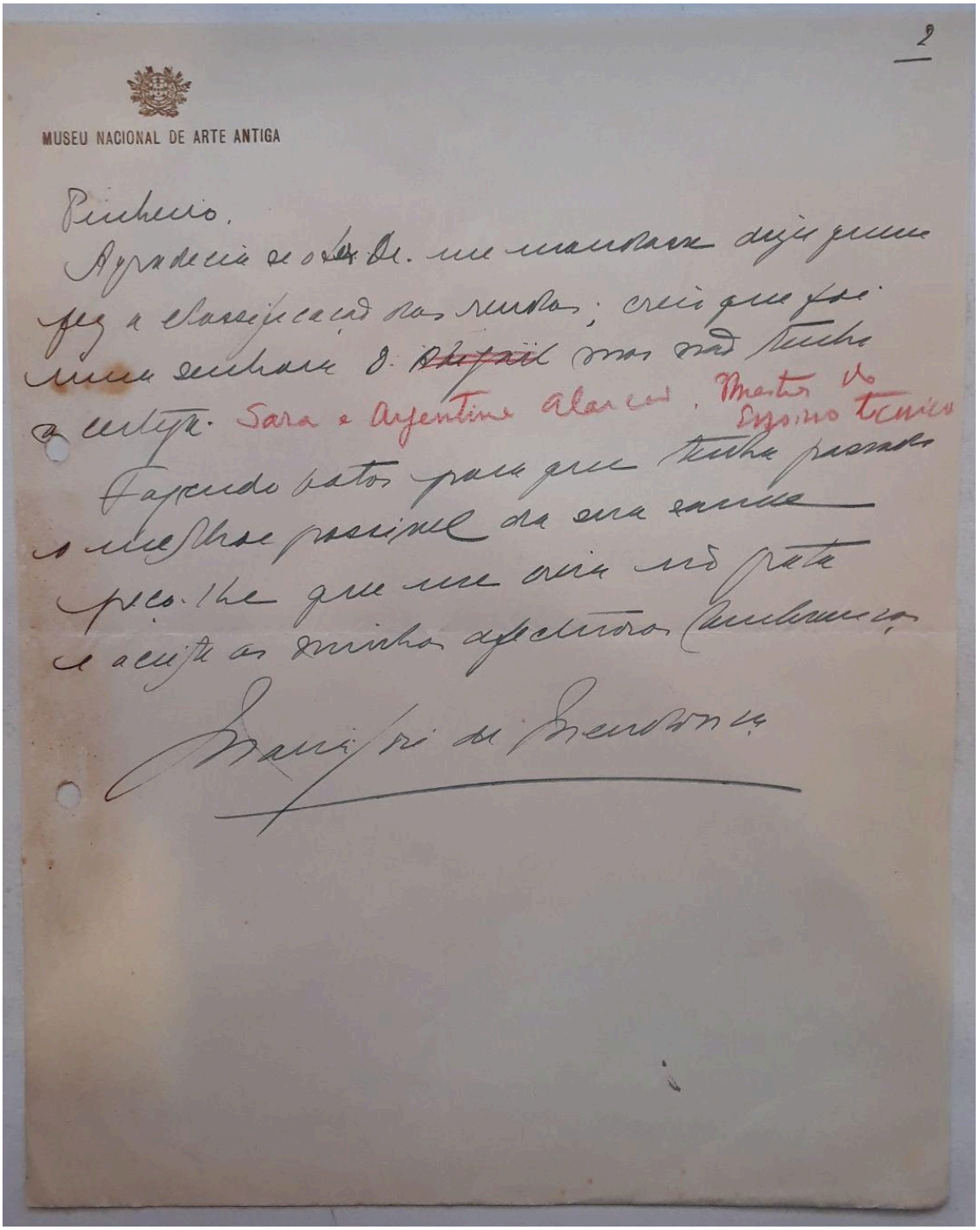
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Lisboa 24 / janeiro 1950

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



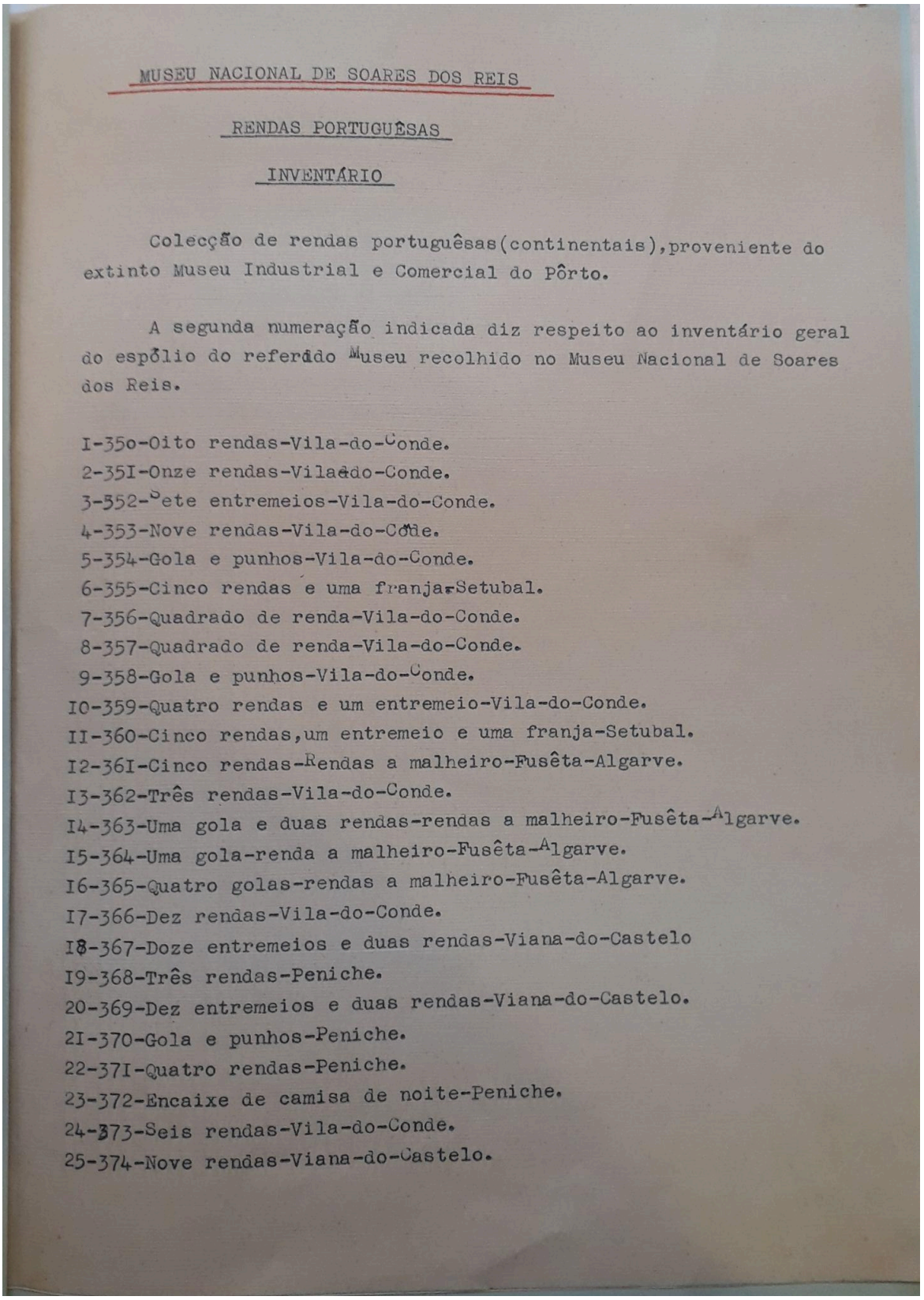
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

2

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 3

Relação de Inventário de 1941.



MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

RENDAS PORTUGUÊSAS

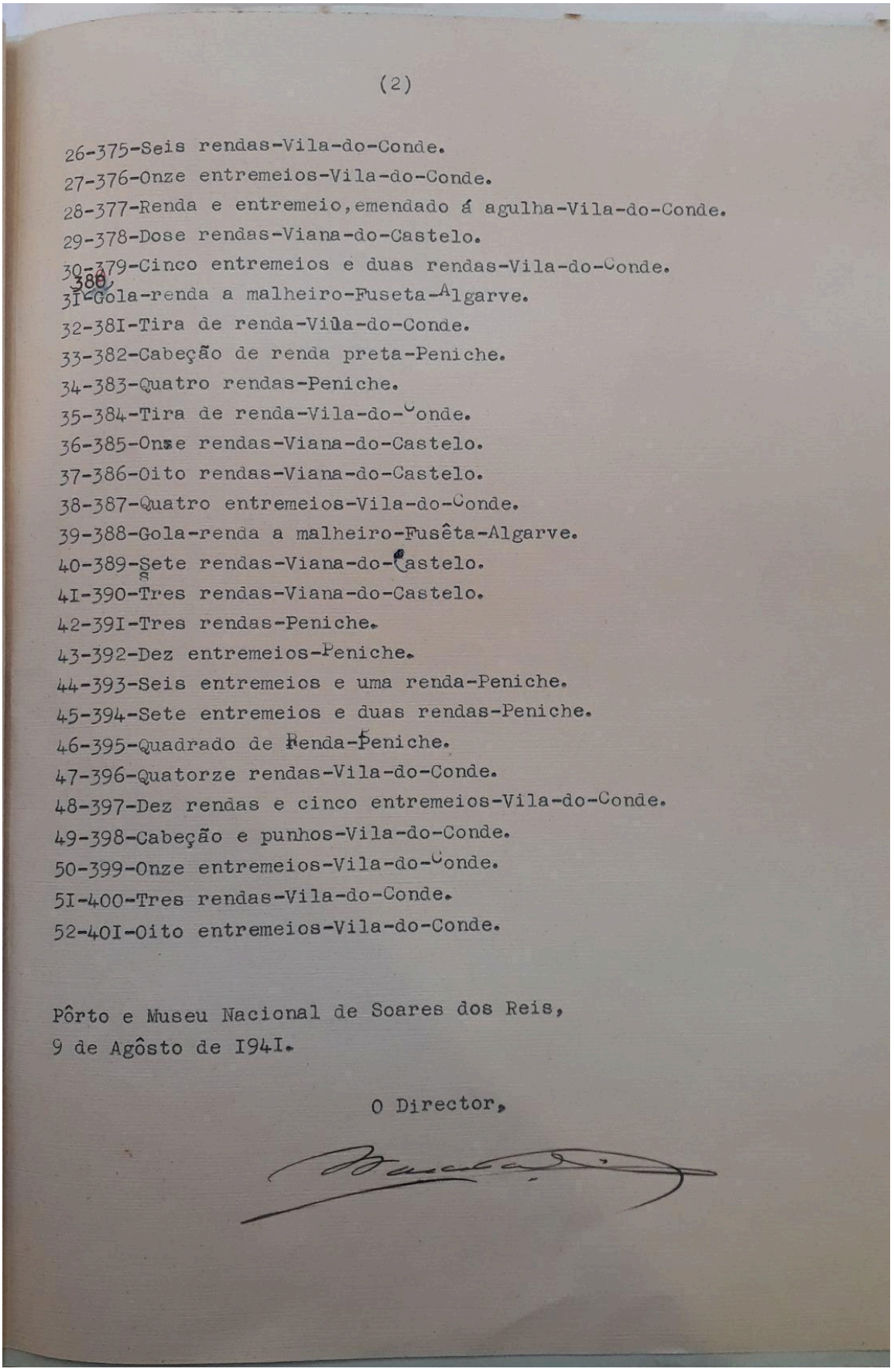
INVENTÁRIO

Colecção de rendas portuguêsas(continentais),proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Pôrto.

A segunda numeração indicada diz respeito ao inventário geral do espólio do referido Museu recolhido no Museu Nacional de Soares dos Reis.

I-350-Oito rendas-Vila-do-Conde.
2-35I-Onze rendas-Vila-do-Conde.
3-352-Sete entremeios-Vila-do-Conde.
4-353-Nove rendas-Vila-do-Conde.
5-354-Gola e punhos-Vila-do-Conde.
6-355-Cinco rendas e uma franja-Setubal.
7-356-Quadrado de renda-Vila-do-Conde.
8-357-Quadrado de renda-Vila-do-Conde.
9-358-Gola e punhos-Vila-do-Conde.
I0-359-Quatro rendas e um entremeio-Vila-do-Conde.
II-360-Cinco rendas,um entremeio e uma franja-Setubal.
I2-36I-Cinco rendas-Rendas a malheiro-Fusêta-Algarve.
I3-362-Três rendas-Vila-do-Conde.
I4-363-Uma gola e duas rendas-rendas a malheiro-Fusêta-Algarve.
I5-364-Uma gola-renda a malheiro-Fusêta-Algarve.
I6-365-Quatro golas-rendas a malheiro-Fusêta-Algarve.
I7-366-Dez rendas-Vila-do-Conde.
I8-367-Doze entremeios e duas rendas-Viana-do-Castelo
I9-368-Três rendas-Peniche.
20-369-Dez entremeios e duas rendas-Viana-do-Castelo.
2I-370-Gola e punhos-Peniche.
22-37I-Quatro rendas-Peniche.
23-372-Encaixe de camisa de noite-Peniche.
24-373-Seis rendas-Vila-do-Conde.
25-374-Nove rendas-Viana-do-Castelo.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



(2)

26-375-Seis rendas-Vila-do-Conde.
27-376-Onze entremeios-Vila-do-Conde.
28-377-Renda e entremeio, emendado á agulha-Vila-do-Conde.
29-378-Dose rendas-Viana-do-Castelo.
30-379-Cinco entremeios e duas rendas-Vila-do-Conde.
380
31-Gola-renda a malheiro-Fuseta-Algarve.
32-38I-Tira de renda-Vila-do-Conde.
33-382-Cabeção de renda preta-Peniche.
34-383-Quatro rendas-Peniche.
35-384-Tira de renda-Vila-do-Conde.
36-385-Onze rendas-Viana-do-Castelo.
37-386-Oito rendas-Viana-do-Castelo.
38-387-Quatro entremeios-Vila-do-Conde.
39-388-Gola-renda a malheiro-Fusêta-Algarve.
40-389-Sete rendas-Viana-do-Castelo.
4I-390-Tres rendas-Viana-do-Castelo.
42-39I-Tres rendas-Peniche.
43-392-Dez entremeios-Peniche.
44-393-Seis entremeios e uma renda-Peniche.
45-394-Sete entremeios e duas rendas-Peniche.
46-395-Quadrado de Renda-Peniche.
47-396-Quatorze rendas-Vila-do-Conde.
48-397-Dez rendas e cinco entremeios-Vila-do-Conde.
49-398-Cabeção e punhos-Vila-do-Conde.
50-399-Onze entremeios-Vila-do-Conde.
5I-400-Tres rendas-Vila-do-Conde.
52-40I-Oito entremeios-Vila-do-Conde.

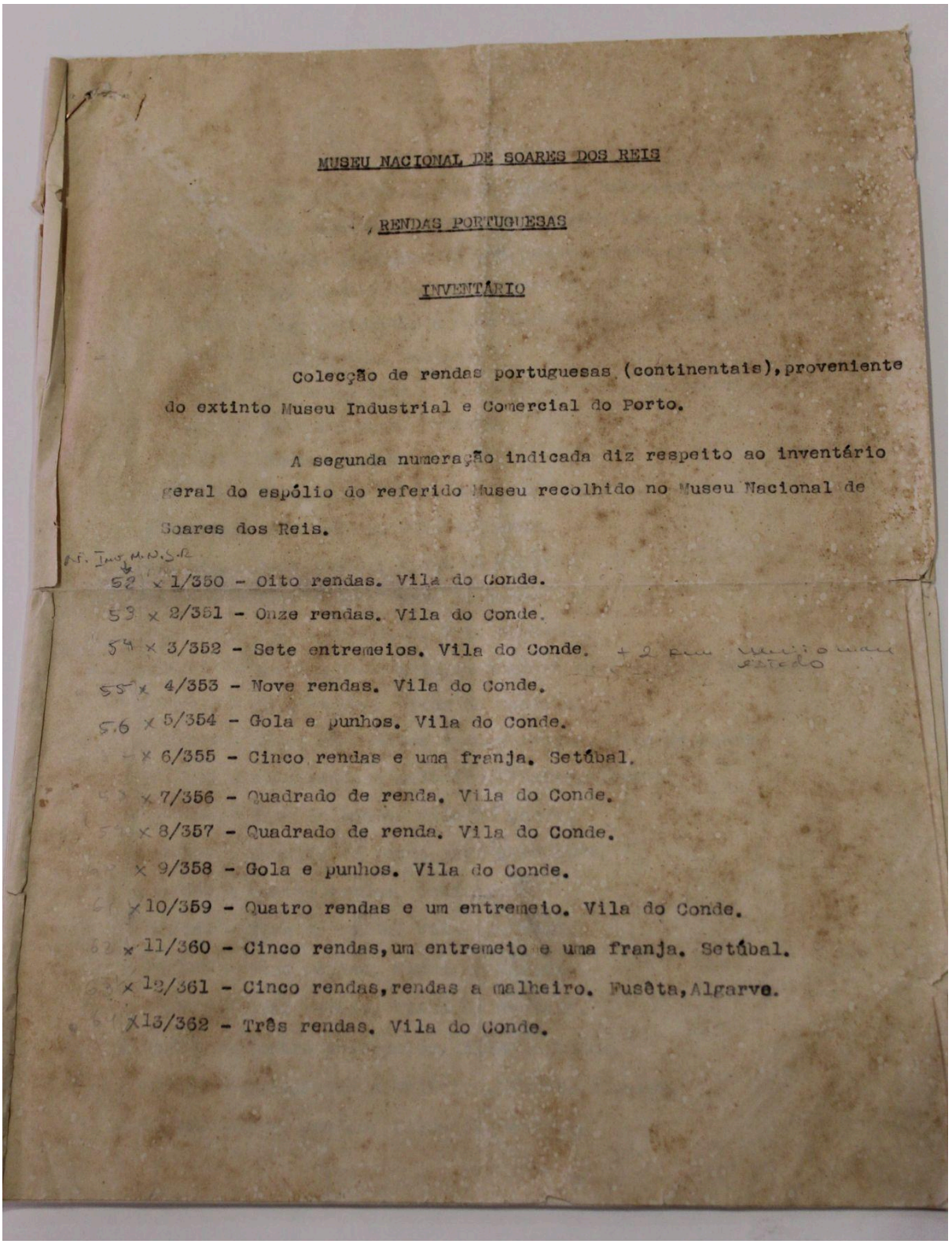
Pôrto e Museu Nacional de Soares dos Reis,
9 de Agôsto de I94I.

O Director,

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 4

Relação de Inventário de 1948.



MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

RENDAS PORTUGUESAS

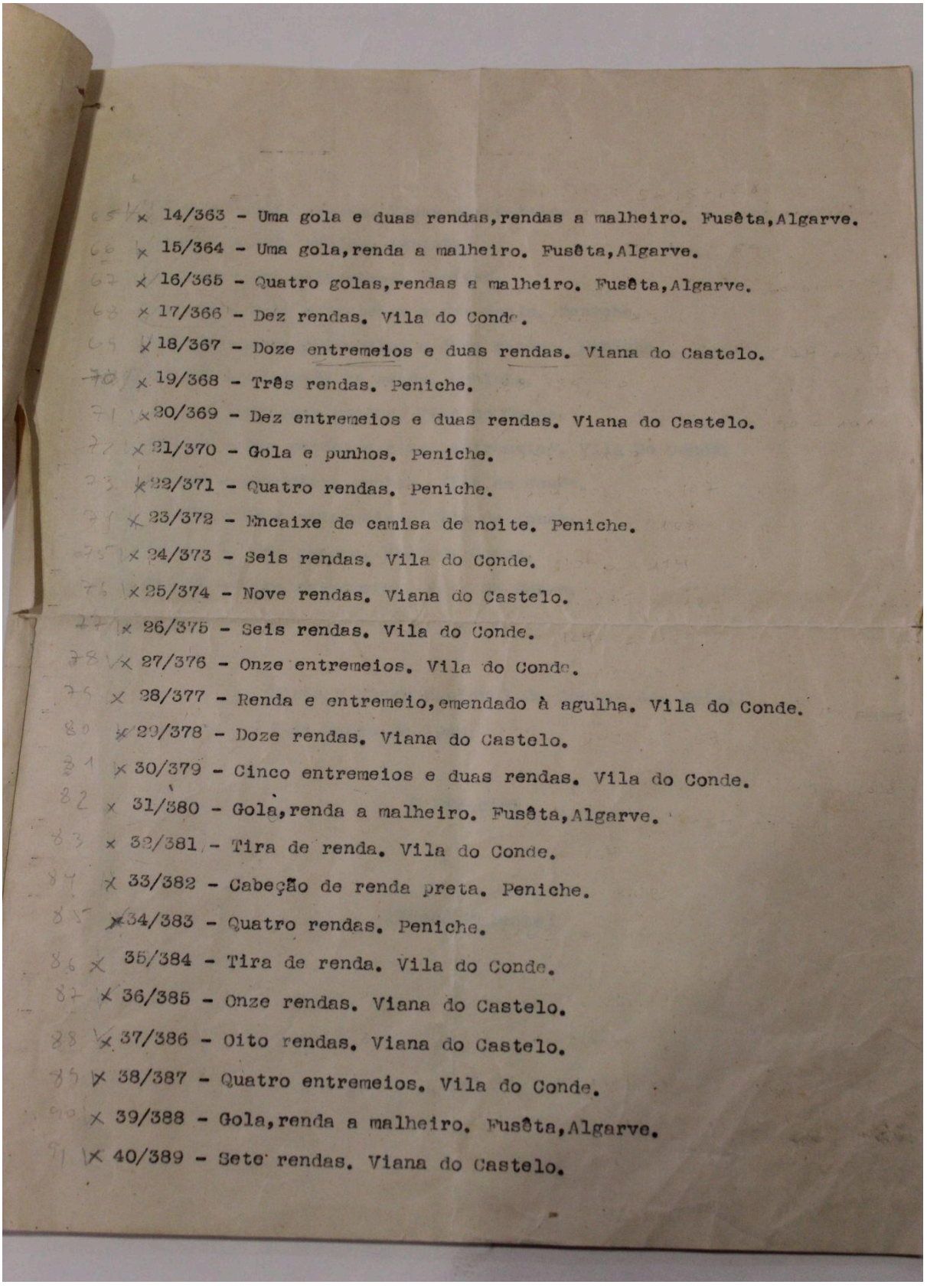
INVENTÁRIO

Colecção de rendas portuguesas (continentais), proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto.

A segunda numeração indicada diz respeito ao inventário geral do espólio do referido Museu recolhido no Museu Nacional de Soares dos Reis.

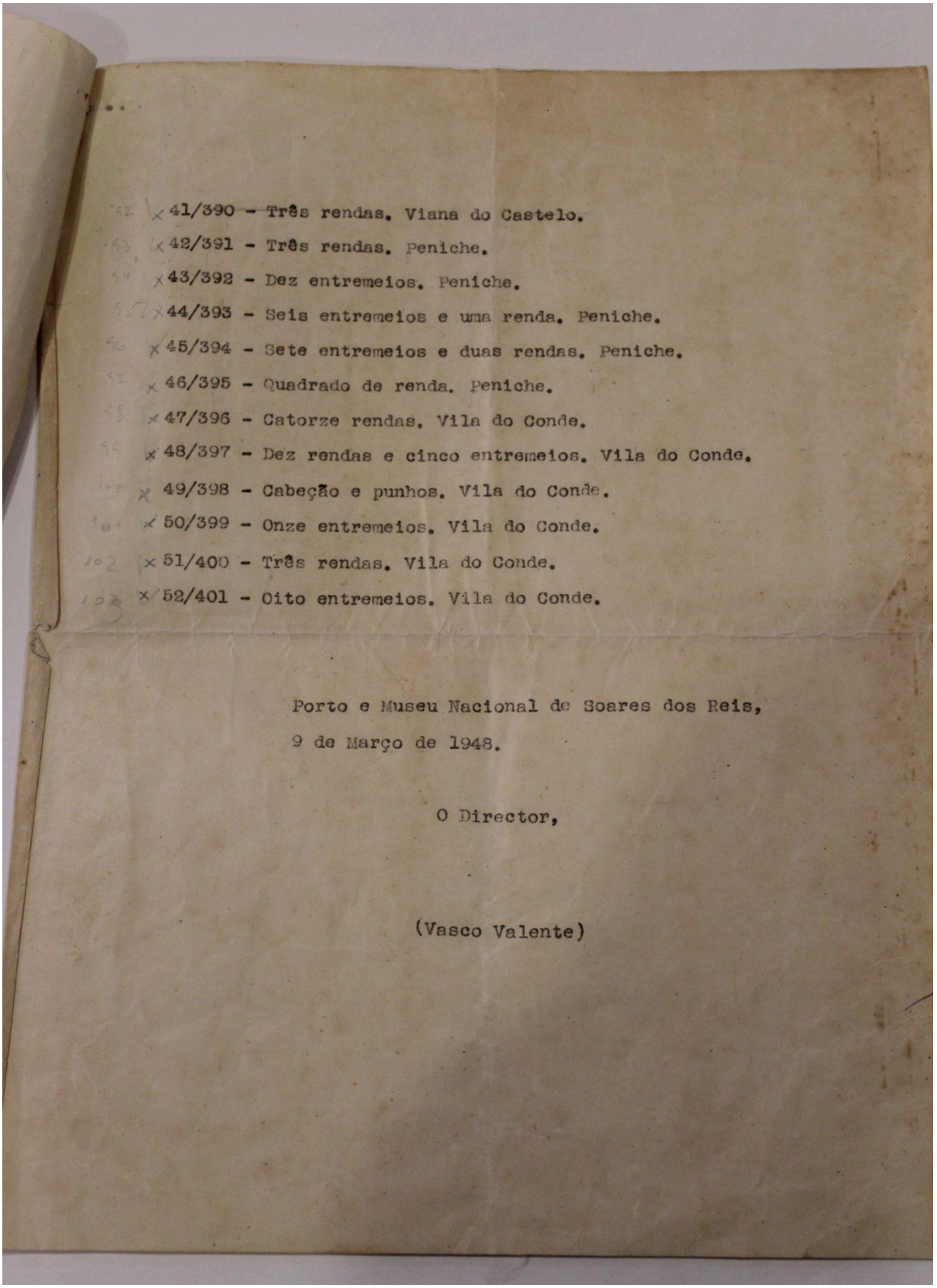
52 x 1/350 - Oito rendas. Vila do Conde.
53 x 2/351 - Onze rendas. Vila do Conde.
54 x 3/352 - Sete entremeios. Vila do Conde.
55 x 4/353 - Nove rendas. Vila do Conde.
56 x 5/354 - Gola e punhos. Vila do Conde.
x 6/355 - Cinco rendas e uma franja. Setúbal.
x 7/356 - Quadrado de renda. Vila do Conde.
x 8/357 - Quadrado de renda. Vila do Conde.
x 9/358 - Gola e punhos. Vila do Conde.
x 10/359 - Quatro rendas e um entremeio. Vila do Conde.
x 11/360 - Cinco rendas, um entremeio e uma franja. Setúbal.
x 12/361 - Cinco rendas, rendas a malheiro. Fusêta, Algarve.
x 13/362 - Três rendas. Vila do Conde.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



× 14/363 - Uma gola e duas rendas, rendas a malheiro. Fusêta, Algarve.
× 15/364 - Uma gola, renda a malheiro. Fusêta, Algarve.
× 16/365 - Quatro golas, rendas a malheiro. Fusêta, Algarve.
× 17/366 - Dez rendas. Vila do Conde.
× 18/367 - Doze entremeios e duas rendas. Viana do Castelo.
× 19/368 - Três rendas. Peniche.
× 20/369 - Dez entremeios e duas rendas. Viana do Castelo.
× 21/370 - Gola e punhos. Peniche.
× 22/371 - Quatro rendas. Peniche.
× 23/372 - Encaixe de camisa de noite. Peniche.
× 24/373 - Seis rendas. Vila do Conde.
× 25/374 - Nove rendas. Viana do Castelo.
× 26/375 - Seis rendas. Vila do Conde.
× 27/376 - Onze entremeios. Vila do Conde.
× 28/377 - Renda e entremeio, emendado à agulha. Vila do Conde.
× 29/378 - Doze rendas. Viana do Castelo.
× 30/379 - Cinco entremeios e duas rendas. Vila do Conde.
× 31/380 - Gola, renda a malheiro. Fusêta, Algarve.
× 32/381 - Tira de renda. Vila do Conde.
× 33/382 - Cabeção de renda preta. Peniche.
× 34/383 - Quatro rendas. Peniche.
× 35/384 - Tira de renda. Vila do Conde.
× 36/385 - Onze rendas. Viana do Castelo.
× 37/386 - Oito rendas. Viana do Castelo.
× 38/387 - Quatro entremeios. Vila do Conde.
× 39/388 - Gola, renda a malheiro. Fusêta, Algarve.
× 40/389 - Sete rendas. Viana do Castelo.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



41/390 - Três rendas. Viana do Castelo.
42/391 - Três rendas. Peniche.
43/392 - Dez entremeios. Peniche.
44/393 - Seis entremeios e uma renda. Peniche.
45/394 - Sete entremeios e duas rendas. Peniche.
46/395 - Quadrado de renda. Peniche.
47/396 - Catorze rendas. Vila do Conde.
48/397 - Dez rendas e cinco entremeios. Vila do Conde.
49/398 - Cabeção e punhos. Vila do Conde.
50/399 - Onze entremeios. Vila do Conde.
51/400 - Três rendas. Vila do Conde.
52/401 - Oito entremeios. Vila do Conde.

Porto e Museu Nacional de Soares dos Reis,
9 de Março de 1948.

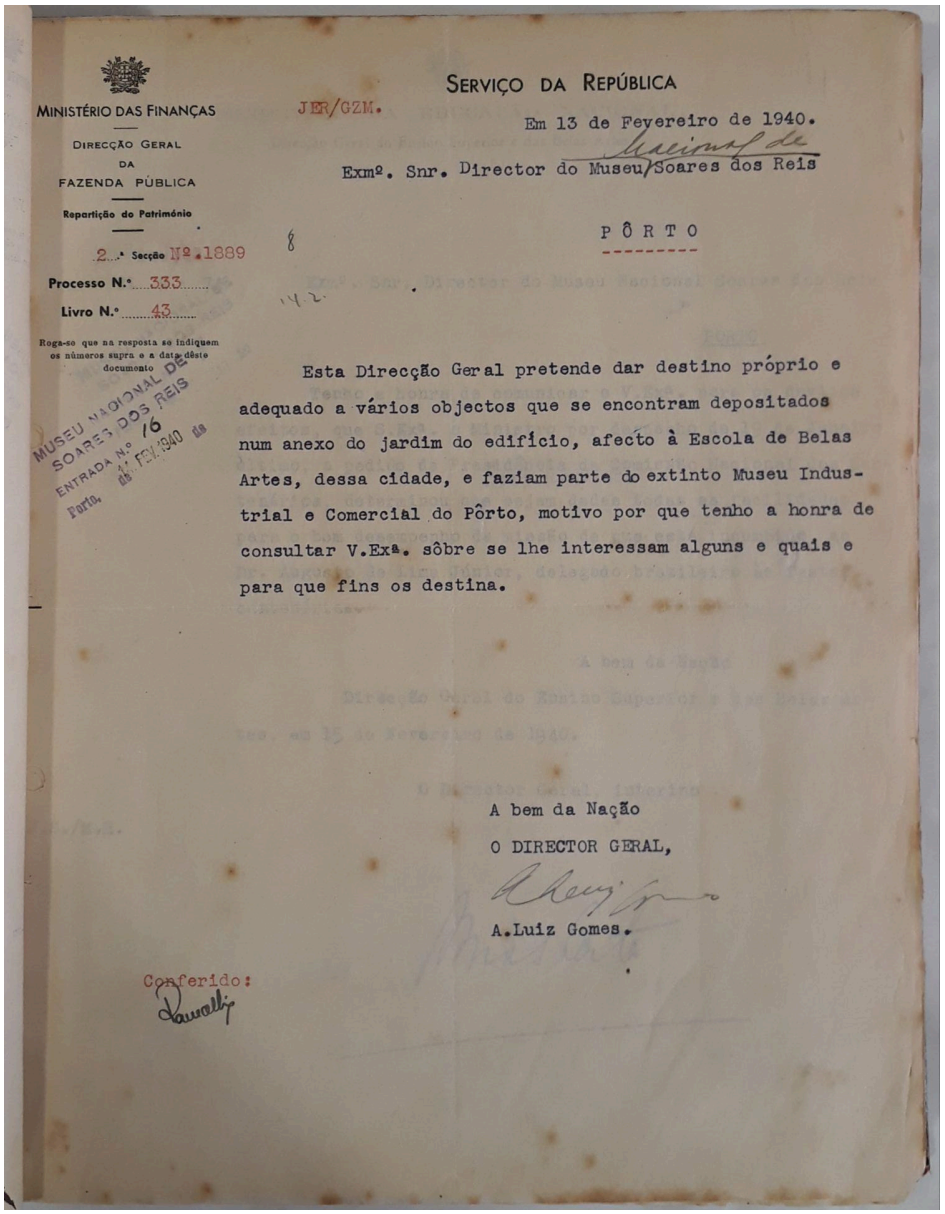
O Director,

(Vasco Valente)

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 5

Ofício nº 1889 de 13 de fevereiro de 1940 da DGFP, Processo nº 333, Livro nº 43 ao MNSR.



MINISTÉRIO DAS FINANÇAS

DIRECÇÃO GERAL DA FAZENDA PÚBLICA

Repartição do Património

2.ª Secção Nº. 1889

Processo N.º 333

Livro N.º 43

Roga-se que na resposta se indiquem os números supra e a data dêste documento

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS
ENTRADA N.º 16
de 15 FEV. 1940
Porto

JER/GZM.

SERVIÇO DA REPÚBLICA

Em 13 de Fevereiro de 1940.

Exmº. Snr. Director do Museu Soares dos Reis

PÔRTO

Esta Direcção Geral pretende dar destino próprio e adequado a vários objectos que se encontram depositados num anexo do jardim do edifício, afecto à Escola de Belas Artes, dessa cidade, e faziam parte do extinto Museu Industrial e Comercial do Pôrto, motivo por que tenho a honra de consultar V.Exª. sôbre se lhe interessam alguns e quais e para que fins os destina.

A bem da Nação

O DIRECTOR GERAL,

A.Luiz Gomes.

Conferido:

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 6

Exemplo de uma ficha Matriz.

INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO

Património Móvel



Inv. : 68.3 Tex MNSR

Denominação: Renda / Amostra
Instituição / Proprietário: Museu Nacional de Soares dos Reis
Super-Categoria: Arte
Categoria: Têxteis
Outras denominações: Bico (ver Observações)
N.º(s) Inventário anteriores: 366 C
Não publicado na internet

Descrição

Renda acentuadamente recortada de um dos lados, por sucessão de "bicos" triangulares. Em cada um destes bicos inscreve-se repetidamente, um motivo muito estilizado, que se assemelha a um leque. A meio é percorrida longitudinalmente por zigue-zague, de ponto mais fechado.

Encontra-se segura por alinhavos, a uma cartolina verde escura, do mesmo formato, mas um pouco maior.
No reverso desta cartolina, está um selo azul e branco, do Museu Industrial e Comercial do Porto, com a indicação "Vila do Conde", escrita à mão e a tinta azul. Também no reverso, escrito a vermelho, um dos números que anteriormente lhe foi atribuído: 366 C.

Produção

Centro de fabrico Vila do Conde, Portugal

Matriz 3.0 - Inventário, gestão e divulgação de património cultural ▶1

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Datação

Século(s) 19 dC

Justificação da data
Foi neste período que Joaquim de Vsaconcelos terá reunido a coleção de rendas que foram incluídas no Museu Industrial e Comercial do Porto, por ele criado.

Outras datações
Anos 80 do séc. XIX

Informação técnica

Matéria Fio de algodão

Técnica Renda de Bilros

Conservação

Estado de Conservação

Estado	Especificações	Data
Regular	A precisar limpeza. Não há lacunas acentuadas. Não há transferência de côr entre a cartolina e a peça.	2024-1

Origem/Historial

Função inicial/Alterações
Deverá ter sido feita para expor como amostra no Museu Industrial e Comercial, para poder ser feita a encomenda.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Localização

Tipo	Localização	Data
Reserva	Reserva de têxteis, Arm 2, cx de madeira com indicação da proveniência: Vila do Conde	2024-1

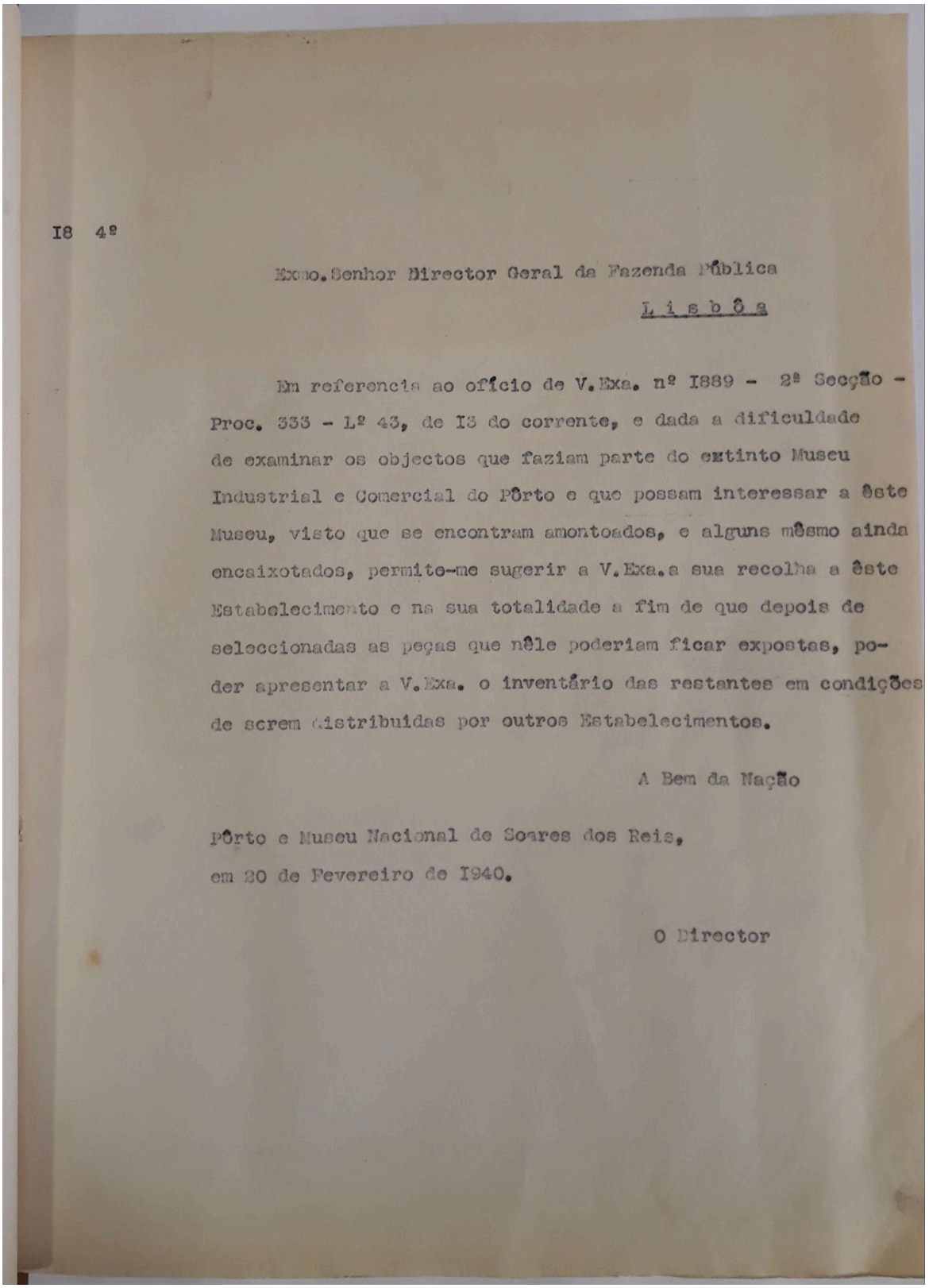
Observações

A denominação "Bico", é uma informação do Museu das Rendas de Vila do Conde, sendo esta a denominação corrente para este formato, entre as rendilheiras de Vila do Conde.
Esta peça é muito semelhante à peça 68.4 Tex MNSR

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 7

Ofício nº 18, L. 4º de 20 de fevereiro de 1940 do MNSR à DGFP.



I8 4º

Exmo.Senhor Director Geral da Fazenda Pública

L i s b ô a

Em referencia ao ofício de V.Exa. nº I889 - 2ª Secção - Proc. 333 - Lº 43, de I3 do corrente, e dada a dificuldade de examinar os objectos que faziam parte do extinto Museu Industrial e Comercial do Pôrto e que possam interessar a êste Museu, visto que se encontram amontoados, e alguns mêsmo ainda encaixotados, permito-me sugerir a V.Exa.a sua recolha a êste Estabelecimento e na sua totalidade a fim de que depois de seleccionadas as peças que nêle poderiam ficar expostas, poder apresentar a V.Exa. o inventário das restantes em condições de serem distribuidas por outros Estabelecimentos.

A Bem da Nação

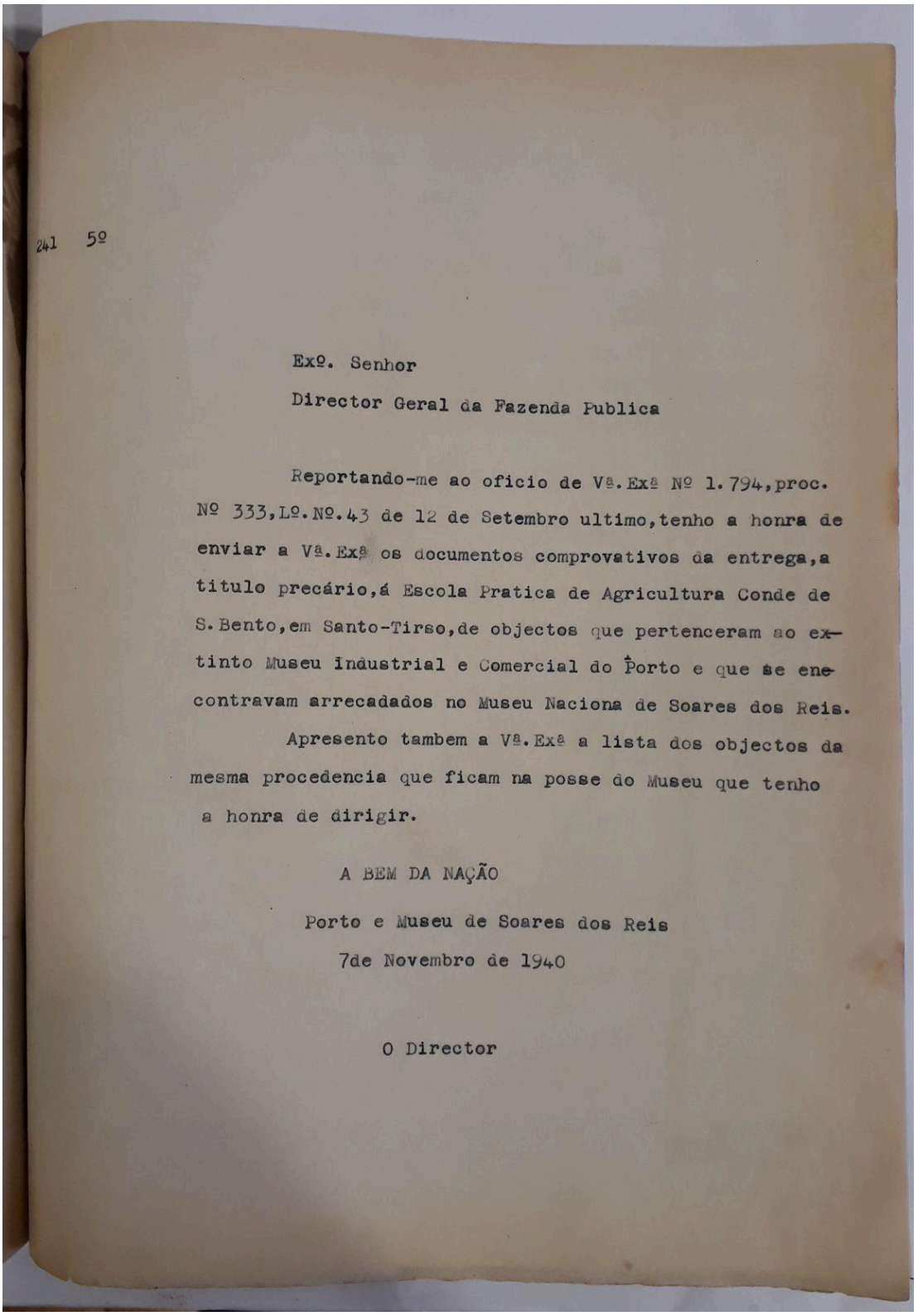
Pôrto e Museu Nacional de Soares dos Reis,
em 20 de Fevereiro de I940.

O Director

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 8

Ofício nº 241, L. 5º. de 07 de novembro de 1940 do MNSR à DGFP.



241 5º

Exº. Senhor
Director Geral da Fazenda Publica

Reportando-me ao oficio de Vª.Exª Nº 1.794,proc. Nº 333,Lº.Nº.43 de 12 de Setembro ultimo,tenho a honra de enviar a Vª.Exª os documentos comprovativos da entrega,a titulo precário,á Escola Pratica de Agricultura Conde de S.Bento,em Santo-Tirso,de objectos que pertenceram ao extinto Museu Industrial e Comercial do Porto e que se encontravam arrecadados no Museu Naciona de Soares dos Reis.

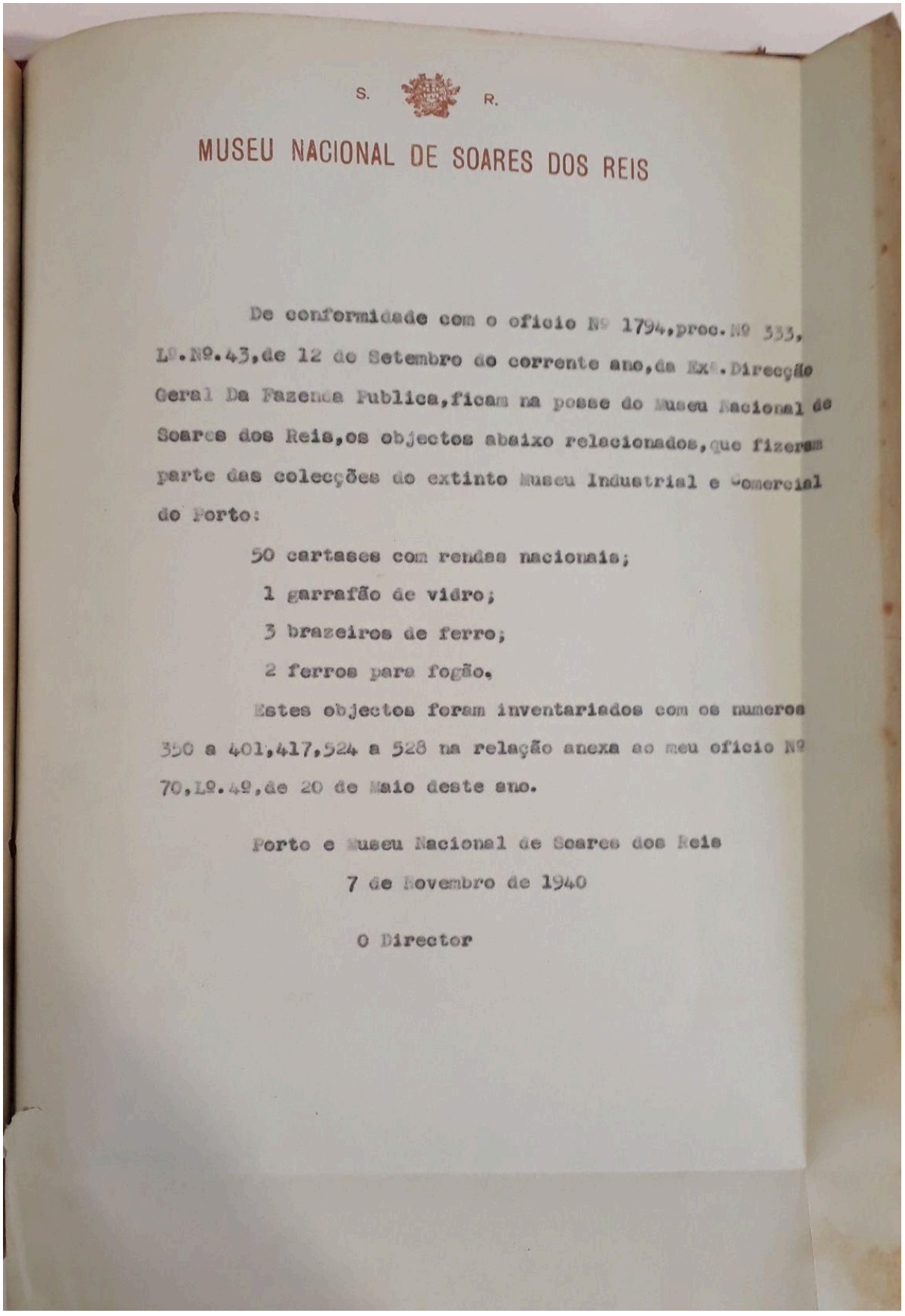
Apresento tambem a Vª.Exª a lista dos objectos da mesma procedencia que ficam na posse do Museu que tenho a honra de dirigir.

A BEM DA NAÇÃO

Porto e Museu de Soares dos Reis
7de Novembro de 1940

O Director

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



S. R.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

De conformidade com o oficio Nº 1794, proc. Nº 333, Lº. Nº. 43, de 12 de Setembro do corrente ano, da Exª. Direcção Geral Da Fazenda Publica, ficam na posse do Museu Nacional de Soares dos Reis, os objectos abaixo relacionados, que fizeram parte das colecções do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto:

50 cartases com rendas nacionais;
1 garrafão de vidro;
3 brazeiros de ferro;
2 ferros para fogão.

Estes objectos foram inventariados com os numeros 350 a 401, 417, 524 a 528 na relação anexa ao meu oficio Nº 70, Lº. 4º, de 20 de Maio deste ano.

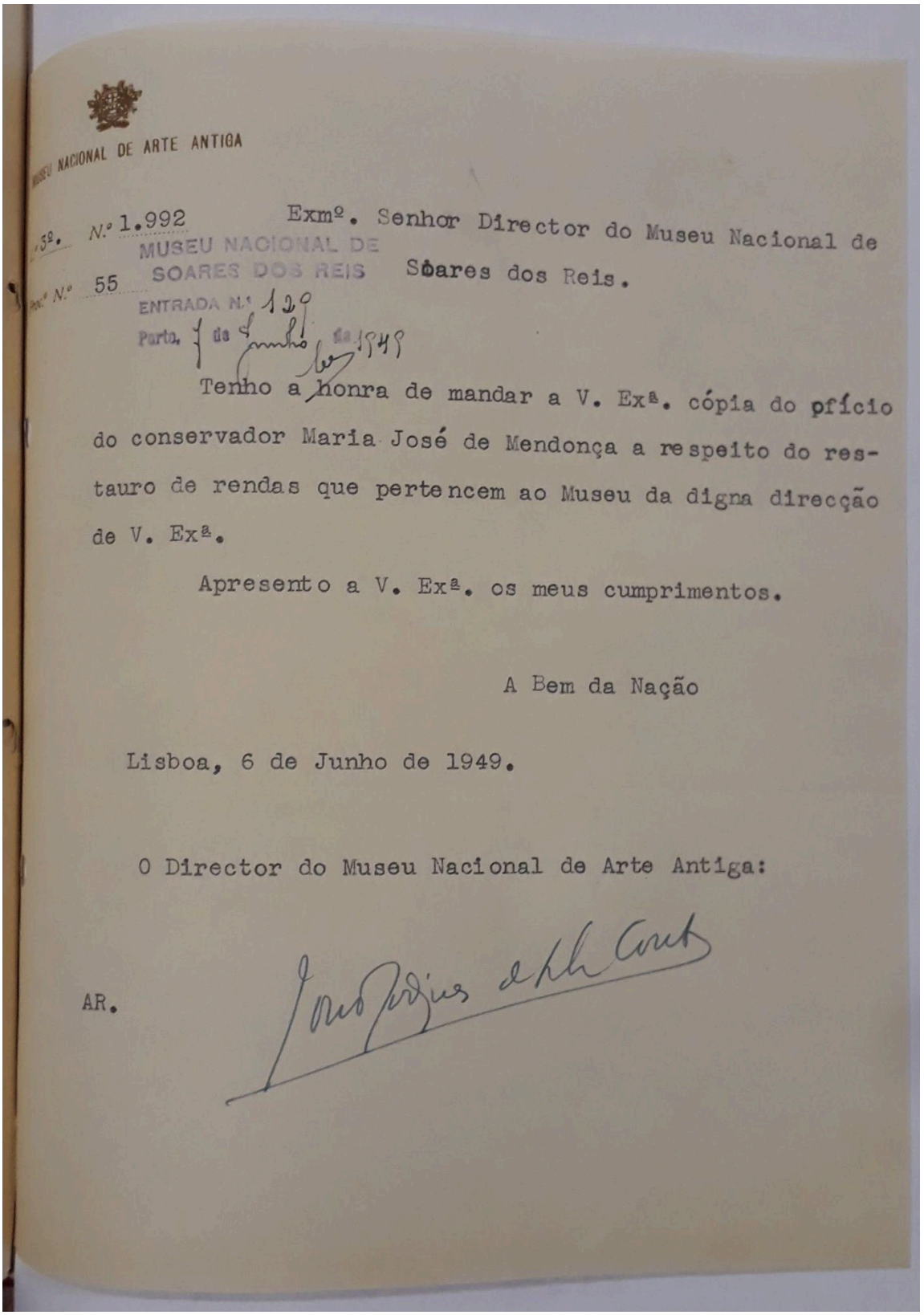
Porto e Museu Nacional de Soares dos Reis
7 de Novembro de 1940

O Director

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 9

Ofício nº. 1.992, Lº. 3, proc. nº. 55, de 06 de junho de 1949 do MNAA ao MNSR.



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Lº. 3º. N.º 1.992

Proc.º N.º 55

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

ENTRADA N.º 129

Porto, 7 de Junho de 1949

Exmº. Senhor Director do Museu Nacional de Soares dos Reis.

Tenho a honra de mandar a V. Exª. cópia do ofício do conservador Maria José de Mendonça a respeito do restauro de rendas que pertencem ao Museu da digna direcção de V. Exª.

Apresento a V. Exª. os meus cumprimentos.

A Bem da Nação

Lisboa, 6 de Junho de 1949.

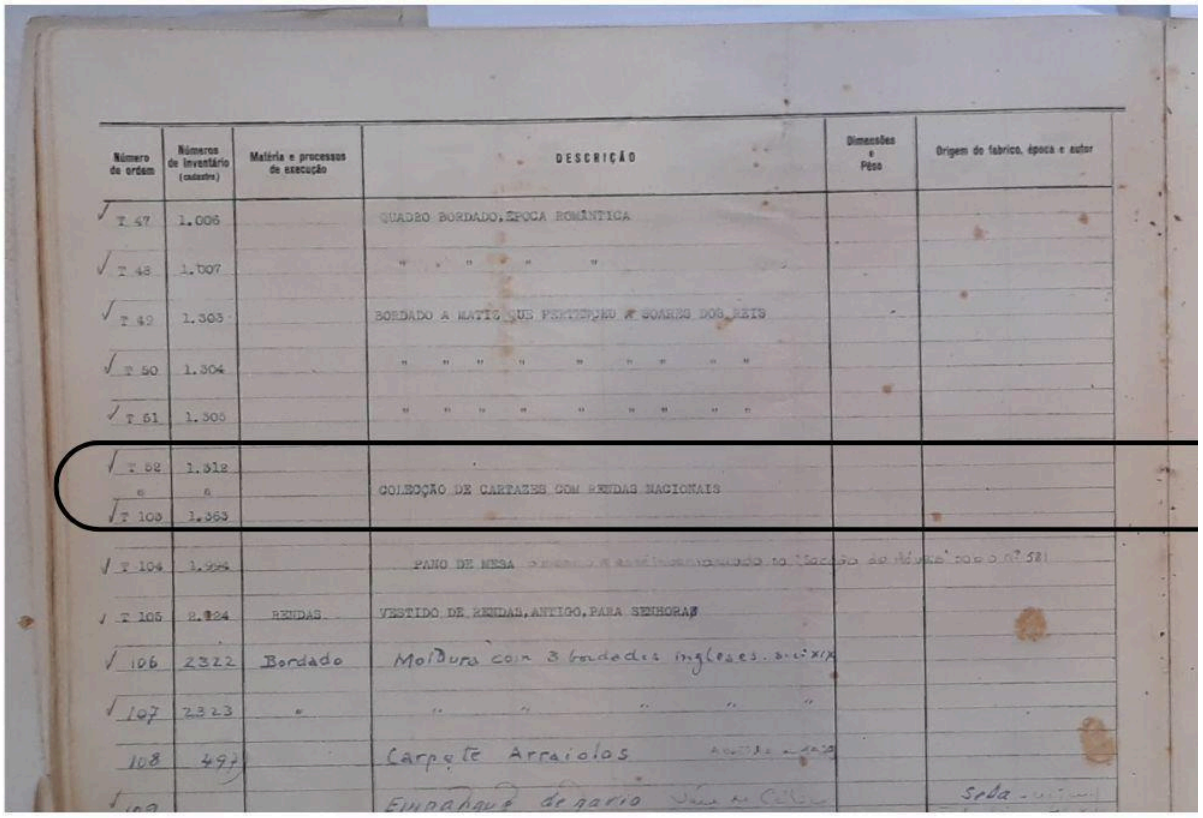
O Director do Museu Nacional de Arte Antiga:

AR.

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

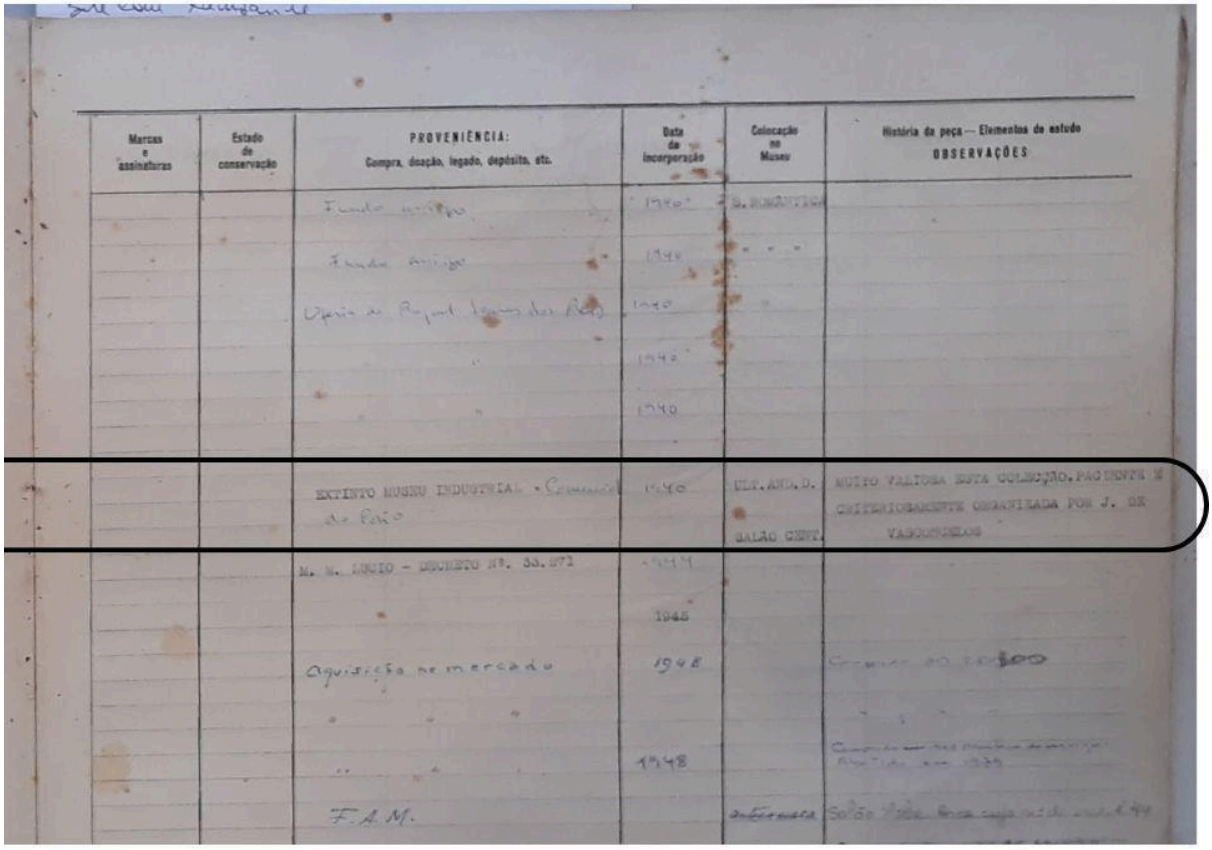
Anexo 10

Livro de Inventário - Louças e Vidros - Paramentos e Tecidos - Diversos.



Número de ordem	Números de inventário (cadastro)	Matéria e processos de execução	DESCRIÇÃO	Dimensões e Pêso	Origem do fabrico, época e autor
T 47	1.006		QUADRO BORDADO, ÉPOCA ROMÂNTICA		
T 48	1.007		" " " " "		
T 49	1.303		BORDADO A MATIZ SUS PENTEADO A SOARES DOS REIS		
T 50	1.304		" " " " " " " " "		
T 61	1.305		" " " " " " " " "		
T 98 a T 103	1.312 a 1.369		COLECÇÃO DE CARTAZES COM RENDAS NACIONAIS		
T 104	1.[illegible]		PANO DE MESA [illegible]		
T 105	2.[illegible]24	RENDAS	VESTIDO DE RENDAS, ANTIGO, PARA SENHORA		
106	2322	Bordado	Moldura com 3 fotografias inglesas. [illegible]		
107	2323	"	" " " " "		
108	497		Carpete Arraiolos		
109			Embalagem de papel		Seda

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.



Marcas e assinaturas	Estado de conservação	PROVENIÊNCIA: Compra, doação, legado, depósito, etc.	Data de incorporação	Colocação no Museu	História da peça — Elementos de estudo OBSERVAÇÕES
		Fundo antigo	1940	S. [illegible]	
		Fundo Antigo	1940	" " "	
		Doação de Raymundo Ferreira dos Reis	1940	"	
			1940		
			1940		
		EXTINTO MUSEU INDUSTRIAL - Comissão de Peixe	1940	ULT. AND. D. SALÃO CENTR.	MUITO VALIOSA SUA COLEÇÃO. PACIENTE E CRITERIOSAMENTE ORGANIZADA POR J. DE VASCONCELOS
		M. M. MUSEU - DECRETO Nº. 33.872	1944		
			1945		
		Aquisição no mercado	1948		
			1948		
		F. A. M.		[illegible]	

Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Anexo 11

Certificado de participação no ICAMT, 2023.



Anexo 12

Certificado de participação no IJUP 2024.



ENCONTRO
INVESTIGAÇÃO JOVEM

8, 9 e 10 MAIO 2024

FACULDADE DE ECONOMIA
UNIVERSIDADE DO PORTO

CERTIFICADO

Certifica-se que **Beatriz Figueirinha** participou no **IJUP'24 – 17º Encontro de Investigação Jovem da Universidade do Porto**, que decorreu nos dias 08, 09 e 10 de maio de 2024, tendo apresentado a comunicação oral com o título ***"Study of the collection of bobbin lace in the National Museum of Soares dos Reis and contributions to it"***.

Vice-Reitor

Organização

U.PORTO

Apoio





Anexo 13

Certificado de participação de formação profissional sobre Medidas de Autoproteção.



REDIFOGO®
Materiais de Proteção e Segurança

IGNES
estudos e projectos de SCIE, Lda
GRUPO REDIFOGO

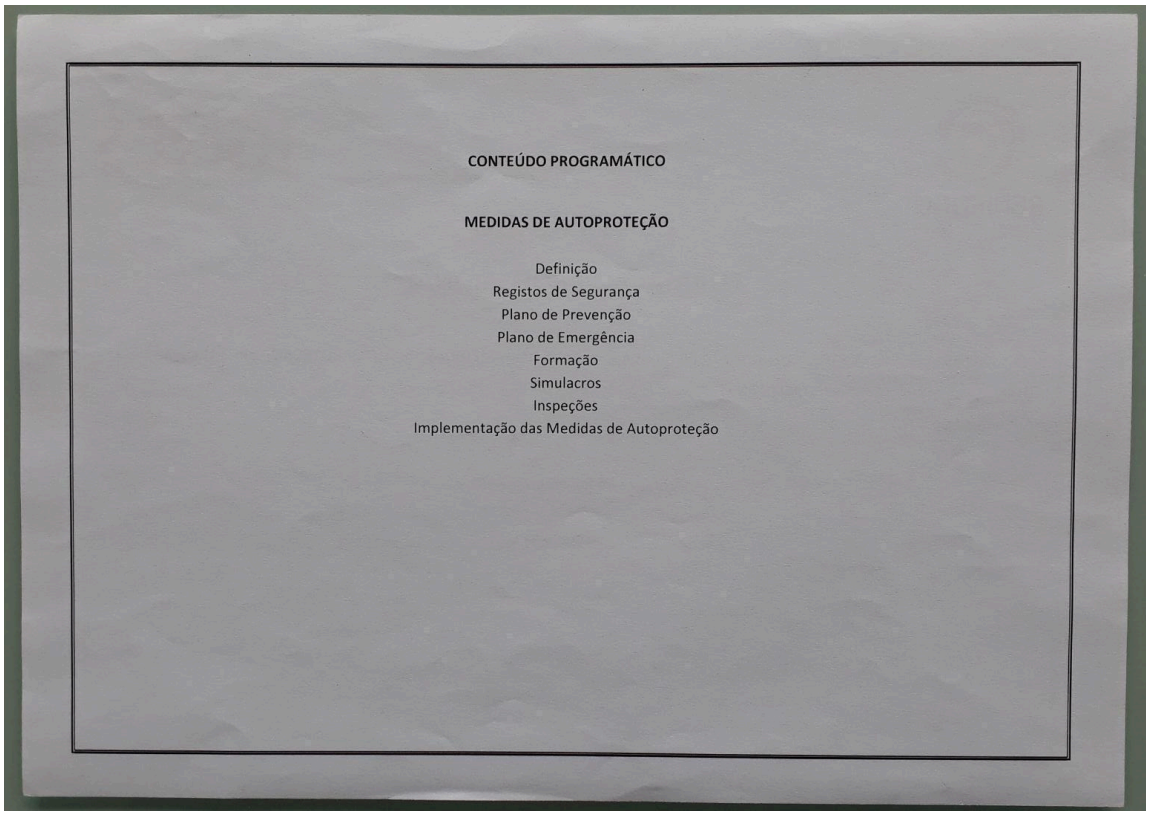
CERTIFICADO

FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Certifica-se que **Beatriz Figueirinha** frequentou a Formação sobre **MEDIDAS DE AUTOPROTEÇÃO** com a duração de **3 (três) horas**, ação promovida pela IGNES – Estudos e Projetos de SCIE, Lda., empresa do Grupo Redifogo., no dia **20 de novembro de 2023**.

Trofa, 23 de novembro de 2023

A Gerência



CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

MEDIDAS DE AUTOPROTEÇÃO

Definição
Registos de Segurança
Plano de Prevenção
Plano de Emergência
Formação
Simulacros
Inspeções
Implementação das Medidas de Autoproteção

Anexo 14

Protocolo de Consentimento Informado - Doutora Vera Felippi.

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Protocolo de Consentimento Informado

Agradecemos a disponibilidade para contribuir com o estudo da coleção de rendas realizado por Beatriz Figueirinha, sob a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo, Doutora. Sandra Senra e Doutora Maria Lobato Guimarães no âmbito do Mestrado em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Temos a certeza de que as informações partilhadas serão de extrema importância para a realização desta investigação, que foi planeada para ser um contributo ao estudo da Coleção de Rendas Portuguesas do Museu Nacional Soares dos Reis.

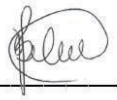
Esta fase da investigação tem como objetivo apreender a técnica da renda de Bilros, a fim de compreender os processos envolvidos para uma melhor identificação da mesma. Consultamos a Doutora Vera Felippi para estes fins e também para auxiliar na identificação da técnica utilizada nas amostras de rendas do centro de fabrico de Fuzeta que estavam identificadas, na relação de inventário de 1941, como "renda a malheiro". As fotografias das amostras foram enviadas a ela por e-mail, com a autorização da gestora da coleção, Dra. Maria Lobato Guimarães. O resultado da colaboração foi informado no relatório e identificado como uma informação fornecida pela especialista. Informamos que as informações prestadas podem ser utilizadas no contexto do estágio e de futuras publicações ou apresentações.

Salienta-se que a participação neste estudo é voluntária.

Eu, Vera Felippi, com o número de identidade

682965849-72 (Brasil) , estou ciente e aceito participar de livre vontade da recolha de dados do referido estudo.

Data 22/05/2024

Assinatura 

Anexo 15

Protocolo de Consentimento Informado - Dra. Isabel Carneiro.

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Protocolo de Consentimento Informado

Agradecemos a disponibilidade para contribuir com o estudo da coleção de rendas realizado por Beatriz Figueirinha, sob a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo, Doutora Sandra Senra e Doutora Maria Lobato Guimarães no âmbito do Mestrado em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Temos a certeza de que as informações partilhadas serão de extrema importância para a realização desta investigação, que foi planeada para ser um contributo ao estudo da Coleção de Rendas Portuguesas do Museu Nacional Soares dos Reis.

Esta fase da investigação tem como objetivo apreender a técnica da renda de bilros, conhecer os pontos, motivos e termos correspondentes respectivos à Vila do Conde, com a finalidade de compreender os processos envolvidos, para melhor identificação da técnica e para auxílio na descrição das amostras da coleção.

A recolha destes dados foi feita através de reuniões semanais no Museu Nacional Soares dos Reis, com a presença da rendilheira e técnica do Museu de Renda de Bilros de Vila do Conde, Doutora Isabel Carneiro, a técnica do referido Museu, Doutora Arminda Rodrigues, e com a gestora da Coleção Têxtil do MNSR, Dra. Maria Lobato Guimarães. As conversas foram registadas através de anotações que foram acrescentadas no relatório e identificadas como informações fornecidas pela rendilheira. Informamos que as informações prestadas podem ser utilizadas no contexto do estágio e de futuras publicações ou apresentações.

Salienta-se que a participação neste estudo é voluntária.

Eu, Isabel Maria Almeida Carneiro, com número de cartão cidadão no 07043246 5 ZY2, estou ciente e aceito participar de livre vontade da recolha de dados do referido estudo.

Data 25 /05/2024

Assinatura *Isabel Carneiro*

Lista de apêndices

Apêndice 1 - Distribuição de horas (em porcentagem) das atividades de estágio realizadas.

Apêndice 2 - Transcrições de cartas de Pedro Augusto Ferreira (Abade de Miragaya) e Joaquim de Vasconcelos oferecidas à Biblioteca do MNSR.

Apêndice 3 - Sistematização das Correspondências e Ofícios sobre a incorporação, inventário e demais informações sobre a Coleção de Renda de Bilros (1940 - 1950).

Apêndice 4 - Tabela com a relação da documentação consultada no Arquivo do MNSR (referente ao Apêndice 3).

Apêndice 5 - Relação das Exposições e Catálogos.

Apêndice 6 - Relação da coleção por centros de fabrico, tipologias e quantidades.

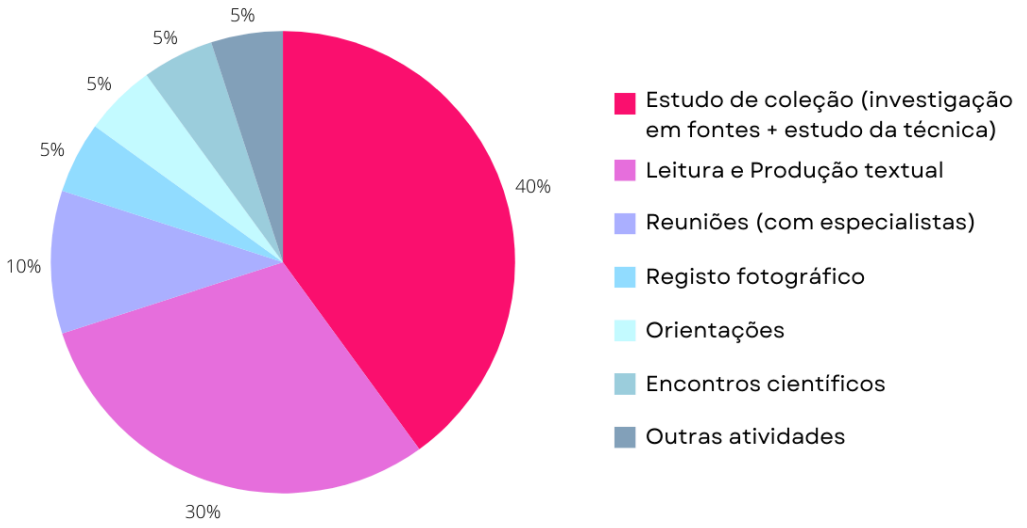
Apêndice 7 - Seleção de amostras para identificação dos elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros.

Apêndice 8 - Glossário.

Apêndice 9 - Atividades complementares de estágio.

Apêndice 1

Distribuição de horas (em porcentagem) das atividades de estágio realizadas.



Fonte: Beatriz Figueirinha, 2024.

Apêndice 2

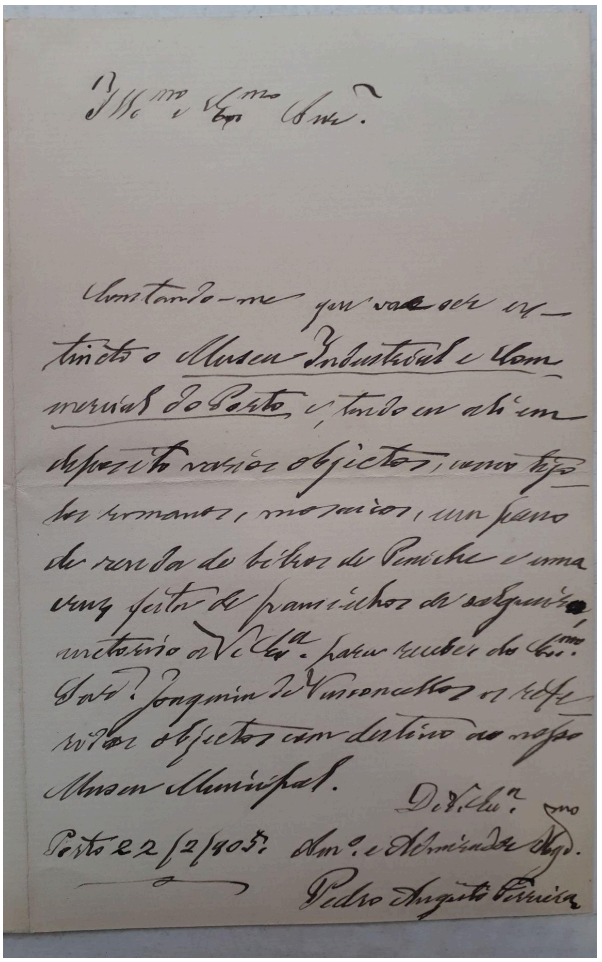
Transcrições de cartas de Pedro Augusto Ferreira (Abade de Miragaya) e Joaquim de Vasconcelos oferecidas à Biblioteca do MNSR.

PASTA - "DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU INDUSTRIAL DO PORTO"

Transcrição de três cartas das cinco que constam na mesma mica. Junto às cartas, há quatro envelopes.

Transcrição 1

Carta de Pedro Augusto Ferreira (possivelmente à Joaquim de Vasconcelos) em 22/02/1905 (envelope não identificado)



Ill.mo e Ex.mo Snr.

Communico-me que vae ser extinto o Museu Industrial e Commercial do Porto, e tendo ali em deposito varios objectos, como typos de fermentos, moinhos, um piano de roda de bichos de Pimiche e uma cruz feita de pranchas de soalheiro, queira V. Ex.a para receber do Ex.mo Snr. Joaquim de Vasconcellos os referidos objectos com destino ao nosso Museu Municipal.

Porto 22/2/905. Am.o e Obrigado Ven.or Pedro Augusto Ferreira

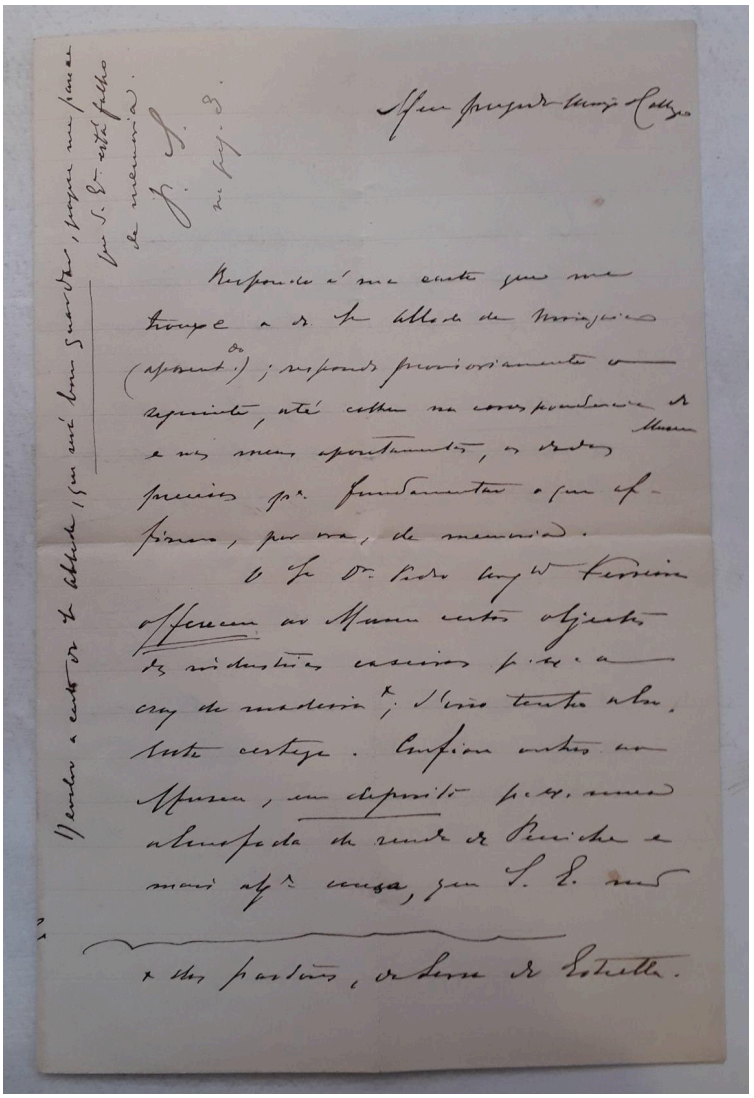
Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

“Contando-me que vai ser extinto o Museu Industrial e Commercial do Porto, tendo em ali em depósito vários objetos, como [ilegível] romanos, mosaicos, um pano de renda de bilros de Peniche e uma cruz feita de [ilegível] de salgueiro, notório a Vossa Senhoria para receber do senhor Joaquim de Vasconcellos os referidos objetos com destino ao nosso Museu Municipal”.

Transcrição 2

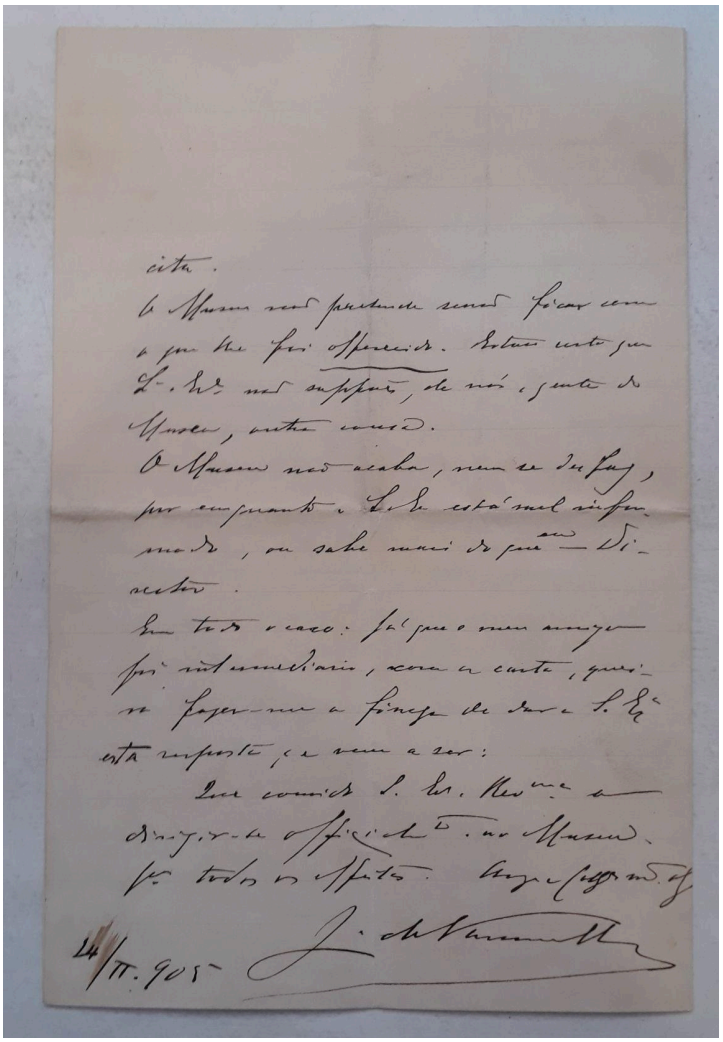
Carta de Joaquim de Vasconcelos à Pedro Ferreira Abade de Miragaya em 24/02/1905 (envelope não identificado).

Página 1:



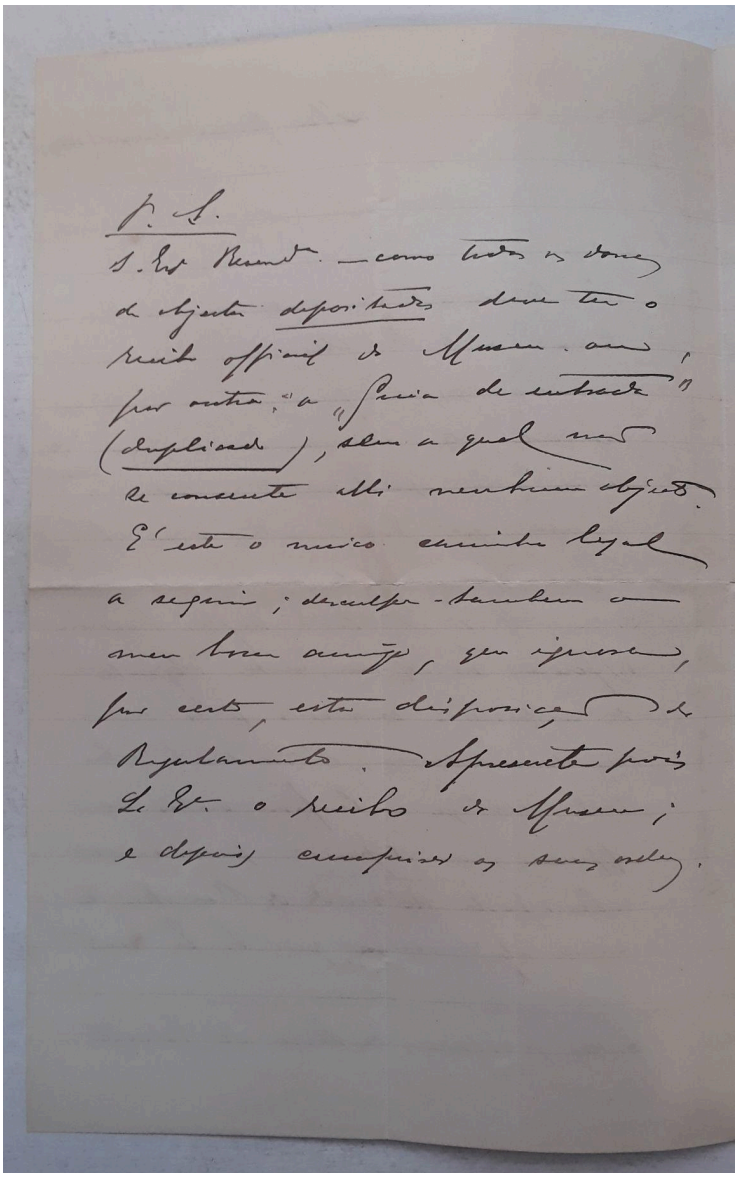
Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Página 2:



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

Página 3:



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

“Respondo à sua carta que me trouxe a do Sr. Abade de Miragaya (aposentado); respondo provisoriamente o seguinte, até achar na correspondência do museu e nos meus apontamentos, os dados formais para fundamentar a sua afirmação, por ora, de memória.

O Senhor Dr. Pedro Augusto Ferreira ofereceu ao Museu estes objetos de industriais caseiros p.s.e.a [por exemplo] a cruz de madeira x; não tendo a saber [ilegível] certeza. Confiou estes ao Museu, em depósito, por exemplo, uma almofada de renda de Peniche e mais alguma cousa, que S.E. não cita.

x dos pastores, ordem [da?] Estrella.

O Museu não pretende senão ficar com o que foi oferecido. Estou certo que S. E. [ilegível] [Sua excelência Revendíssima (?)] não supporá, de nós, gente do Museu, outra causa.

O Museu não acaba, nem se desfaz, por enquanto a S. E. está mal informada, ou sabe mais do que eu - Diretor.

Em todo o caso: já que meu amigo foi intermediário, com a carta, queira fazer-me a fineza de dar a S. Eª. esta resposta, e vem ser:

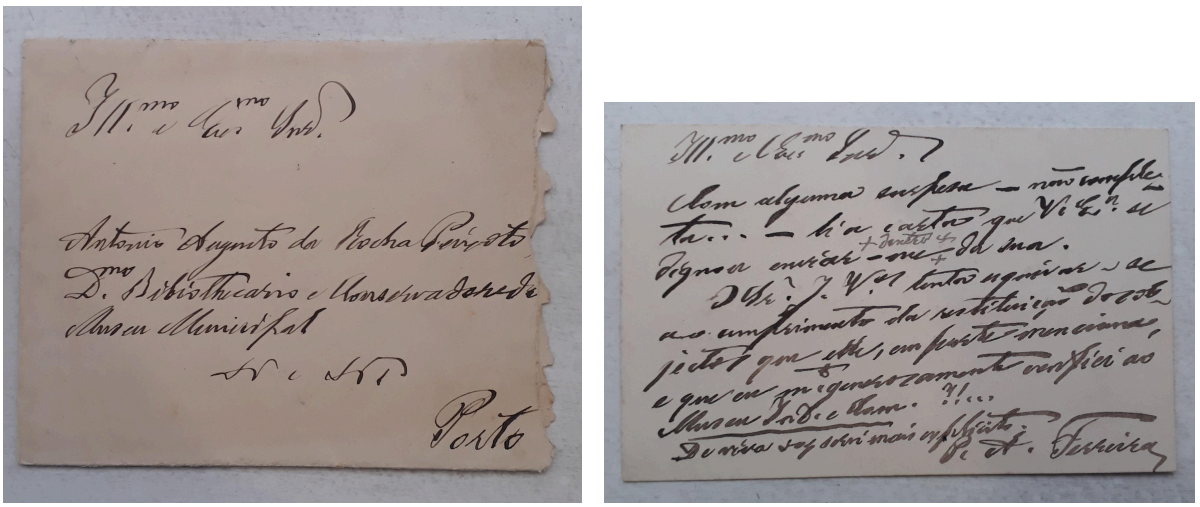
Que convido S. E. R ma. a dirigir-se oficialmente ao Museu para todos os efeitos.

Para meu presente amigo.
Joaquim de Vasconcellos".

"P.s.
S. E. R ma. - como todos os donos de objetos depositados deve ter o recibo official do Museu ou, por outra "a [ilegível] entrada" (duplicado), sem a qual não se consente alli nenhum objeto.
É este o único caminho legal a seguir; desculpe também meu bom amigo, que …, por certo, esta disposição de Regulamento. Apresente, pois, S. E. o recibo do Museu; e depois, cumprir-se os seus neles".
Lateral esquerda página 1: "Devolvo a carta ao Sr. Abbade, que será bom guardar, porque me parece que S. E. está falho de memória. J. V. [ilegível] 3.".

Transcrição 3

Cartão de visita de Pedro Ferreira Abade de Miragaya (aposentado) à António Augusto da Rocha Peixoto em 28/02/1905.



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

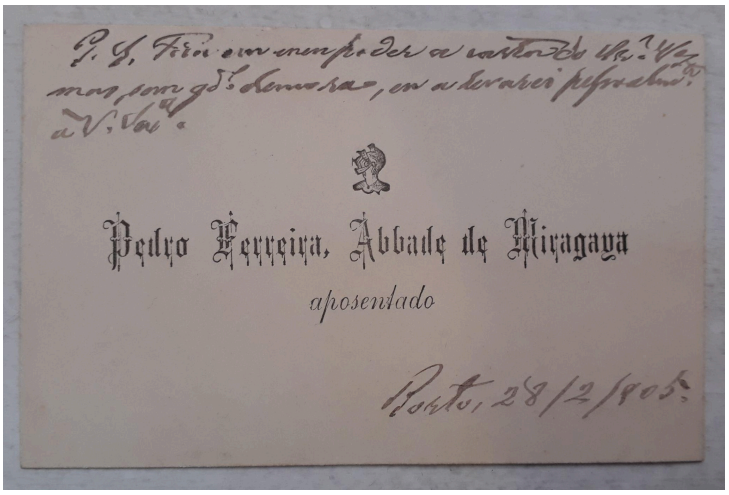
Envelope: “[ilegível] Antonio Augusto da Rocha Peixoto. Digníssimo Bibliotecário e Conservador do Museu Municipal. Porto”.

“Com alguma surpresa - não completa… - lia cartão que Vossa Excelência se designou enviar-me da sua.

[ilegível] J. V. tentou esquivar-se ao cumprimento da restituição dos objectos que elle, em parte menciona, e que eu muito generosamente confiei ao Museu Ind. e Com. ?!...

De viva voz serei mais explícito.

Pe [ilegível] Ferreira”.



Fonte: ©MNSR, fotografia feita por Beatriz Figueirinha, 2023.

“P. S. Ficou em meu poder a carta do [ilegível] mas,” sem demorar, eu a deverei [ilegível]”.

Apêndice 3

Sistematização das Correspondências e Ofícios sobre a incorporação, inventário e demais informações sobre a Coleção de Renda de Bilros (1940 - 1950).

No ano de 1940, diversas correspondências e ofícios foram trocados entre a Direção Geral da Fazenda Pública (DGFP), pelo diretor geral Antonio Luiz Gomes, e o MNSR, pelo diretor Vasco Valente. De acordo com a documentação consultada no arquivo do MNSR, em fevereiro de 1940, o diretor do DGFP informou ao MNSR que pretendia dar um destino adequado ao restante do acervo localizado no anexo do jardim das Belas-Artes. Valente propõe que deveria ser feita a recolha total deste acervo devido a dificuldade de examiná-los por estarem amontoados "e alguns mesmo ainda encaixotados" (Ofício nº 18, Lº4 de 20 de fevereiro de 1940 - Anexo 7). Ele propõe também fazer uma seleção das peças, que poderiam ser expostas no MNSR, e um inventário daquelas que estariam em condições de serem distribuídas a outras instituições. A DGFP assentiu no Ofício nº. 3.456, Processo nº. 333, livro nº. 43.

Em 25 de abril do mesmo ano, A. Luiz Gomes, através do Ofício n.º 4.864, Proc. n.º 333, livro n.º 43, pediu a Valente que lhe enviasse a cópia da catalogação dos objetos do extinto MICP. Em 4 de maio (Ofício nº. 60, Lº. 4), Vasco Valente informa que tal ação é laboriosa e demorada.

Em pesquisa no Arquivo do MNSR, há o que parece ser uma cópia de uma carta de Valente para Aarão de Lacerda, de agosto de 1947, em que o diretor procurou esclarecer como se deu sua "interferência" na arrumação final do "desprezado espólio" do MICP. Valente relata como conseguiu salvar alguns itens e o que fez deles. Ao falar sobre as rendas, cita que conseguiu salvar quase toda a coleção e informa que o trabalho de inventariação e identificação foi feito por Maria José de Mendonça, após o seu deslocamento de Lisboa para o Porto "exclusivamente para este serviço".

A relação dos objetos feita por Valente e, supostamente por Mendonça, foi enviada em 20 de maio, possivelmente anexada ao ofício n.º 70, Lº. 4. Valente indica que a relação é dos objetos que ainda poderiam ter alguma utilidade, tendo em vista que alguns metros de passadeiras e tapetes de fio foram descartados devido ao mau estado de conservação. Valente tomou a liberdade de sugerir o encaminhamento de alguns itens ao Museu do Conservatório de Música de Lisboa e à Escola Agrícola do Conde de São Bento em Santo Tirso.

Na relação feita por Valente, os itens com número de inventário de 350 a 401, entre outros, ficariam no MNSR. Essa referência específica abrange a coleção de rendas portuguesas, comprovado pelas relações designadas por "inventário", datadas em 1941 e em 1948, em que consta a numeração referida (Anexo 3 e 4).

A coleção de rendas é novamente referida no Ofício n.º 1.794, Proc. n.º 333, Lº. n.º 43, de 12 de setembro de 1940, enviado pelo MNSR à DGFP. Nele, Valente refere-se ao ofício de 20 de maio e "à relação que o acompanhou", esta parece ter sido uma lista anexa ao ofício, contendo o inventário dos artigos selecionados por ele para destinação futura, porém, não foi possível ter acesso a este anexo. Conforme relatado pela técnica do MNSR, Dra. Teresa Pinheiro Torres, como o arquivo de ofícios enviados é composto por cópias, era comum, por vezes, os anexos não serem copiados e inseridos. Contactou-se a Dra. Paula Ucha, Técnica Superior/Arquivista no Arquivo Documental do Ministério das Finanças, a fim de encontrar o referido anexo nos arquivos da instituição, porém, o mesmo não foi encontrado. Neste ofício de 12 de setembro, o diretor do DGFP afirma que "foi autorizada a cessão, a título precário", dos "artigos descritos naquela relação" ao museu. Entre esses artigos, os de referência 350 a 401 estão incluídos.

A relação é referida, novamente, na correspondência expedida entre o MNSR e a DGFP em 07 de novembro do mesmo ano (Ofício nº 241, L. 5º), em que Valente lista e confirma os objetos que foram anexados ao MNSR. Entre eles descreve: "50 cartazes em rendas nacionais; (...), Estes objectos foram inventariados com os números 350 a 401, 417, 524 a 528 na relação anexa ao meu ofício nº. 70, Lº. 4º, de 20 de maio deste ano" (Anexo 8). Essa informação é confirmada pela comunicação de Vasco Valente enviada ao periódico O

Tripeiro, em março de 1949 (n.º11, V série, Ano IV, p. 255), após a publicação de fevereiro em homenagem ao centenário de Joaquim de Vasconcelos. Além de exaltar que a coleção encontra-se "hoje modelarmente arquivada em 52 cartões" (do mesmo modo como expressou à Lacerda em 1947), o diretor informa que a coleção de rendas portuguesas foi inventariada e identificada pelo moroso trabalho de Maria José de Mendonça, que teria permanecido no Porto por algum tempo para a execução do trabalho.

No ofício de 07 de dezembro de 1940 (Ofício nº. 2.126, Proc. 333, Lº. 43), o diretor da DGFP demonstra procurar formas de realocar os objetos restantes em outras instituições que pudessem os aceitar. Esgotando todas as possibilidades, pelo Despacho de 18 de janeiro de 1941 e pelo Ofício nº. 433, Lv. nº. 43 de 21 de janeiro do mesmo ano, fica determinado que o restante dos objetos seriam vendidos como sucata, devido ao valor quase nulo ao Sr. Manuel Domingos de Sousa Neves, conforme documentado em auto em 20 de fevereiro do mesmo ano (Leandro, 2014, p. 507).

De acordo com os documentos a que se teve acesso durante o estágio no MNSR, correspondências sobre as rendas reaparecem em 18 de julho de 1944 (Ofício 135, Lº. 9), quando o então diretor Vasco Valente entra em contacto com o diretor do MNAA, João Couto. Valente sugere a permissão à conservadora do referido museu, a senhora Maria José de Mendonça, para estudar e verbetar a coleção de rendas. No Ofício nº. 1.471, Lº. 74, de 20 de julho, o diretor do MNAA concorda com a realização do certame e acrescenta que a conservadora "(...) vai em breve ao Porto e examinará, conforme V. Exª. deseja, a coleção das rendas (...). Oportunamente se estudará a forma de ela proceder ao estudo pormenorizado da mesma coleção".

Diante desta troca de correspondências, compreendeu-se que a conservadora deveria ter estado no Porto em 1940, quando a relação com o inventário de todas as peças do MICP foi feita a pedido da DGFP. A conservadora teria, nesta altura, apenas auxiliado no inventário e na separação das peças junto à Vasco Valente. Ademais, de acordo com os dizeres do diretor do MNAA, Mendonça, possivelmente retornou ao Porto, talvez em 1948, para examinar a coleção, ainda que já a conhecesse, porém, com outro intuito, o de elaborar um parecer. Conclui-se, a princípio, que Mendonça teria retornado ao Porto em 1948 por ter sido este o

ano da exposição em que a coleção foi cedida ao MNAA. Mas nem ao menos, é possível ter a certeza da visita da conservadora ao MNSR após 1940.

Há uma correspondência de 17 de dezembro de 1944 de Maria José de Mendonça a Vasco Valente em que se refere ao trabalho de Sousa Viterbo sobre tapeçarias e diz que aguarda o envio das fichas para poder se "ocupar do assunto". Logo, ao que parece, eles conversavam sobre assuntos distintos no mesmo período. Do mesmo modo, outras correspondências foram trocadas entre os diretores dos museus devido a diversos assuntos, porém e, de acordo com os documentos disponibilizados no MNSR, o tema sobre as rendas reaparece apenas em abril de 1949 e se refere à cedência da coleção para figurar a 8ª. Exposição Temporária do MNAA que ocorreu entre maio e junho de 1948.

Embora não tenha sido encontrado no Arquivo do Museu outras correspondências anteriores sobre esta exposição, no Ofício de nº. 84, Lº. 14 de 13 de abril de 1949, Vasco Valente pede para que a coleção seja devolvida ao Soares dos Reis após estar um ano em Lisboa, desde a sua cedência. Este documento é uma prova de que a coleção de rendas esteve no MNAA por pelo menos um ano até este momento.

Em 6 de junho de 1949, o diretor do MNAA enviou o Ofício n.º 1.992, Lº. 3.º, Proc. n.º 55 (Anexo 9), em que se refere ao ofício de abril de 1949 emitido pelo MNSR e anexa a cópia do parecer feito por Maria José de Mendonça, no dia 3 de junho do mesmo ano. No parecer, a conservadora aborda sobre o estado de conservação das rendas que "(...) necessitam urgentemente de serem limpas, devido às péssimas condições de conservação em que se encontravam quando o Senhor Dr. Vasco Valente as salvou da destruição (...)". Mendonça comenta que ao fim da exposição de rendas que aconteceu no MNAA em 1948, propôs à Valente "que se aproveitasse a oportunidade da colecção do Museu de Soares dos Reis se encon-trar em Lisboa, para ser entregue aos cuidados da Senhora D. Maria Augusta Santos a fim das espécies serem convenientemente limpas". Ela afirma que Valente aceitou sua sugestão e que ficou de enviar o orçamento do trabalho e este só pode ser entregue próximo à data da correspondência. No dia 7 do mesmo mês, Valente responde com outro ofício (nº 130, L. 4º) confirmando o recebimento e providenciando ao restauro conforme condições expostas.

Em 27 de janeiro de 1950, a conservadora responde, em carta escrita a mão (Anexo 2), que as rendas seguem para o Porto e pede desculpas pela demora da execução do serviço e afirma que, devido à falta de tempo, foi impossível estudá-las. Ela informa que as rendas foram tratadas pela Maria Augusta Santos e lista o que consistiu o trabalho:

> Todas as espécies foram desmontadas dos fundos de cartolina, limpas com escova especial e esticadas numa almofada própria para esse fim; as rendas sujas (cerca de dez) foram lavadas com água e espuma de sabão; das restantes a grande maioria foi limpa com álcool; findo esse trabalho as rendas foram novamente colocadas nos respectivos suportes.

Os seus relatos trazem informações de suma importância como quando explica que tomou a liberdade de "mandar montar em fundos de cartolina as rendas que foram retiradas dos quadros que servia para exemplificar o antigo processo de exposição". Ela refere-se a uma fotografia que fez como prova do processo de apresentação das rendas no antigo Museu Industrial do Porto. Isso quer dizer, que existe, ou existiu, registos de como as rendas eram expostas no MICP. Essa fotografia na qual ela se refere, não foi encontrada. Também não foi possível aceder aos ofícios recebidos e enviados relativos ao ano de 1950 no Arquivo do MNSR. A carta original de Mendonça encontra-se em outro grupo de documentos referentes às correspondências de Vasco Valente.

Outro dado importante é quando a conservadora menciona ter conservado a mesma arrumação que fez no Porto, ou seja, ela dá a entender o que foi informado na publicação de O Tripeiro de 1949 e na carta de Valente à Lacerda, referidos anteriormente, de que ela teria passado um tempo no Porto inventariando as rendas. Essa arrumação a que se refere foi feita em caixas e "pastas por centros de fabrico correspondente à 'relação' das rendas". A relação seria a relação de inventário de 1941? O modo que ela descreve, ainda é o mesmo utilizado na guarda da coleção. São três caixas e três pastas:

Caixa n.º 1: atribuída a Vila do Conde.

Caixa n.º 2: atribuída a Viana do Castelo e Vila do Conde.

Caixa n.º 3: atribuída a Setúbal, Fuzeta e Peniche.

Pasta a) Vila do Conde.

Pasta b) Peniche.

Pasta c) Fuzeta.

Maria José de Mendonça acrescenta que Rui Vaz, na época, diretor da Escola Industrial de Rendeiras Baltazar do Couto de Vila do Conde, ao observar as rendas em exposição no MNAA (1948), informou que seria "impossível determinar as diferenças de fabrico entre as rendas" produzidas antes da época em que Maria Augusta Bordalo Pinheiro foi diretora da Escola de Desenho Industrial de Peniche. Diante disso, Mendonça pede a Valente se ele pode dizer-lhe quem fez a classificação das rendas e acredita ter sido a senhora Abigail. Na carta original, o nome Abigail está riscado e abaixo escrito: "Sara e Argentina Alarcão, mestres do ensino técnico". Conforme observação feita por Catarina Maia e Castro na transcrição que fez, essa nota foi feita por Vasco Valente.

Ao consultar a publicação de Luiza e Arthur Ramos (1948, p. 32), leu-se o nome Abigail de Paiva Cruz como sendo uma artista em Lisboa que desenhava motivos para a confeção da renda de bilros, tal qual Rui Vaz em Vila do Conde. Por esta razão, pode-se inferir que se trata da mesma pessoa, pois, embora existam poucas informações sobre a artista, em uma breve busca pela internet, viu-se que Abigail foi aluna da Academia Portuense de Belas-Artes e especializou-se em pintura, escultura, bordados e rendas. Há informações de que ela fez exposições com as rendas que produziu, teria criado uma escola de rendas nos anos de 1930 e fez parte da organização feminista Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (Esteves, 2018).

Mas, afinal, teriam sido as Sras. Alarcão as responsáveis pela classificação da coleção? E em qual momento a teriam feito? Durante o inventário entre 1940/1941? Mas não teria sido a própria Maria José de Mendonça que fez o inventário junto a Vasco Valente? Por que ela desconhece quem fez a classificação? - É possível responder a estas perguntas? Infelizmente, devido ao tempo do estágio, não houve mais avanços, mas, ao menos, um caminho foi iniciado.

Mais uma dúvida que cerca é a origem das referências citadas nos ofícios entre a DGFP e o MNSR, na qual designamos por "antiga" ou "anterior". O MNSR tem em seu arquivo dois

documentos intitulados por inventário, o primeiro datado de 9 de agosto de 1941 e o segundo em 9 de março de 1948 (Anexos 3 e 4). Ambos há escrito:

> "Colecção de rendas portuguesas (continental), proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto.
> A segunda numeração indicada diz respeito ao inventário geral do espólio do referido museu recolhido no Museu Nacional de Soares dos Reis".

Há uma relação com 52 "conjuntos" de rendas, entremeios e outros tipos separados por centros de fabrico: Vila do Conde, Viana do Castelo, Setúbal, Peniche e Fuzeta, Algarve. Cada conjunto era subdividido por letras, por exemplo: 350 A.

No documento de 1948, foi escrito à mão, ao lado das referências, uma outra referência, a usada pelo museu atualmente. Esta referência inicia-se pelo número 52 até o número 103. Atualmente, cada conjunto de amostra de renda é subdividido numericamente como, por exemplo: 52.1 Tex MNSR, 52.2 Tex MNSR, sucessivamente, substituindo as letras da referência anterior. Deste modo, a referência anterior "350 A" compete à referência 52.1 Tex MNSR.

A numeração de 52 a 103 consta no livro de "Inventário - Louças e Vidros - Paramentos e Tecidos - Diversos" (Anexo 10). Os poucos dados de preenchimento do livro referentes à coleção foram feitos à máquina de escrever, porém, o ano está escrito à caneta azul. A Dra. Maria Lobato Guimarães identificou que a letra é de Catarina Maia e Castro. Deste modo, não se pode concluir com absoluta certeza quando a coleção de rendas deu entrada no livro de inventário do Museu. Será possível fazer o mesmo que Maia e Castro e concluir que foi exatamente em 1940 que a coleção deu entrada no livro? Sabe-se que foi após a conclusão da transferência, no final de 1940, mas por que há uma relação feita em 1941 com a referência anterior? E por que essa mesma relação não foi feita com as novas referências? O que se pode inferir, com mais certeza, é que as rendas deram entrada no livro entre 1940 e 1945, pois, nesta página há, após as rendas, somente uma data escrita à máquina sendo 1945.

Outra questão é sobre a referência anterior, as que constam nas relações de 1941 e 1948. Seriam essas as utilizadas pelo MICP ou foram criadas posteriormente ao encerramento do museu, durante o inventário proposto e executado por Vasco Valente para apresentar a DGFP? Sabe-se que a "antiga" referência encontra-se escrita a cor vermelha no reverso dos cartões em que as rendas estão fixadas.

No reverso dos cartões das amostras de Vila do Conde, também há etiquetas adesivas escrito a mão "Vila do Conde", conforme imagem. No arquivo do MNSR há quatro etiquetas em papel, maiores que as citadas, algumas com a mesma letra, escritas informações como, por exemplo, "Peniche", "Golas e punhos Museu Ind. e Com. 1889", entre outros. De acordo com anotações vistas em uma pasta de arquivo do Museu, acredita-se que essas etiquetas foram feitas por Joaquim de Vasconcelos, deste modo, supõe-se, porém com dúvidas, que as etiquetas adesivas dos cartões também poderiam ter sido feitas por Joaquim de Vasconcelos.

Figura - À esquerda etiqueta, etiqueta adesiva fixada no reverso dos cartões das amostras de rendas. À direita, etiquetas de papel atribuídas à Joaquim de Vasconcelos e ao MICP, pertencentes ao MNSR.



Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Apêndice 4

Tabela com a relação da documentação consultada no Arquivo MNSR (referente ao Apêndice 3).

Tabela - Relação da documentação consultada no Arquivo MNSR.

Data	Referência	Assunto	Expedida por	Recebida por
13/02/1940	Ofício nº 1889, 2ª Secção, processo nº 333, Livro nº 43	DGFP pretende dar destino aos objetos em depósito do MICP e consulta o MNSR para saber se têm interesse nos objetos do Museu Industrial e Comercial do Porto (MICP) em depósito em anexo da Escola de Belas-Artes (Anexo 5).	Diretor geral António Luiz Gomes, Direção Geral de Fazendo Pública (DGFP).	Diretor Vasco Valente, Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR).
20/02/1940	Ofício nº 18, Lº4	Resposta ao Ofício nº 1889, 2ª Secção, processo nº 333, Livro nº 43 (13/02/1940). Sugestão de Valente para que possa recolher os objetos, selecionar os que lhe interessam e fazer um inventário dos objetos restantes para distribuir a outros estabelecimentos (Anexo 7).	MNSR	DGFP
06/03/1940	Ofício nº. 3.456, Processo nº. 333, livro nº. 43.	Resposta ao Ofício nº 18, Lº4 (20/02/1940) em que concorda e autoriza a “conveniente catalogação”.	DGFP	MNSR
25/04/1940	Ofício n.º 4.864, Proc. n.º 333, livro n.º 43	Refere-se ao Ofício nº. 3.456, Processo nº. 333, livro nº. 43 (06/03/1940), pede o envio da cópia da catalogação dos objetos do extinto MICP.	DGFP	MNSR
04/05/1940	Ofício nº. 60, Lº. 4	Acusa a receção do Ofício n.º 4.864, Proc. n.º 333, livro n.º 43 (25/04/1940), comunicando que está no processo de catalogação que “demora algum tempo” e informa que logo que o serviço seja concluído, enviará uma cópia.	MNSR	DGFP

20/05/1940	Ofício n.º 70, Lº. 4	Reporta ao Ofício n.º 4.864, Proc. n.º 333, livro n.º 43 (25/04/1940), informa que envia a relação dos objetos do MICP e propõe destino a alguns objetos, dentre eles, as rendas identificadas pelos números 350 a 401.	MNSR	DGFP
12/09/1940	Ofício n.º 1.794, Proc. n.º 333, Lº. n.º 43	Refere-se ao Ofício n.º 70, Lº. 4 (20/05/1940), autoriza a cessão ao MNSr dos artigos descritos na relação do referido Ofício.	DGFP	MNSR
07/11/1940	Ofício nº 241, L. 5º	Reporta ao Ofício n.º 1.794, Proc. n.º 333, Lº. n.º 43 (12/09/1940), e refere-se ao envio dos documentos comprovativos da entrega dos objetos à Escola de Santo Tirso e apresenta uma lista dos objetos que ficaram em posse do MNSR. Nesta lista consta: “50 cartazes em rendas nacionais”, entre outros (Anexo 8).	MNSR	DGFP
07/12/1940	Ofício nº. 2.126, Proc. 333, Lº. 43	Refere-se ao Ofício nº 241, L. 5º (07/11/1940), o diretor da DGFP demonstra procurar formas de realocar os objetos restantes em outras instituições que pudessem os aceitar.	DGFP	MNSR
1940 (?)	Inventário - Louças e Vidros - Paramentos e Tecidos - Diversos (MNSR)	Livro de registo de entrada de objetos de coleções diversas.	-	-
09/08/1941	Rendas Portuguesas. Inventário.	Relação de Inventário da coleção de rendas portuguesas, provenientes do MICP (Anexo 3).	-	-
18/07/1944	Ofício 135, Lº. 9	Vascos Valente sugere que a conservadora do MNAA, Maria José de Mendonça, organize e faça um estudo da coleção de rendas.	MNSR	Diretor João Couto, Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

20/07/1944	Ofício nº. 1.471, Lº. 74	Refere-se ao Ofício 135, Lº. 9 (18/07/1944), João Couto concorda com a realização do pedido feito por Valente e informa que a conservadora iria, em breve, ao Porto para examinar a coleção.	MNAA	MNSR
17/12/1944	Correspondência / Carta	Refere-se ao trabalho de Sousa Viterbo sobre tapeçarias e diz que aguarda o envio das fichas para poder se "ocupar do assunto".	Maria José de Mendonça	Vasco Valente
Agosto de 1947	Correspondência / Carta	Valente esclarece como se deu sua "interferência" na arrumação final do "desprezado espólio" do MICP. Informa que o trabalho de inventariação e identificação foi feito por Maria José de Mendonça, após o seu deslocamento de Lisboa para o Porto "exclusivamente para este serviço".	Vasco Valente	Aarão de Lacerda
09/03/1948	Rendas Portuguesas. Inventário.	Relação de Inventário da coleção de rendas portuguesas, provenientes do MICP (Anexo 4).	-	-
13/04/1949	Ofício de nº. 84, Lº. 14	Tendo decorrido um ano da cedência da coleção de rendas, Valente pede a devolução da mesma.	MNSR	MNAA
06/06/1949	Ofício n.º 1.992, Lº. 3.º, Proc. n.º 55	Couto envia a cópia do parecer da conservadora Maria José de Mendonça sobre o restauro da coleção de rendas. O parecer que acompanha o Ofício, tem data de 03/06/1949 (Anexo 9).	MNAA	MNSR
07/06/1949	Ofício nº 130, L. 4º	Refere-se ao parecer que acompanha o Ofício n.º 1.992, Lº. 3.º, Proc. n.º 55 (06/06/1949), e autoriza o restauro da coleção de rendas.	MNSR	MNAA
27/01/1950	Correspondência/ Carta	Aborda sobre o processo da higienização das renda, as situações e questões envolvidas (Anexo 2).	Maria José de Mendonça	Vasco Valente

Fonte: Beatriz Figueirinha, 2024.

Apêndice 5

Relação das Exposições e Catálogos.

1881 - Palácio de Cristal do Porto (Porto, Portugal)

- Título: I Exposição-Bazar de Belas-Artes (promovido pelo Centro Artístico Portuense).
- Duração: 27 de março a 1º de maio.
- Catálogo: Catálogo da Primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes (1881). Porto, Empreza Ferreira de Brito.

- Observações: Dentro da categoria "Industrial Têxtil: bordados, estofos, etc.", o único expositor de rendas foi Joaquim de Vasconcelos como colecionador. Consta na página 34: "Collecção de estampas modelos, 195 numeros. Rendas e bordados mais 152 numeros".

  Ainda que esta exposição tenha ocorrido antes da criação do MICP, considera-se que as rendas expostas podem ter se tornado acervo do MICP e, possivelmente, algum item faça parte da atual coleção do MNSR.

1891 - Palácio de Cristal Portuense (Porto, Portugal)

- Título: Exposição Industrial Portuguesa
- Duração: início em 18 de novembro.

- Observações: Conforme o catálogo (1891) e os relatórios (1893) da exposição, as rendas teriam sido expostas na secção 14.ª intitulada por "tapetes, tapeçarias, rendas, bordados, passamanarias, flores artificiaes, (…)". Ambos informam que as rendas expostas na "vitrine nº 281" teriam sido as de D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro (1893, p. 321). Entre os artefatos expostos estariam: uma almofada, dois cabeções e um par de punhos iguais, três lençois, uma barra (amostra) e um fichu (1891, p. 79). Contudo, nos Relatórios sobre a exposição, é informado que não concorreram expositores de rendas, tendo sido substituídos pelo MICP, "com as

rendas que tem para exposição permanente" (p. LXVIII - LXX). Não conseguimos confirmar a participação das rendas da coleção nesta exposição, pois apuramos duas informações e não conseguimos compreendê-las em contexto.

1948 - Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal)

- Título: Rendas: portuguesas e estrangeiras dos séculos XVII a XIX (8.ª Exposição Temporária).
- Duração: Maio a Junho.
- Observações: No catálogo as rendas não são identificadas por centro de fabrico ou pela referência do MNSR, porém foi feita a conferência da identificação feita por Catarina Maia e Castro sendo as amostras: 85 Tex MNSR e 93.2 Tex MNSR Peniche, 53.4 Tex MNSR e 89 Tex MNSR Vila do Conde. Não foi possível identificar a quinta amostra.

1955 - Royal Academy of Arts (Londres, Inglaterra)

- Título: Portugueses Arts 800 - 1800.
- Duração: 1955 a 1956.
- Amostras de rendas: 72.1 Tex MNSR e 72.2 Tex MNSR (Peniche) e 86 Tex MNSR (Vila do Conde).

1999 - Printemps (Paris, França)

- Título: Mode Portugaise - La Révélation (Anterior: 100 anos de História do Traje e Têxtil Histórico e Popular) (promovida pelo ICEP).
- Duração: 02 a 18 de setembro.
- Amostras de rendas: As rendas referidas em toda documentação relativa à cedência das peças são identificadas como "gola e punhos em renda de bilros Nº. de INV. ref. 52-103 MNSR Têxteis" ou "ref. 52/103". Na ficha para catálogo que acompanha a documentação a localidade é descrita como sendo "Norte de Portugal (Viana do Castelo ou Vila do Conde - Séc- XIX)".
- Observações: a partir das informações encontradas, surgiu duas questões:

1. Foram encontradas cerca de três fichas de inventário com a ref. 52 /103. Todas as rendas destas fichas, incluindo a gola e os punhos aqui referidos, possuem outras

fichas de inventário com a numeração conhecida. Em conversa com as museólogas Maria Guimarães e Adelaide Carvalho, elas não souberam dizer o porquê destas peças terem duas fichas e nem a origem da referência "52 /103". Foram identificadas que no Matriz, as rendas foram inseridas como 52/103.

2. Pela cópia da ficha de inventário anexada aos documentos, por conter uma fotografia das rendas, nota-se que, na verdade, as referências são 72.1 Tex MNSR e 72.2 Tex MNSR, referentes ao centro de fabrico de Peniche., portanto, não sendo do Norte de Portugal.

   Conforme documentação disponibilizada pelo MNSR, antes de serem enviadas à exposição, as rendas receberam "tratamento de limpeza" no Instituto de José de Figueiredo, após solicitação da diretora do MNSR Mónica Baldaque à diretora do IPM, Raquel Henriques da Silva, autorizada em 15 de julho de 1999.

<u>2000 - ABC Serrano (Madrid, Espanha)</u>

- Título: Exposição de Moda - Memória do Futuro (organizada pelo ICEP).
- Duração: 16 a 30 de outubro.
- Amostras de rendas: As rendas referidas em toda documentação relativa à cedência das peças são identificadas como "gola e punhos em renda bilros ref. 52/103" e correspondem, respectivamente, a: 72.1 Tex MNSR e 72.2 Tex MNSR (Peniche).

<u>2002 - Auditório Municipal de Vila do Conde (Vila do Conde, Portugal)</u>

- Título: As Rendas de bilros Nos Museus Nacionais.
- Duração: 26 de julho a 31 de agosto.
- Amostras de rendas:

❖ Vila do Conde: 55.4 Tex MNSR; 59.4 Tex MNSR; 64.1 Tex MNSR; 64.3 Tex MNSR e 75.2 Tex MNSR.

❖ Peniche: 93.1 Tex MNSR; 95. 7 Tex MNSR; 73.4 Tex MNSR.

❖ Fuzeta: 63.5 Tex MNSR e 67.2 Tex MNSR.

❖ Setúbal: 57.6 Tex MNSR.

Viana do Castelo: 87.6 Tex MNSR; 91.3 Tex MNSR e 91.7 Tex MNSR.

- Observações: Há uma referência denominada “62 CMP-Têxteis” que não se encontra em nenhum outro documento consultado no MNSR. Todos os documentos referentes à cedência das peças para a exposição constam as referências anteriores que no presente trabalho foram substituídas pelas usadas atualmente. Anexada à documentação, há um conjunto de papeis escritos à mão com a descrição pormenorizada das rendas cedidas.

2016 - Museu do Design e da Moda - MUDE (Lisboa, Portugal)

- Título: Museu Infinito. Joaquim de Vasconcelos e Museu Industrial e Comercial do Porto (1883 - 1899)
- Duração: 15 de janeiro a 17 de abril.
- Catálogo: Coutinho, B.; Leandro, S. (2019). Museu Infinito: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu Industrial e Comercial do Porto. Câmara Municipal de Lisboa; MUDE - Museu do Design e da Moda.
- Amostras de rendas:
  - Rendas de Vila do Conde: 56.1 Tex MNSR; 56.2 Tex MNSR; 59 Tex MNSR; 60. 1 Tex MNSR; 60.2 Tex MNSR; 71.1 Tex MNSR; 86 Tex MNSR; 89.2 Tex MNSR; 89. 4 Tex MNSR; 101.6 Tex MNSR; 102.1 Tex MNSR; e 103.7 Tex MNSR.
  - Renda de Peniche: 70.1 Tex MNSR; 70.3 Tex MNSR; 72.1 Tex MNSR; 72.2 Tex MNSR; 73.1 Tex MNSR; 73.2 Tex MNSR; 93.1 Tex MNSR; 93.3 Tex MNSR; 95.5 Tex MNSR; 96.2 Tex MNSR; e 96.4 Tex MNSR.
  - Rendas de Fuzeta: 63.1 Tex MNSR; 63.3 Tex MNSR; e 65.3 Tex MNSR.
  - Rendas de Setúbal: 57.3 Tex MNSR e 62.7 Tex MNSR.
- Observação: Todas as rendas estão identificadas no catálogo da exposição como sendo de bilros, porém, as de Fuzeta são do tipo *filet.*

Apêndice 6

Relação da coleção por centros de fabrico, tipologias e quantidades.

Centro de Fabrico	Técnica	Tipologia Inventários 1941 e 1948	Tipologia sugerida	Quantidade
Vila do Conde	bilros	Renda	Bordadura	86
		Entremeio	Entremeio	52
		Gola	Gola	2
		Punhos*	Punhos	2
		Quadrado de renda	Renda quadrangular para aplicação	2
		Cabeção e punhos	Encaixe e punhos	1
		Tira de Renda	Echarpe	2
		Renda e entremeio	Bordadura e entremeio	1
		Não constam no inventário**	Fragmento de renda	2
		Total		**150**
Viana do Castelo	bilros	Renda	Bordadura	54
		Entremeio	Entremeio	21
		Entremeio	Entremeio e Bordadura	1
		Total		**76**
Peniche	bilros	Renda	Bordadura	17
		Entremeio	Entremeio	23
		Gola	Gola	1
		Punhos	Punhos	1

		Encaixe de camisa de noite	Encaixe	1
		Cabeção de renda preta	Echarpe	1
		Quadrado de renda	Renda quadrangular para aplicação	1
		Total		**45**
Setúbal	bilros	Renda	Bordadura	10
		Entremeio	Entremeio	3
		Total		**13**
Fuzeta	*filet* (à malheiro)	Renda	Bordadura	7
		Gola	Gola	5
		Total		**15**
Total				**299**

*Um par de punhos não tem seu próprio número de referência, sendo este atribuído ao conjunto encaixe (cabeção) e punhos, com o número de referência 100 Tex MNSR, contabilizando, no total, 1 item.

** Consta na lista anexa à Caixa nº. 1, que as referências 54.8 e 54.9 não configuram nas relações de inventário (1941 e 1948).

Fonte: Beatriz Figueirinha, 2023.

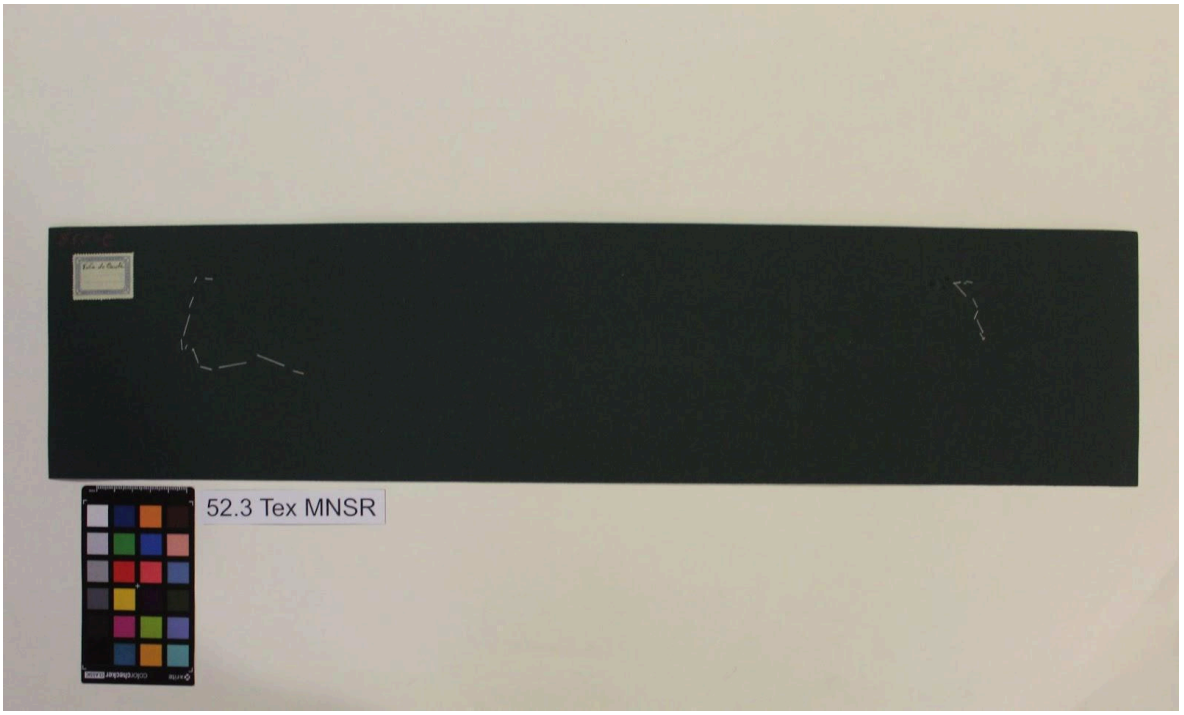
Apêndice 7

Seleção de amostras para identificação dos elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica da renda de bilros.

A. Bordadura - 52.3 Tex MNSR;
B. Bordadura - 55.5 Tex MNSR;
C. Entremeio 89.3 Tex MNSR;
D. Gola - 56.1 Tex MNSR;
E. Punhos - 56.2 Tex MNSR;
F. Renda quadrangular para aplicação - 59 Tex MNSR;
G. Gola - 60.1 Tex MNSR;
H. Echarpe - 86 Tex MNSR;
I. Encaixe e Punhos - 100 Tex MNSR.

A) Bordadura - 52.3 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 52.3 Tex MSNR

Nº. de Inventário anterior: 350 C

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Bordadura.

Outras denominações: Aplicação designada por “bico” em Vila do Conde e por “renda de ponta” em Peniche (Rendilheira de Vila do Conde Isabel Carneiro; Rêgo & Pires, 2005; Ramos & Rêgo, 2021).

Matéria: Fio de algodão.

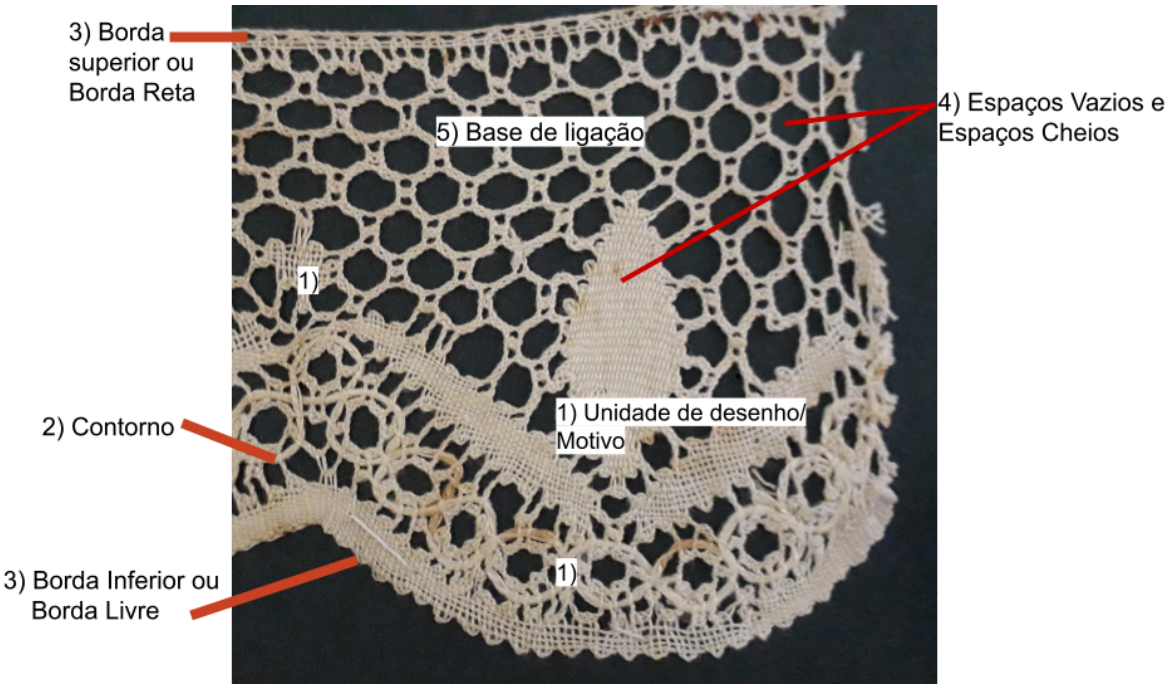
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Ponto de pano
- Caveirinhas
- Torcidos (movimento)
- Volta

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2023.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha, Óculos e três formatos ovais que remetem ao desenho de folhas simples. Uma folha ao centro, maior em largura, e duas folhas mais estreitas posicionadas uma de cada lado da folha central.
2. **Contorno:** Compõe o motivo conhecido em Vila do Conde por Óculos.
3. **Borda Superior:** Barão (simples), feito com Torcidos e Voltas (denominação de Vila do Conde).

   Borda Inferior: Recorte arredondado feito com o Ponto de pano.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** O ponto Caveirinha (Base de ligação) e o motivo denominado por Óculos (feitos por Torcidos e Voltas, delineados com Bordos), são os que possuem mais espaços vazios. O Ponto de pano é um ponto mais cheio e forma o motivo das folhas, a Rosinha e a borda inferior.
5. **Base de ligação:** Ponto Caveirinhas.
6. **Detalhes complementares:** -

Dimensões:

Altura: 5,5 cm

Largura: 52 cm

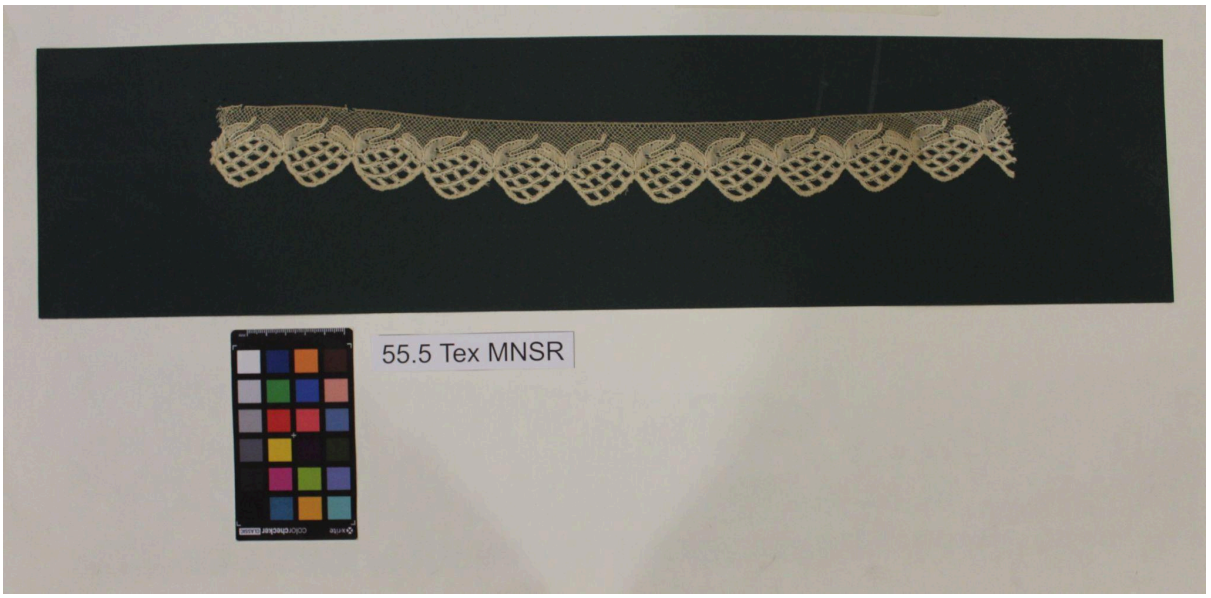
Descrição: Amostra de bordadura para aplicação, em renda tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru, de formato retangular. A Borda superior é reta e a inferior com recorte em formato arredondado. O centro apresenta a repetição, em ziguezague, do motivo de folhas intercalado pelo motivo denominado por Rosinha. Abaixo das folhas há uma sequência do motivo denominado por Óculos. A Base de ligação que une os motivos e demais elementos (designado por Ponto de fundo em Vila do Conde) é formada pelo ponto Caveirinhas, característico por ter mais espaços vazios/abertos.

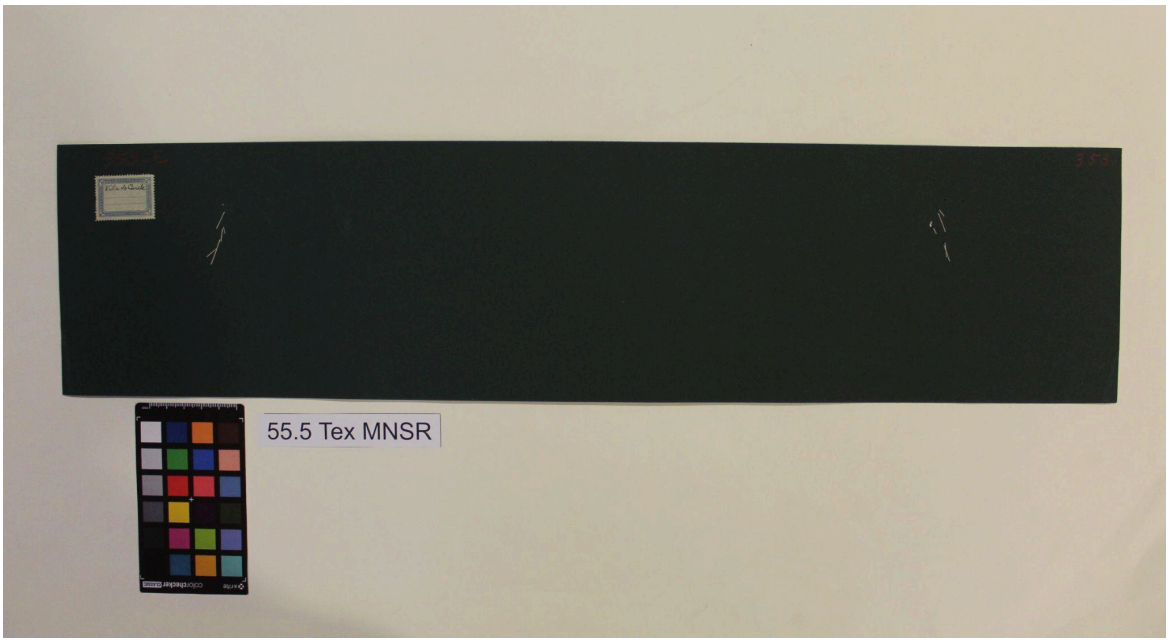
A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 350 C.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

B) Bordadura - 55.5 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 55.5 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 353 E

Denominação: Amostra/ Aplicação/ Bordadura.

Outras denominações: -

Matéria: Fio de algodão.

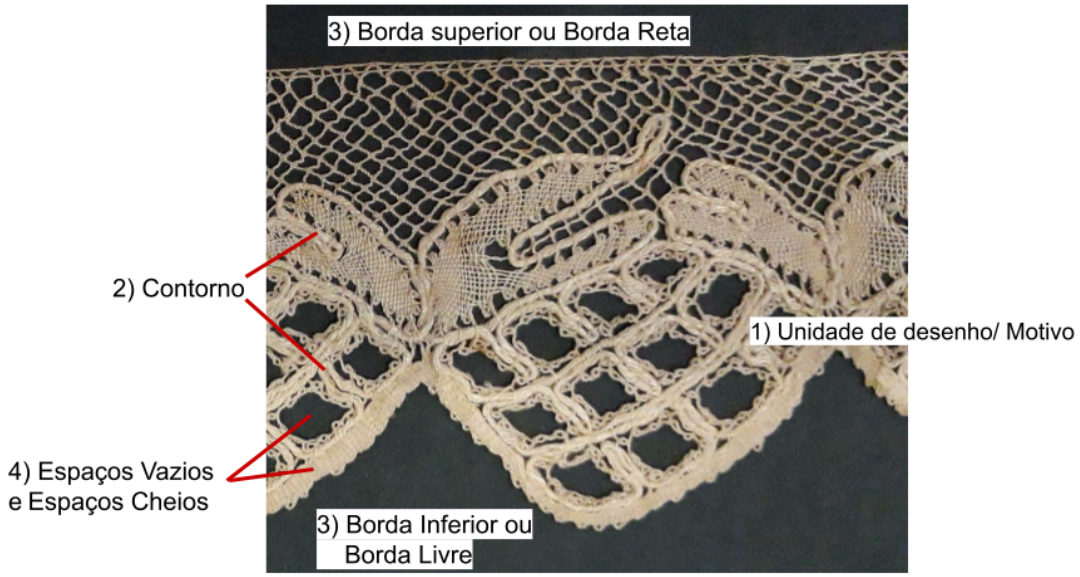
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Ponto de pano
- Caveirinhas
- Pregadinho/ Rede
- Torcidos (movimento)

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Desenho semelhante a um morango. Observação: o motivo conhecido em Vila do Conde por morango tem um aspeto diferente.
2. **Contorno:** Delimita o pormenor na parte interna do morango junto a Torcidos e Voltas e faz o contorno da folha sobre o morango.
3. **Borda Superior:** Barão (simples).

   Borda Inferior: Recorte arredondado feito com o Ponto de pano.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os espaços cheios, feitos com o Ponto de Pano, preenchem a folha e delimitam o desenho do morango. Os espaços vazios compõem a parte superior ao morango, feito com o ponto Pregadinho e “recriam” as sementes da fruta com o Bordo, Torcidos e Voltas.
5. **Base de ligação:** -
6. **Picot/ Detalhes complementares:** -

Dimensões:

Altura: 5,0 cm

Largura: 49,9 cm

Descrição:

Amostra de bordadura para aplicação, em renda tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru, de formato retangular. A borda superior é reta e a inferior com recorte em formato arredondado. O centro apresenta a repetição do motivo semelhante a um morango com uma folha por cima. Acima do morango o ponto Pregadinho, mais aberto e com espaços vazios, contrastando com o ponto mais cheio, denominado Ponto de Pano, que preenche a folha e delimita o morango.

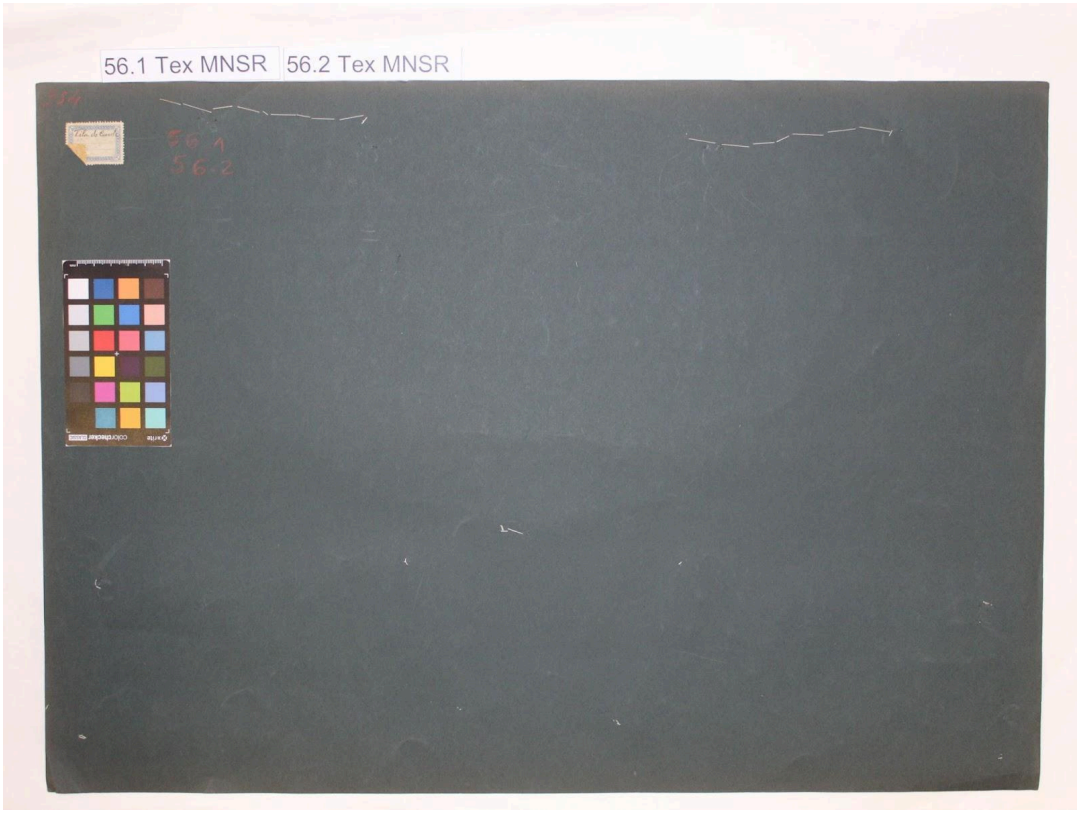
A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação "Vila do Conde" escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 353 E.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

C) Gola - 56.1 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 56.1 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 354

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Conjunto/ Gola

Outras denominações: -

Matéria: Fio de algodão.

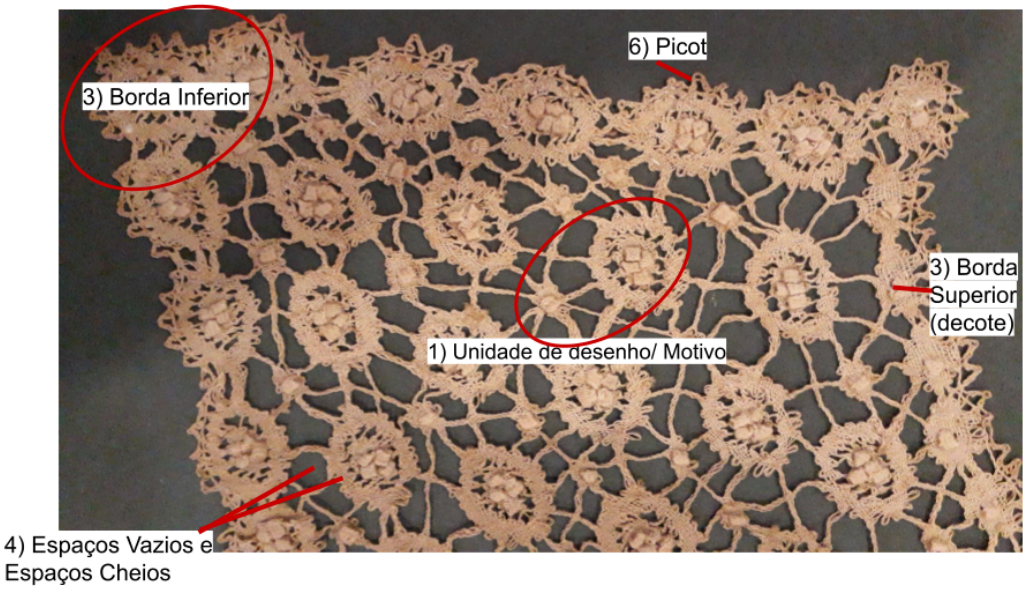
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Torcidos (movimento)
- Saliente dobrado
- Trança
- Ponto de pano
-

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha e motivo que se repete em toda a gola e punho, mas que não há uma denominação específica em Vila do Conde.
2. **Contorno:** -

3. **Borda Superior:** Referente ao decote, é feito com Rosinha em Ponto de pano, tendo ao centro, o ponto Saliente dobrado com acabamento em Torcidos e Picot em toda a beira.

   Borda Inferior: Feita com motivos circulares com o entorno feito com Ponto de pano e o centro com o ponto Saliente dobrado. Bordas com Torcidos e Picot.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os espaços vazios estão presentes nas Tranças de ligação entre os motivos. Os motivos são formados por pontos cheios como o Ponto de pano e o Saliente dobrado.
5. **Base de ligação:** -
6. **Picot:** Em toda a beira da gola.

Dimensões:

Altura: 30,1 cm

Largura: 51,7 cm

Descrição: Amostra de gola aberta para aplicação, em renda tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru. Há a repetição, em toda a gola, de motivos circulares (um maior e outro menor), ligados por pequenas Tranças.

O motivo maior remata toda a gola com a exceção da borda superior (ou decote) feita com os motivos menores, que é feito com a mistura do motivo Rosinha junto ao ponto Saliente dobrado. As bordas têm Picot.

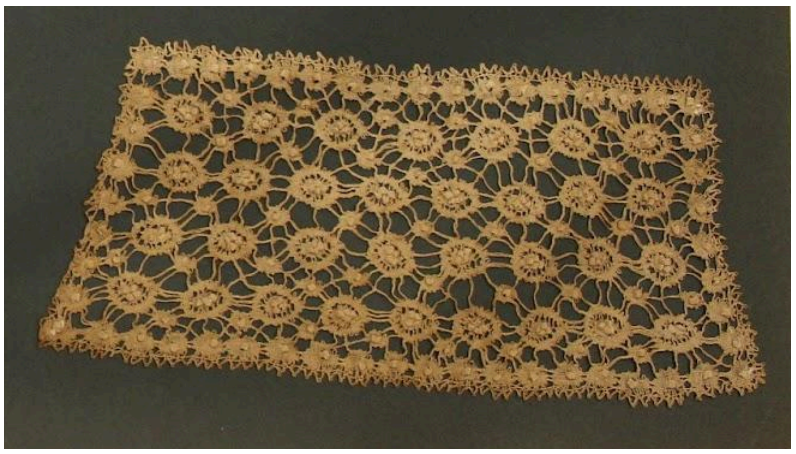
A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca. Os punhos estão fixados no mesmo cartão.

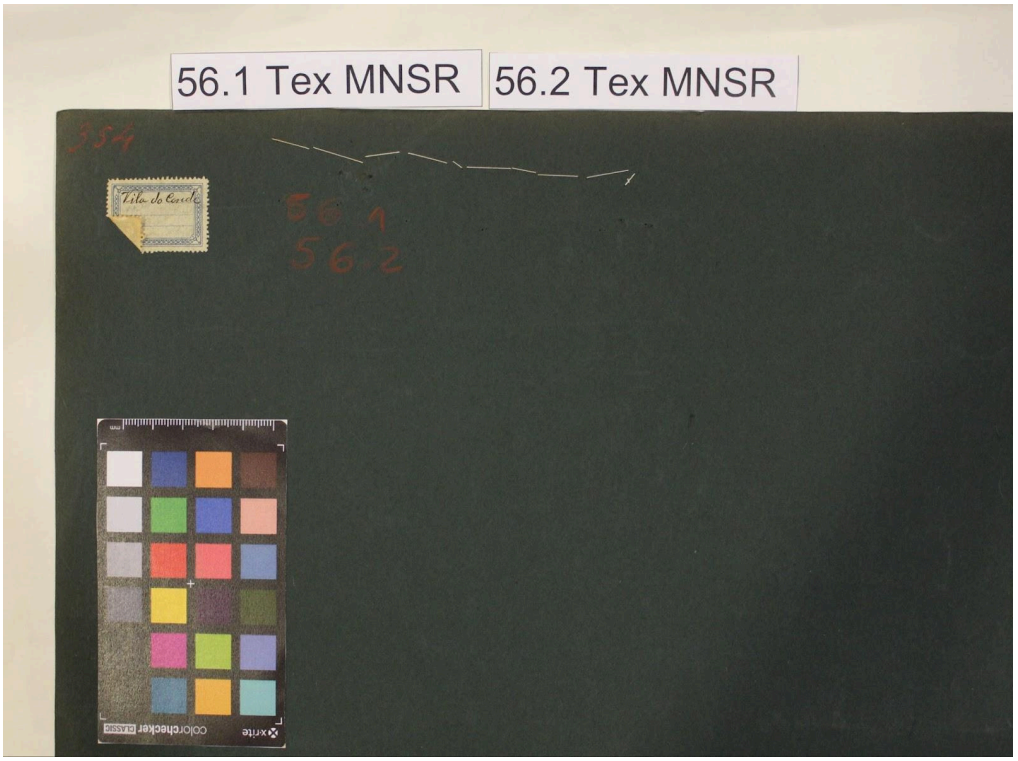
O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 354; e as novas referências: 56.1, 56.2.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

D) Punhos - 56.2 Tex MNSR

1) Esquerda 

2) Direita 



Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 56.2 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 354

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Conjunto/ Punhos

Outras denominações: -

Matéria: Fio de algodão.

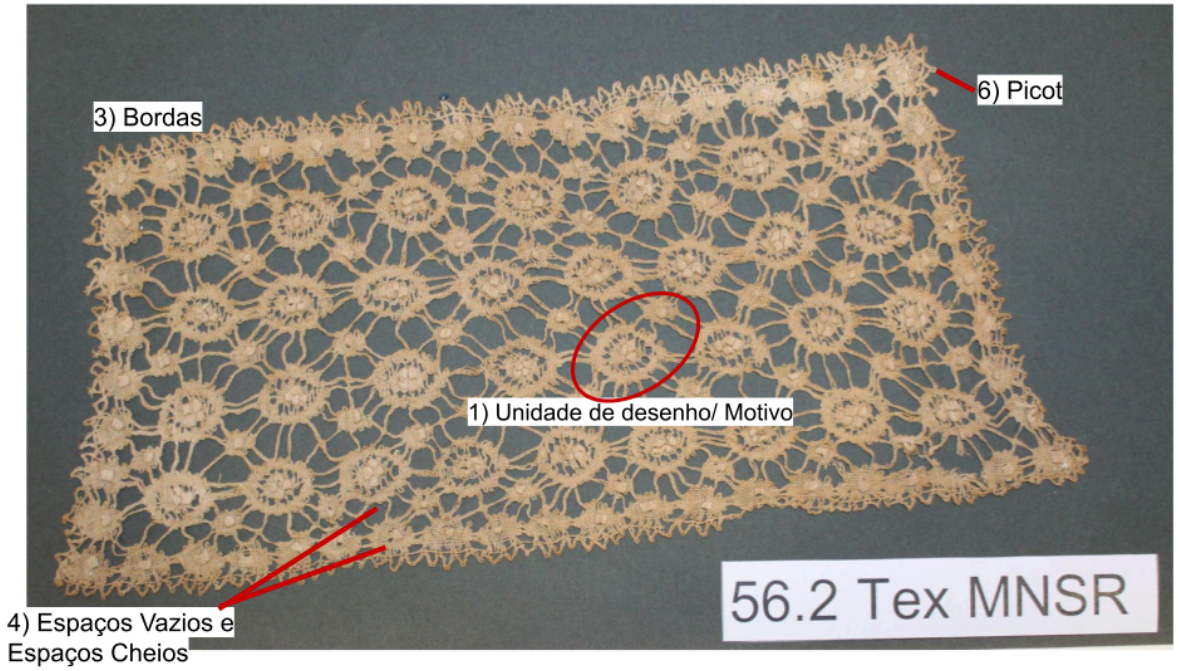
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Torcidos (movimento)
- Saliente dobrado
- Trança
- Ponto de pano

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha e motivo que se repete em toda a gola e punho, mas que não há uma denominação específica em Vila do Conde.
2. **Contorno:** -
3. **Borda:** Feita com Rosinha em Ponto de pano, tendo ao centro, o ponto Saliente dobrado com acabamento em Torcidos e Picot em toda a beira dos punhos.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os espaços vazios estão presentes nas Tranças de ligação entre os motivos. Os motivos são formados por pontos cheios como o Ponto de pano e o Saliente dobrado.
5. **Base de ligação:** -
6. **Picot:** Em toda a beira dos punhos.

Dimensões:

1) **Esquerda - Altura:** 13,5 cm **x Largura:** 29,3 cm
2) **Direita - Altura:** 12,9 cm **x Largura:** 28,6 cm

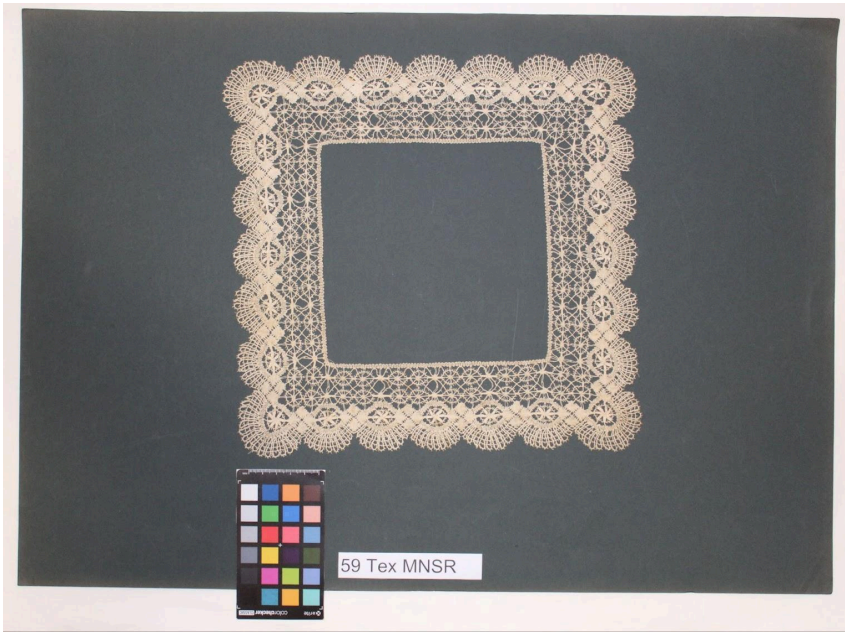
Descrição: Amostras de um par de punhos para aplicação, em renda tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru. Há a

repetição, em todo punho, de motivos circulares (um maior e outro menor), ligados por pequenas tranças. As bordas foram rematadas com os motivos menores, que são feitos com a mistura do motivo Rosinha junto ao ponto Saliente dobrado, e com acabamento de Picot.

A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca. A gola está fixada no mesmo cartão.
O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação "Vila do Conde" escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 354; e as novas referências: 56.1, 56.2.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

E) Renda quadrangular para aplicação - 59 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 59 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 357

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Renda quadrangular para aplicação.

Outras denominações: Quadrado de renda.

Matéria: Fio de Algodão.

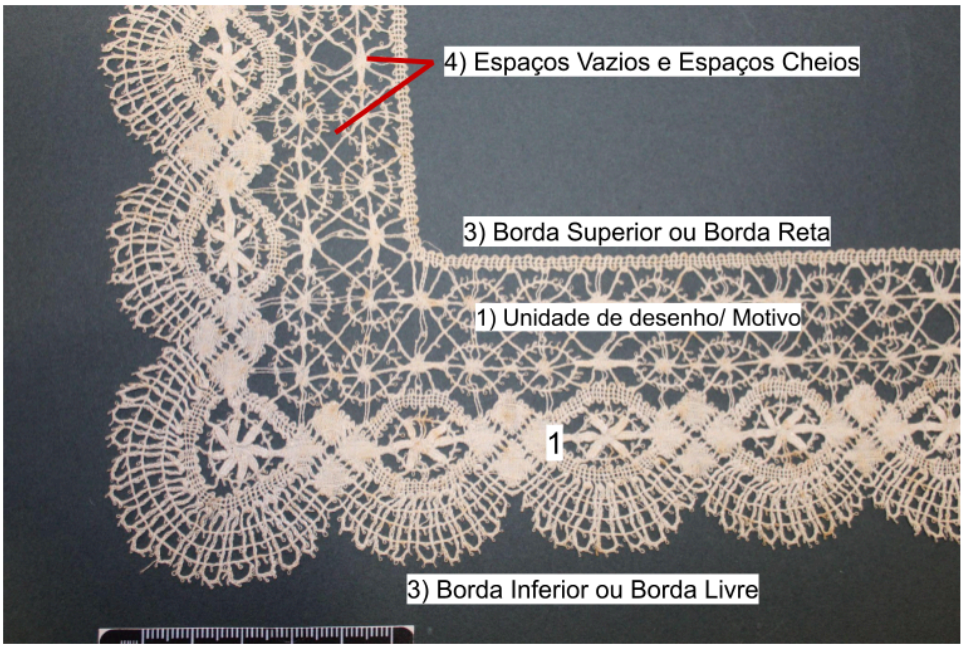
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos:

- Torcidos (movimento)
- Trança com serrilha
- Ponto de pano
- Salientes

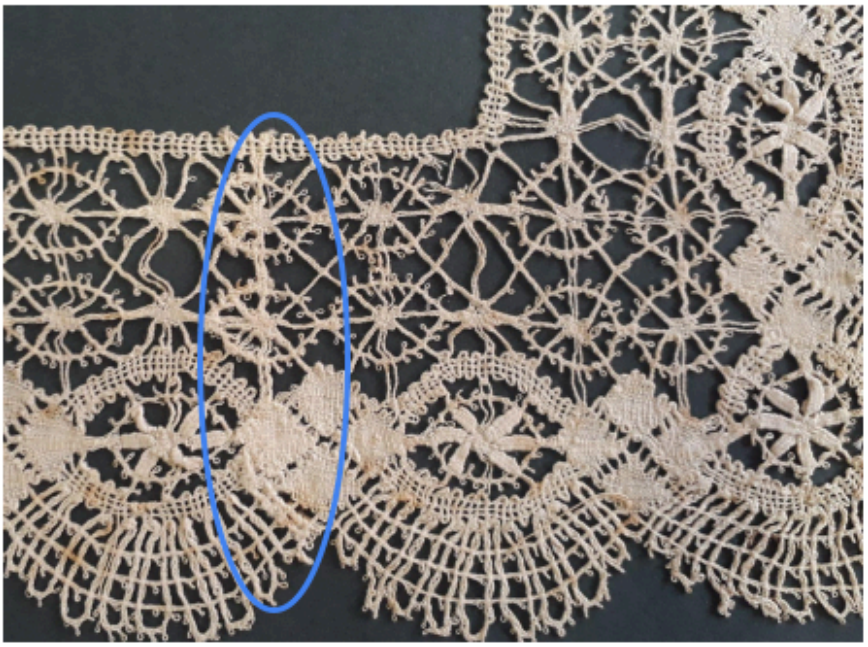
Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha maior e menor, Trevo e Estrela.
2. **Contorno:** -
3. **Borda Superior:** (interior) barão feito com torcidos.

   Borda Inferior: Recorte arredondado feito com quatro fileiras de Tranças com serrilhas.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os espaços vazios são formados na ligação entre os motivos que é feita com o movimento de torção, denominado, neste caso, por Torcido. O Ponto de pano que forma as Rosinhas e o Trevo, e ponto Salientes que forma a Estrela, são pontos cheios. Há duas Rosinhas: a maior com Tranças que saem do seu centro e a liga com a outra Rosinha, menor, cercada por Tranças com serrilhas.
5. **Base de ligação:** -
6. **Detalhes complementares:** Foi identificada uma costura no lado esquerdo inferior. Possivelmente a renda não foi feita por inteiro, tendo as duas extremidades unidas por pontos manuais feitos com linha branca.



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

Dimensões:

Altura: 34,4 cm

Largura: 34,9 cm

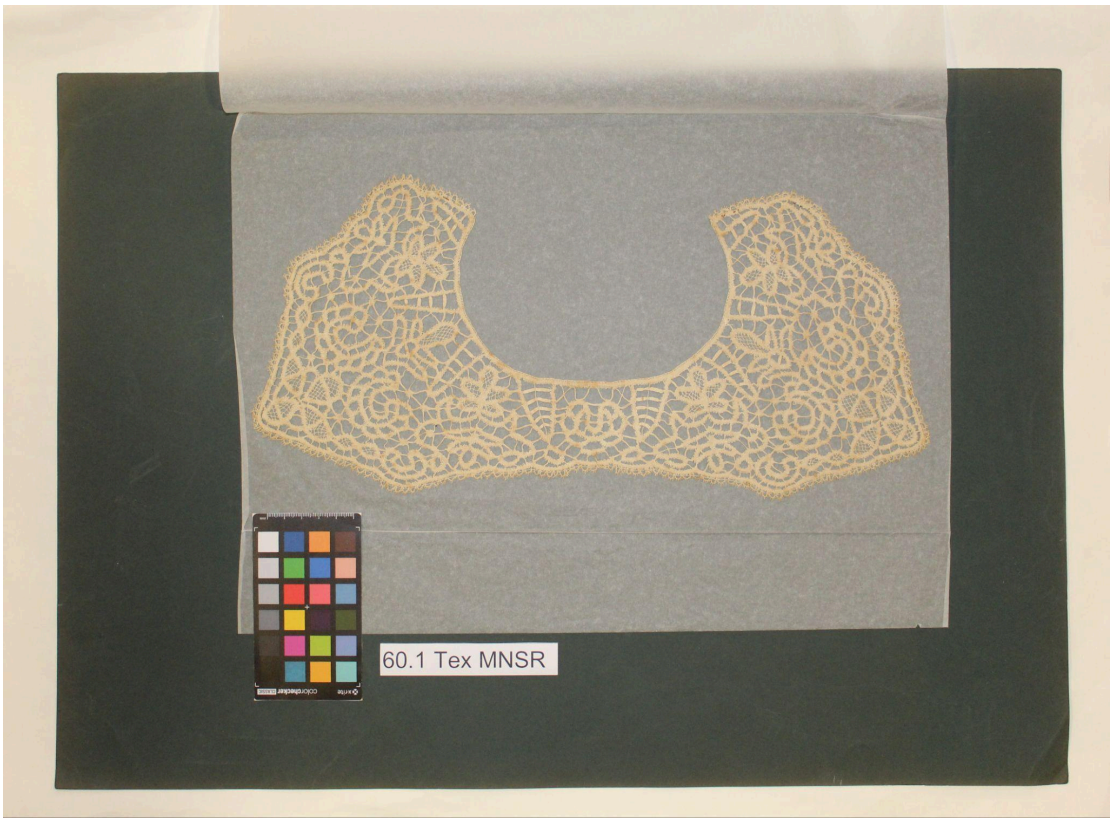
Descrição: Amostra de uma renda quadrangular para aplicação, tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru. Alternando espaços vazios, seguidos de espaços cheios, os motivos em destaque são o Trevo e a Estrela. Abaixo deles, na borda inferior, o recorte arredondado, feito com quatro fileiras de Tranças com serrilhas. A borda superior é reta, pois a abertura central foi feita para colocação de um tecido para diversas finalidades como, por exemplo, um pano de bandeja, lenço e outros.

A amostra encontra-se fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 357, e a nova referência “59 MNSR”.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

F) Gola - 60.1 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 60.1 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 358

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/ Conjunto/ Gola

Outras denominações: -

Matéria: Fio de algodão.

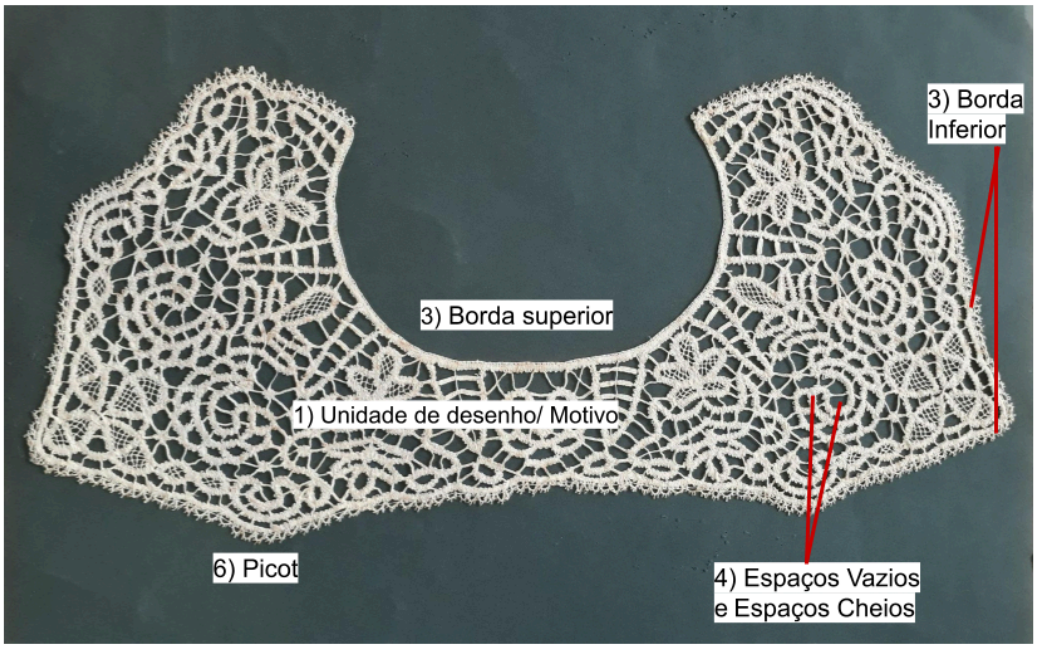
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Ponto de pano
- Trança
- Torcidos (movimento)
- Serrilha
- Salientes
- Pregadinho/ Rede
- Volta

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Rosinha, flores, folhas e linhas que se assemelham à Bicha.
2. **Contorno:** -
3. **Borda Superior:** Para demarcar o decote, Volta com Torcido.
   Borda Inferior: Feita com Picot.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os pontos cheios estão nas linhas de contorno que formam os desenhos geométricos e os desenhos das flores, feito com o Ponto de Pano, de modo que se assemelham às Bichas, e em detalhes feitos com o ponto Salientes. Os espaços vazios estabelecem uma separação entre os desenhos do mesmo modo que os proporcionam detalhes como, por exemplo, nos interiores das pétalas e nos interiores das folhas, feitos com o ponto Pregadinho.

   "Chama-se bicha a qualquer motivo longilíneo que, direito, encurvado ou em zig-zag, apresente a imagem de uma fita" (Rêgo & Pires, 2005, p. 51).

5. **Base de ligação:** -
6. **Picot/ Detalhes complementares:** Picot em Trança com serrilha.

Dimensões:

Altura: 22,3 cm

Largura: 47,4 cm

Descrição:

Amostras de renda, tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio de algodão de cor branca ou cru. Gola com sequência de motivos florais e geométricos espelhados, alternando espaços cheios e vazios. Os pontos cheios formam linhas de contorno que delimitam os desenhos feitos com o Ponto de Pano, de modo que se assemelham ao motivo denominado em Vila do Conde por Bicha. Os espaços vazios estabelecem uma separação entre os desenhos, do mesmo modo que que os proporcionam detalhes como, por exemplo, nos interiores das pétalas e nos interiores das folhas, feitos com o ponto Pregadinho. A borda superior é reta e a inferior é feita com Picot. Faz conjunto com punhos de referência 60.2 Tex MNSR.

A amostra encontra-se solta, porém, já esteve fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca, pois o cartão está acondicionado junto a renda.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 358; e as novas referências, respetivamente, da gola e dos punhos.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

G) Echarpe - 86 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 86 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 384

Denominação: Amostra de renda/ Echarpe

Outras denominações: Tira de renda / Estola.

Matéria: Fio de algodão.

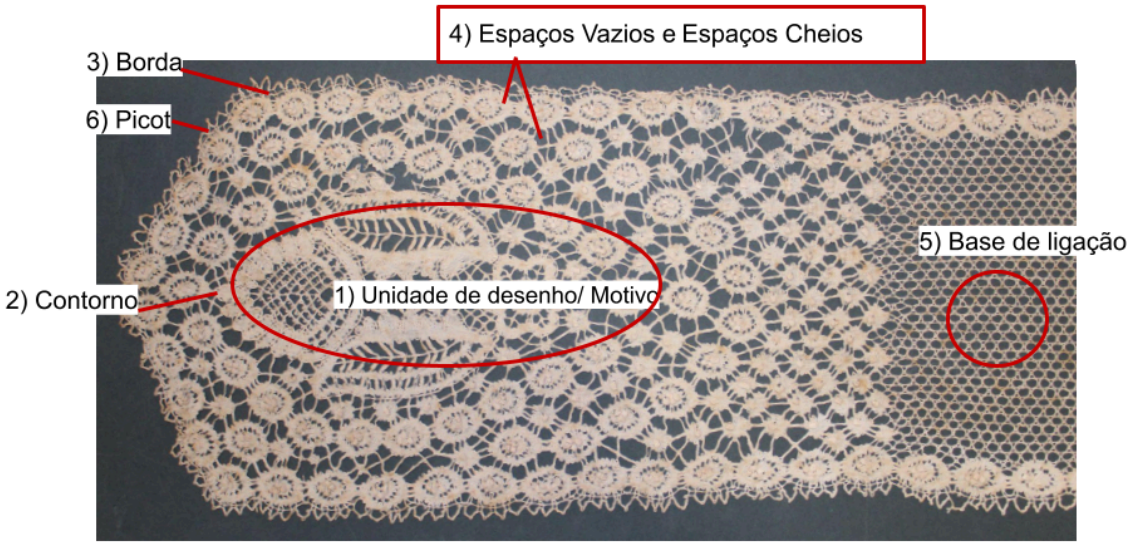
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Torcidos (movimento)
- Saliente dobrado
- Salientes
- Trança
- Trança com serrilha
- Ponto de pano
- Caveirinhas

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Folhas, Pinha, flor e motivos circulares que se repetem na extremidade da Echarpe e que não possui uma denominação específica em Vila do Conde.

2. **Contorno:** Há contorno feito com duas linhas na extremidade da Pinha, contornando o Ponto de pano.
3. **Borda:** Feita com motivos circulares com o entorno feito com Ponto de pano e o centro com o ponto Saliente dobrado. Bordas com Torcidos e Picot.
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os pontos cheios são os que preenchem os motivos: Pontos de pano, Salientes e Saliente dobrado. Os espaços vazios encontram-se na base de ligação feita com o ponto Caveirinhas, nas Tranças e nos Torcidos que unem os motivos circulares e decoram os demais motivos. Está também nos Salientes e Torcidos dentro da folha, na Trança com serrilha no centro da Pinha e no "cruzado com o trabalhado de pano" entre as folhas e no centro da flor.
5. **Base de ligação:** Ponto Caveirinhas, designado por "ponto de fundo" em Vila do Conde.
6. **Picot:** Há em toda a borda.

Dimensões:

Altura: 145 cm

Largura: 17,8 cm

Descrição: Amostra de renda, tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio de algodão de cor branca ou cru. Echarpe com extremidades igualmente decoradas e compostas pelos motivos de uma Pinha, duas folhas e uma flor. À volta destes, há dois motivos circulares semelhantes, porém, com detalhes e tamanhos diferentes. O menor é feito com a mistura do motivo Rosinha junto ao ponto Saliente dobrado. Entre os motivos das extremidades e o restante da Echarpe, feita inteiramente com ponto Caveirinhas (com mais espaços abertos), há uma pequena sequência do motivo Rosinha em Ponto de pano, tendo ao centro, o ponto Saliente dobrado. Toda a borda foi feita com o mesmo motivo circular de maior dimensão, com Torcidos e Picot em toda a volta. No avesso de uma das extremidades há uma identificação feita com cordão de algodão, escrito a caneta a referência da peça.

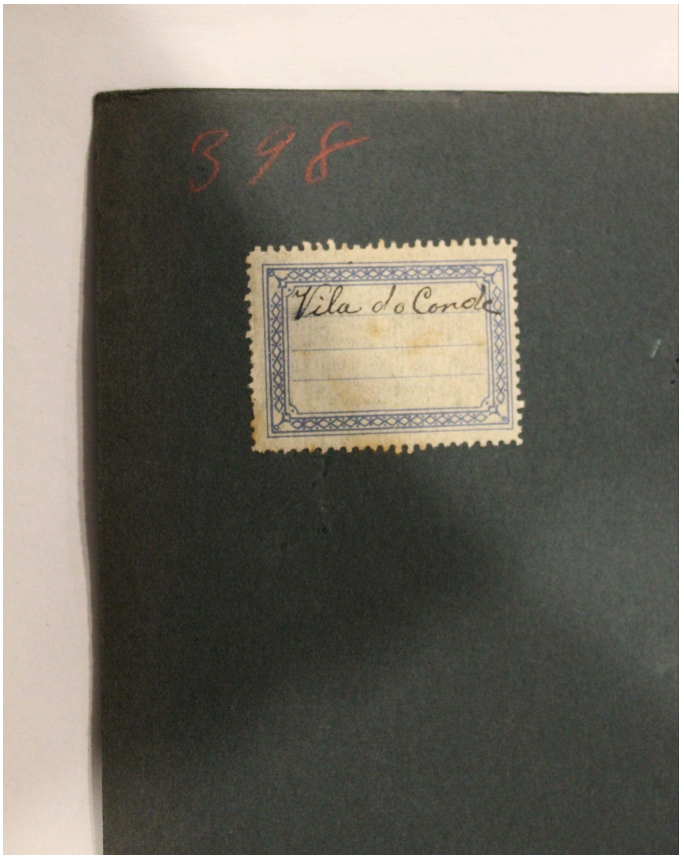
A amostra encontra-se solta, porém, já esteve fixada em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca, pois o cartão está acondicionado junto a renda.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 384; e a nova referência.

A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

H) Encaixe e Punhos - 100 Tex MNSR





Fonte: ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Nº. de Inventário: 100 Tex MNSR

Nº. de Inventário anterior: 398.

Denominação: Amostra de renda/ Aplicação/Conjunto de Encaixe e Punhos

Outras denominações: Cabeção (como consta na relação de 1941 e 1948)

Matéria: Fio de algodão.

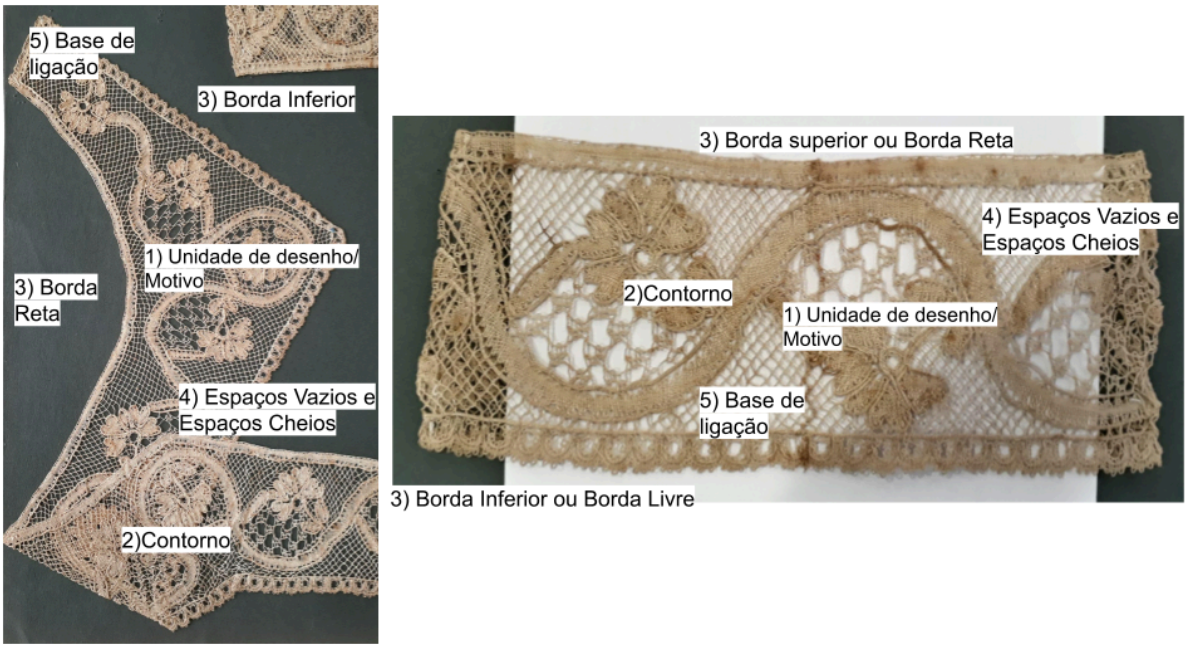
Técnica: bilros.

Precisões sobre a técnica:

Pontos

- Ponto de pano
- Torcidos (movimento)
- Volta
- Crivo em meio ponto/ Sapinhos em meia volta
- Pregadinho/ Rede

Elementos constitutivos da estrutura de linguagem visual e técnica:



Fonte: ©MNSR, fotografia e esquema de Beatriz Figueirinha, 2024.

1. **Unidade de desenho/ Motivo:** Unhas, flor (com pétalas semelhantes a corações).
2. **Contorno:** Realça os motivos, está em toda a linha ondulada que se entrelaça à flor e na borda superior.
3. **Borda Superior:** Reta feita em Ponto de pano com Torcido e Bordo (contorno).

   Borda Inferior: Feito com o motivo denominado em Vila do Conde por Unha (feito com Voltas e Torcidos).
4. **Espaços Vazios e Espaços Cheios:** Os espaços vazios que formam a base de ligação entre os motivos é feito com o ponto de Pregadinho e está presente também no ponto Crivo alternado no entrelaçamento feito entre a flor e a linha ondulada. Os espaços cheios são preenchidos pelo Ponto de pano nas pétalas das flores e na linha ondulada.
5. **Base de ligação:** Ponto Pregadinho.
6. **Picot/ Detalhes complementares:** -

Dimensões:

Altura: 70,3 cm

Largura: 117,7 cm

Descrição:

Amostras de renda, tecida por processo manual com a técnica de bilros, confecionada em fio algodão de cor branca ou cru. Encaixe produzido para aplicação em peças de vestuário, geralmente, na altura dos ombros e busto. Com formato irregular, possui em toda a extensão, uma linha ondulada com Bordo, entrelaçada com flores que têm pétalas semelhantes a corações. No interior do entrelaçamento, há o ponto denominado em Vila do Conde por Crivo em meio ponto, possuindo mais espaços vazios. No entorno, o ponto Pregadinho serve como ponto de fundo /base de ligação entre os motivos. A borda superior é reta feita em Ponto de Pano e a inferior é feita com o motivo denominado por Unha. A mesma descrição se aplica aos punhos, que possuem formato retangular e estão costurados nas extremidades laterais.

As amostras encontram-se fixadas em papel cartão verde-escuro retangular, por pontos manuais feitos com linha branca.

O reverso do cartão tem uma etiqueta adesiva branca com borda de listra azul e picote com a designação “Vila do Conde” escrita à mão e a tinta preta, possivelmente, proveniente do extinto Museu Industrial e Comercial do Porto. Há também, escrito à mão e a lápis ou giz vermelho, a numeração da referência anterior atribuída: 398.

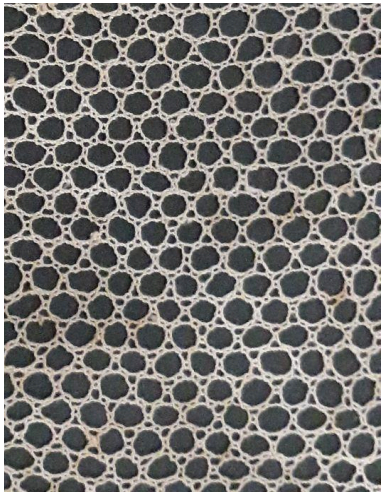
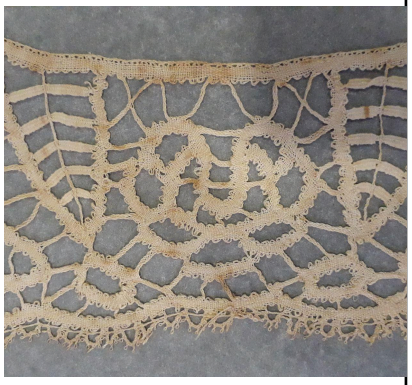
A denominação dos pontos e motivos foi fornecida em consulta pela rendilheira e técnica do Museu das Rendas de bilros de Vila do Conde, Isabel Carneiro, em 2023/2024 e em consulta à publicação Rêgo, P.; Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* ADAPVC.

Apêndice 8

GLOSSÁRIO - LEGENDA					
Designação	**Outras Designações**	**Tipo de Objeto**	**Descrição Fonte Oral**	**Descrição Fonte Bibliográfica**	**Imagem**
Refere-se ao nome genérico: ● dos pontos das amostras selecionadas de Vila do Conde; ● dos motivos das amostras selecionadas de Vila do Conde; ● da tipologia da coleção de rendas portuguesas; ● dos elementos que constituem as rendas de bilros. ● dos utensílios e dos processos/ movimentos característicos da renda de bilros.	Refere-se a outras designações pelas quais os termos são conhecidos, em diferentes bibliografias.	Referente à categoria geral ou classificação do objeto. Pode configurar a natureza do objeto com base em critérios de forma, função, material, período histórico, entre outros.	Descrição dos processos técnicos utilizados, das características e da função a partir de consulta a uma rendilheira de Vila do Conde. .	Descrição dos processos técnicos utilizados, das características e da função a partir de pesquisa bibliográfica.	Registo fotográfico ou representação gráfica para identificação.

GLOSSÁRIO					
Designação	**Outras Designações**	**Tipo de Objeto**	**Descrição Fonte Oral**	**Descrição Fonte Bibliográfica**	**Imagem**
Alfinetes	-	Utensílio	-	"Serve para prender as linhas trabalhadas pelos bilros, conforme o esquema de execução ou o pique, que predetermina os pontos onde tal se afigura necessário" (Rêgo & Pires, 2005, p. 81).	 Alfinetes ©Beatriz Figueirinha, 2024.
Almofada *Pillow*	-	Utensílio	-	Utensílio de forma cilíndrica, com uma abertura ao centro (denominada em Peniche por "rolo"). A almofada é preenchida por diferentes materiais, conforme a localidade, como, por exemplo, palha de centeio, capim ou serragem e forrada por tecido de algodão, conhecido em Vila do Conde por "banda" e por "saia" em Peniche (Rêgo & Pires, 2005, p. 82).	 Almofada ©Beatriz Figueirinha, 2024.

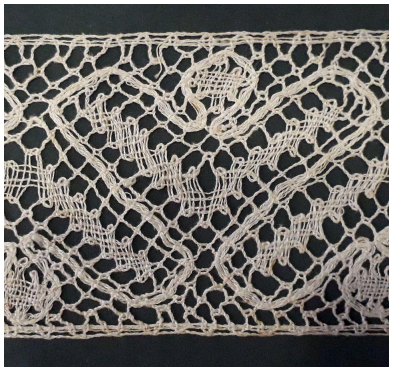
				"(...) a almofada, em Vila do Conde, tem uma largura variável, geralmente entre 45 a 60 centímetros, mas, em casos excepcionais, pode ir até aos dois metros" (Rêgo & Pires, 2005, p. 81). Podem ser apoiadas em cestos ou cavaletes (estruturas de madeira, conhecidas em Peniche por "banco") (Ramos & Rêgo, 2021, p. 55). A almofada serve de apoio para espetar os alfinetes que auxiliam na confecção da renda.	
Base de ligação *Ground*	"Ponto de fundo" em Vila do Conde e em Peniche.	Elemento constitutivo da renda	-	Pontos que, geralmente, servem para unir os motivos. Nas Bases de ligação normalmente são empregados pontos diferentes dos utilizados para preenchimento dos desenhos, pois tem como objetivo realçá-lo e não competir. Podem ser feitos de forma contínua, ou seja, junto aos motivos e demais pontos	

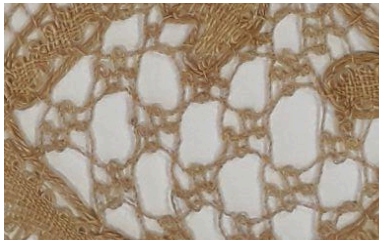
				ou de forma não - contínua, em que o ponto da base de ligação é feito primeiro e depois os motivos são aplicados por costura ou bordados sobre a base de ligação (ex.: renda filet) (Earnshaw, 1983).	55.5 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  86 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Bichas	-	Motivo em Vila do Conde.	-	“Chama-se bicha a qualquer motivo longilineo que, direito, encurvado ou em zig-zag, apresente a imagem de uma fita. (...) Associação de motivos adoptada a partir da Escola de Rendas (Rêgo & Pires, 2005, p. 51).	 60.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

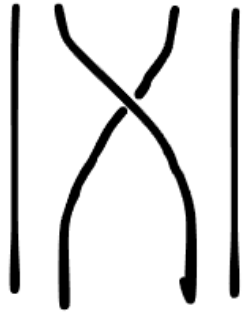
Bico	“Bico” em Vila do Conde. “Renda de ponta” em Peniche.	Função/ Tipologia e ou Elemento constitutivo da renda	Função em Vila do Conde.	“Diz-se da extremidade da renda que não é cosida ao tecido, cujo remate se apresente denteado, recortado ou ondulado. Também se usa a designar qualquer renda cuja extremidade solta mostre algum tipo de recorte, ténue que seja” (Rêgo & Pires, 2005, p. 86). “Termo usado em rendas que possuem recorte” (Ramos & Rêgo, 2021, p. 61). Ver: “Bordadura”; “Borda”; “Recorte”.	 98.10 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

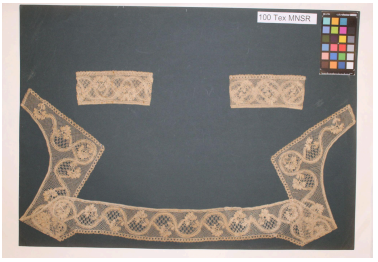
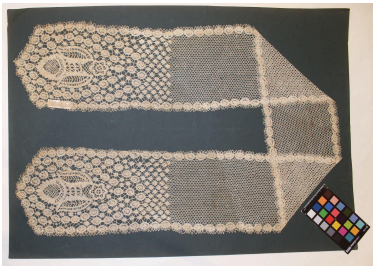
bilros *Bobbin*	-	Utensílio	-	São peças como bobinas ou hastes e, hoje em dia, são, usualmente, de madeira (no passado também eram de ossos, podendo ser de marfim). Os fios são enrolados nos bilros e finalizados por uma laçada, de tal modo que, embora fixos, os fios se desenrolam com facilidade e não soltam. O peso dos bilros varia de acordo com o tipo de fio e renda que se deseja fazer, auxiliando no movimento e na qualidade dos pontos.	 Bilros ©Beatriz Figueirinha, 2024.
Borda *Border - Footing (attached border) e Heading (free border)*	-	Elemento constitutivo da renda	Em Vila do Conde, a borda superior é denominada por barão (ou varão) e a inferior por recorte (ver: “Bico” e “Recorte”).	“As bordas das rendas normalmente são retas, em curvas ou em bicos de diferentes graduações. Algumas rendas apresentam uma das bordas reta e a outra decorada, pois foram tecidas para serem costurada à outra peça (de vestuário, por exemplo)” (Felippi & Perry , 2018, p. 137). Para Pat Earnshaw (1983) existem duas bordas: a superior ou reta (também	 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023. 

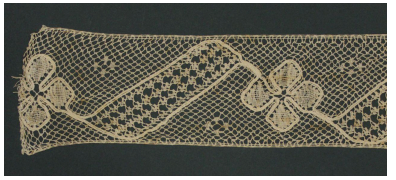
				denominada por ourela), do inglês *Footing*, e a inferior ou livre, do inglês *Heading*. Ver: “Bico”; “Remate”.	103.2 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Bordadura	“Bico” em Vila do Conde. “Renda de ponta” em Peniche. “Renda” na relação de inventário dos anos de 1940 do MNSR.	Função/ Tipologia	-	“orla; ornato; decoração”, “ornato que limita a superfície de um objeto” (Pinheiro, 1945; Real, 1962). Ver: “Bico”.	 98.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Bordo	Contorno	Elemento constitutivo da renda	-	“Trata-se de uma linha grossa, número 6 ou 12, 100% algodão, que contorna alguns dos motivos, dando-lhes maior realce. Como os	

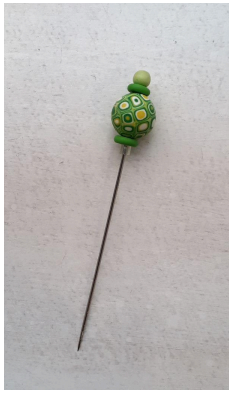
				outros fios necessários à renda, também o bordo é trabalhado com um bilro, só que não exige par" (Rêgo & Pires, 2005, p. 82). Equivalente à "Outlining Thread (gimp)" (Earnshaw, 1983).	52.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  103.2 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Cabeção	Termo utilizado na relação de inventário dos anos de 1940 no MNSR.	Função/ Tipologia	-	"(...) gola larga e pendente; espécie de colarinho usado pelos sacerdotes; (…)" (Dicionário da Língua Portuguesa, 2006) "(...) 2. [Vestuário] Espécie de meia capa sobreposta a capote, gabão, etc. 3. [Vestuário] Colarinho largo e pendente. 4. [Vestuário] Enfeite na parte superior de blusas ou camisas. 5. [Vestuário] Tira ou gola branca usada por clérigos cristãos junto ao colarinho de algumas camisas ou da sotaina" (Priberam, 2008-2024).	-

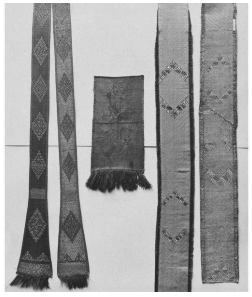
Caveirinhas	Caveiras - Denominação de Vila do Conde	Ponto de fundo	Ponto feito por voltas e torcidos. Ver: “Volta” e “Torcido”.	-	 52.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Crivo em Meio ponto	Sapinhos em meia volta - Denominação de Vila do Conde	Ponto de fundo	Crivo feito com Meio ponto.	-	 100 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Cruzar *Cross*	-	Processo/ Movimento	A rendilheira consultada discorda do catálogo produzido em Vila do Conde e considera que "Volta" não é cruzar, mas sim um ponto feito a partir dos movimentos de cruzar e torcer. Ver: "Volta".	Movimento que caracteriza a técnica da renda de bilros e torna possível a criação e o desenvolvimento dos diferentes pontos que a compõem. Por ser um movimento característico da técnica de bilros, pode ser utilizado para afirmar a identificação da técnica no campo descritivo, no campo sobre a técnica ou em campo de observação. "(...) movimento de passar um bilro da esquerda para a direta entre pares" (Rêgo & Pires, 2005, p. 82). "left over right between pairs" (Leader, 2013, p. 19). O catálogo produzido pela Associação e Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde (Rêgo & Pires, 2005), informa que cruzar significa "o mesmo que fazer a volta".	 Esquema movimento "cruzar". Fonte: Leader, 2013. ©Beatriz Figueirinha, 2024.

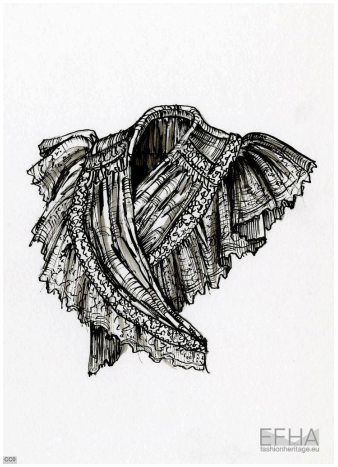
Encaixe	-	Função/ Tipologia	-	“(...) cavidade onde se mete peça saliente; juntura; ensamblamento de dois objetos; (...)” (Dicionário da Língua Portuguesa, 2006).	 100 Tex MNSR©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  74 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Echarpe	-	Função/ Tipologia	-	“Tecido, geralmente, retangular, usado ao redor do pescoço e às vezes da cabeça como adorno, agasalho, ou motivos religiosos” (Benarush, 2014). Ver: “Estola”; “Fichu”; “Mantilha”.	 86 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

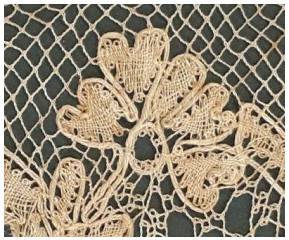
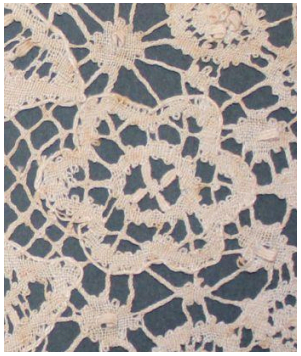
					 Chapeau de paille d'Italie, orné d'une guirlande de bluets de coquelicots et d'épis. Blouse de mousseline garnie de galons de laine. Echarpe de barèges. - Victoria and Albert Museum, United Kingdom - CC BY (2024).
Entremeio *Insertion*	-	Função/ Tipologia	-	O Entremeio é composto por duas bordas retas e são feitos para serem costurados nos dois lados. O termo “Entremeio” é unanimidade entre as instituições pesquisadas e em inglês refere-se ao termo “insertion”, algo como “intercalado” em português, “a strip of lace or other ornamented texture inserted as a band decoration	 89.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

				between other materials" [uma tira de renda ou outra textura ornamentada inserida como decoração de faixa entre outros materiais] (Clifford, 1913, p. 75).	
Espetos	Alfinetes - Denominações de Vila do Conde equivalente a "alfinete de almofada" em Peniche.	Utensílio	-	Peça de metal, semelhante a um alfinete maior, com cerca de 12 a 15 centímetros de comprimento. Serve para segurar e separar ou agrupar à direita e ou à esquerda, os conjuntos de bilros, com os quais não trabalha no momento, deixando a parte central livre para trabalhar os demais bilros (Rêgo & Pires, 2005, p. 83; Ramos & Rêgo, 2021, p. 54).	 Espetos ©Beatriz Figueirinha, 2024.

Estola	-	Função/ Tipologia	-	Acessório de tecido ou pele, longo e retangular, geralmente usado nos ombros e cruzado sobre no peito. Conforme o The Encyclopedia of Fashion (1986, p. 234), tornou-se popular pela primeira vez nos anos de 1950, quando era usado à noite, sobre vestidos longos. Ver: “Echarpe”; “Fichu”; “Mantilha”.	 Victoria and Albert Museum, United Kingdom - CC BY (2024).  Victoria and Albert Museum, United Kingdom - CC BY (2024).

					 Bontje van zilveros, donkerbruin met iets wit op de rug - Museum Rotterdam, Netherlands - CC BY-SA (2024).
Estrela	-	Motivo de Vila do Conde	Feito por salientes. (Ver: “Salientes”)	-	 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Fichu	-	Função/ Tipologia	-	Termo de origem francesa, é um lenço ou pequeno xale usado sobre os ombros, cobrindo o decote. Pode ser preso com um broche na frente. Pode ser também adorno de rendas sobre um vestido, um babado ou uma tira de tecido. (Dicionário da Língua Portuguesa, 1878; O'Hara Callan, 1986, p. 111). Ver: "Echarpe"; "Estola"; "Mantilha".	 Fichu por Dries van Noten - Fashion Museum of Antwerp, Belgium - Public Domain (2024).  Fichu - Amsterdam Museum, Netherlands - CC0 (2024).

Flor	Denominação genérica para um motivo.	Motivo	Os nomes criados para a identificação das rendas entre as rendilheiras, variam conforme suas culturas, realidades geográficas e de suas “alegorias do cotidiano” (Felippi & Perry, 2018, p. 142), sendo uma variação de outras possíveis variações. Ver: “Motivo”.	-	 100 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  60.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  86 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

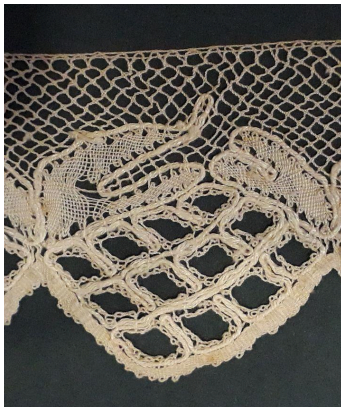
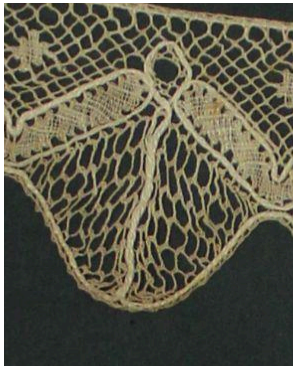
Folha	Denominação genérica para um motivo.	Motivo	Os nomes criados para a identificação das rendas entre as rendilheiras, variam conforme suas culturas, realidades geográficas e de suas "alegorias do cotidiano" (Felippi & Perry, 2018, p. 142), sendo uma variação de outras possíveis variações. Ver: "Motivo".	-	 86 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  60.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Franja	Termo utilizado na relação de inventário dos	Elemento constitutivo da renda	É feita durante a confecção da renda, de modo contínuo.	"Obra de passamanaria constituída por fios, torcidos ou não, para guarnecer peças de vestuário, estofos, etc" (Priberam, 2008-2024).	 62.7 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

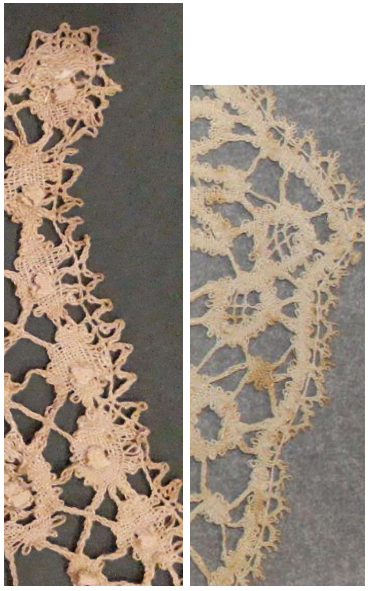
	anos de 1940 no MNSR.				
Gola	-	Função/ Tipologia	-	"*s.f* parte do vestuário junto ao pescoço ou em volta dele; cabeção de capa ou capote; colarinho; coleira; (...)" (Dicionário da Língua Portuguesa, 2006). Pode ser aberta ou fechada.	 Gola aberta 56.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  Gola fechada 65.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  Gola aberta 67.4 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

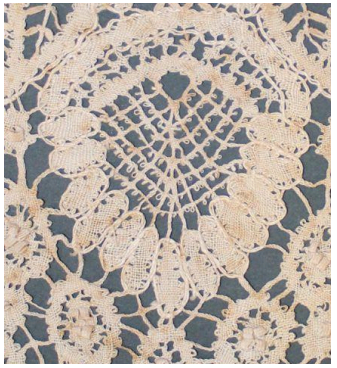
Mantilha	-	Função/ Tipologia	-	“1. [Vestuário] Espécie de pequeno manto senhoril, geralmente de renda ou de seda, para cobrir a cabeça e o busto. 2. Cueiro, faixa; cendal” (Priberam, 2008-2024). Ver: “Echarpe”; “Estola”; “Fichu”.	 84 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  Mantilla - 1860 - Vienna Museum, Austria - CC BY-NC-SA (2024).

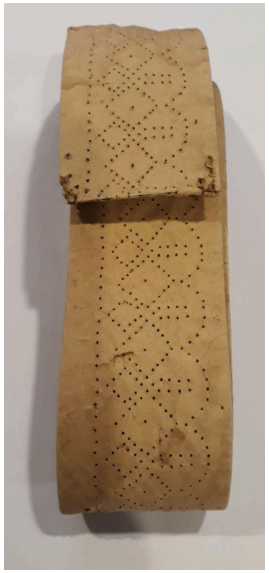
					 Mulher da cidade do Porto; [Senhora de mantilha do Porto] por Macphail, João, 1816?-1856 - 1842 - Biblioteca Nacional de Portugal, Portugal - Public Domain (2024).

Meio Ponto *Half Stitch*	Meia volta	Ponto base	-	Ponto de base - Feito com os movimentos de cruzar e torcer. O meio ponto é mais aberto, “looking like a grill of intersecting star” (Earnshaw, 1982, p. 77). Apenas um fio passa sobre os bilros passivos em vez de dois como no ponto de pano. O termo “Meio ponto” é encontrado nas bibliografias de língua portuguesa e inglesa consultadas. Sendo, portanto, um termo de compreensão mais abrangente, possibilitando maior compreensão ao uso do termo na descrição, por exemplo, de um motivo ou base de ligação feitos por este ponto. Este ponto também está associado aos espaços vazios, ou mais abertos, encontrados nos desenhos e ou nas bases de ligação de algumas rendas.	 Esquema do ponto “Meio ponto” Fonte: Leader, 2013. ©Beatriz Figueirinha, 2024.  52.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Morango	-	Motivo	Os nomes criados para a identificação das rendas entre as rendilheiras, variam conforme suas culturas, realidades geográficas e de suas "alegorias do cotidiano" (Felippi & Perry, 2018, p. 142), sendo uma variação de outras possíveis variações.	O motivo "morango" identificado na coleção de rendas do MNSR não é o mesmo que foi registado como um motivo tradicional de Vila do Conde, pois as representações estilizadas em ambos são diferentes. Porém, ambos podem ser compreendidos como morangos, ainda que o feito da forma tradicional de Vila do Conde seja diferente do encontrado na coleção. É importante ressaltar que o nome dos motivos variam de acordo com a forma que as rendilheiras fazem a identificação dos desenhos. Ver: "Motivo".	 55.5 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  68.2 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Motivo	Unidade de desenho ou Desenho	Elemento constitutivo da renda	-	Refere-se ao motivo ou desenho principal da renda que é repetido ao longo do comprimento, se destacando dos demais pontos e motivos.	-

Óculos	Denominação de Vila do Conde.	Motivo de Vila do Conde	-	“(...) motivo constituído por círculos, definidos por bordo e que dentro têm uma caveirinha” (Rêgo & Pires, 2005, p. 67).	 52.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Picot	-	Elemento constitutivo da renda	-	Elemento decorativo comum à renda de bilros e que, normalmente, aparece localizado na borda inferior, mas pode aparecer nos motivos ou na união entre os desenhos (Felippi & Perry, 2018, p. 137). “Nome recente que se dá à trança com serrilha, quando aparece no remate solto da renda” (Rêgo & Pires, 2005, p. 70). Ver: “Borda”; “Motivo”; “Trança com serrilha”.	

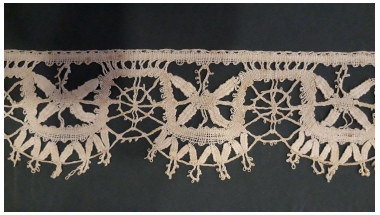
					56.2 Tex MNSR e 60.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Pinha	-	Motivo	Os nomes criados para a identificação das rendas entre as rendilheiras, variam conforme suas culturas, realidades geográficas e de suas "alegorias do cotidiano" (Felippi & Perry, 2018, p. 142), sendo uma variação de outras possíveis variações.	Há um motivo tradicional em Vila do Conde denominado por "Pinha ou Renda Antiga", porém, o motivo "pinha" identificado na coleção de rendas do MNSR não é o mesmo que foi registado como um motivo tradicional de Vila do Conde, pois as representações estilizadas em ambos são diferentes. Porém, ambos podem ser compreendidos como pinha, ainda que o feito da forma tradicional de Vila do Conde seja diferente do encontrado na coleção. É importante ressaltar que o nome dos motivos variam de acordo com a forma que as rendilheiras fazem a identificação dos desenhos. Ver: "Motivo".	 86 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

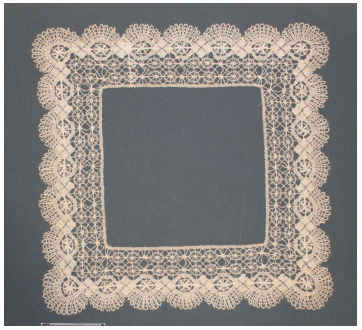
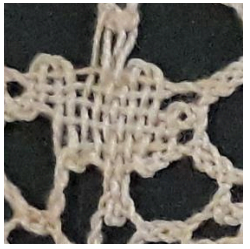
Pique	Cartão	Utensílio	-	Cartão denominado por pique ou molde em que é feito o padrão a ser estampado. O pique funciona como um modelo onde estão marcados a localização dos “piques”, furos feitos por um picador, que servem de guia para a colocação dos alfinetes. O padrão do desenho é passado do pique para a forma, um papel, normalmente, do tipo vegetal. A forma é um modo de poupar o pique, podendo ser preservado. Hoje em dia, muitas rendilheiras fazem fotocópia dos piques e as utilizam como forma.	 Pique ©Beatriz Figueirinha, 2024.

					 Pique sobre almofada (trabalho em execução) © Beatriz Figueirinha, 2023.

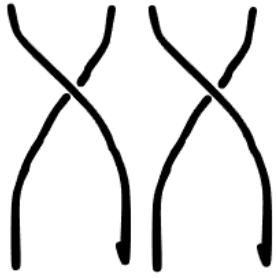
Ponto de Pano	Pano, volta inteira, volta fechada ou ponto cheio - denominações de Vila do Conde	Ponto de base		Feito com os movimentos de cruzar, torcer, cruzar, por um par de bilros. É a parte mais sólida de um desenho, dando a aparência de um tecido. O termo “Ponto de pano” é encontrado nas bibliografias de língua portuguesa e inglesa consultadas. Sendo, portanto, um termo de compreensão mais abrangente, possibilitando maior compreensão ao uso do termo na descrição, por exemplo, de um motivo feito por este ponto. Este ponto também está associado aos espaços cheios, ou mais fechados, encontrados nos desenhos de algumas rendas. Ver: “Volta”.	 Esquema do ponto “Ponto de pano” Fonte: Leader, 2013. ©Beatriz Figueirinha, 2024.  Exemplo do Ponto de pano, 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Pregadinho	Rede - denominação de Vila do Conde	Ponto de fundo	-	“(...) trata-se de uma rede de volta fechada, muito usada” (Rêgo & Pires, 2005, p. 44).	 60.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  55.5 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Punhos	-	Função/ Tipologia	-	“Extremidade inferior das mangas longas de camisas, blusas ou vestidos, que contorna o pulso e que geralmente se fecha com botões” (Priberam, 2008-2024).	 100 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

					 1755 - Victoria and Albert Museum, United Kingdom - CC BY (2024).
Recorte	Borda decorada (Brasil); Remate (Vila do Conde).	Elemento constitutivo da renda	-	“Recorte - designação dada à terminação da renda que é composta por vários pares de varinhas, tendo a configuração de redonda, triangular ou outras (leque, conchinha …)” (Ramos & Rêgo, 2021, p. 61). Ver: “Bordadura” e “Bico”.	 61.3 tex MNSR ©©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

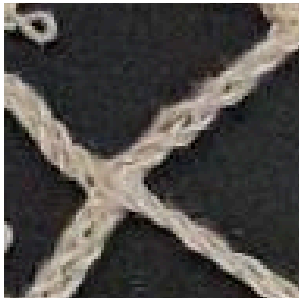
Renda quadrangular para aplicação	Quadrado de renda (termo utilizado na relação de inventário dos anos de 1940 no MNSR.)	Função/ Tipologia	-	Renda com abertura central para a colocação de um tecido, tendo a borda interna reta e a externa decorada. Pode ser feito em diferentes formatos como quadrado ou arredondado. É feito para diversas finalidades como, por exemplo, um pano de bandeja, lenço e outros.	 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Rosinha	Rosinhas de pano; Rosa de meio ponto - denominação de Vila do Conde	Motivo em Vila do Conde	-	Assemelha-se a um losango quadrangular. Pode ser feito com Meio Ponto ou Ponto de Pano.	 103.2 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  52.3 Tex MNSR©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Salientes	Denominação de Vila do Conde	Ponto ou Motivo em Vila do Conde	Definido por ponto.	Definido por motivo. “Pequeno motivo, de forma lanceolada. com que se representam pétalas de diversas flores, estrelas, etc” (Rêgo & Pires, 2005, p. 76). Ver: “Estrela”	  86 Tex MNSR e 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Saliente Dobrado	Denominação de Vila do Conde	Ponto ou Motivo em Vila do Conde	Denominação de Vila do Conde para este ponto que é o mesmo que o ponto Saliente, porém, é dobrado, dando um efeito em alto relevo. Ver: “Saliente”.	-	 86 Tex MNSR e 56.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Torcer *Twist*	Torção	Processo/ Movimento	-	Movimento que caracteriza a técnica da renda de bilros e torna possível a criação e o desenvolvimento dos diferentes pontos que a compõem. Por ser um movimento característico da técnica de bilros, pode ser utilizado para afirmar a identificação da técnica no campo descritivo, no campo sobre a técnica ou em campo de observação.	 Esquema movimento “torcer” Fonte: Leader, 2013. ©Beatriz Figueirinha, 2024.

				Movimento de “girar os bilros”, “significa dar ao par de bilros um movimento rotativo, sempre da direita para a esquerda, de modo que as linhas enrolem uma sobre a outra e fiquem mais tensas, ganhando resistência” (Rêgo & Pires, 2005, p. 85). “right over left within a pair" (Leader, 2013, p. 19). Ver: “Torcido”.	

Torcido	-	Processo / Movimento	Ponto Ver: “Torcer, torção”.	Compreendemos, por análise das fontes consultadas (oral e bibliográfica) que “torcido” entende-se pelo movimento de torcer que adquire “funções” como, por exemplo, a de fazer uma ligação entre os pontos, podendo criar um fundo, ou ser usado para rematar as bordas.	  60 Tex MNSR e 56.1 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Trança	-	Ponto	-	“Working several half stitches with the same two pairs gives a plait” [Trabalhando vários meios pontos com o mesmos dois pares dão uma trança] (Leader, 2013, p. 19). Compreendemos, por análise das fontes consultadas (oral e bibliográfica) que a trança tem a função de fazer uma ligação entre os pontos, podendo criar um fundo.	 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Trança com Serrilha	-	Ponto de fundo	-	“(...) também usado no remate solto da renda” (Rêgo & Pires, 2005, p. 76). Ver: “Picot”.	59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.

Trevo	-	Motivo de Vila do Conde	-	São quatro espaços, dispostos em cruz, que no seu interior apresentam rosinhas de pano. Podem ser feitos com ou sem bordo no entorno para definição do desenho (Rêgo & Pires, 2005, p. 78).	 59 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.  89.3 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2024.
Unha	-	Motivo em Vila do Conde	-	“Diz-se de um motivo estreito, curvo, geralmente feito de em ponto de pano. Ver balão, renda da fantasia, rodelas” (Rêgo & Pires, 2005, p. 79).	

					100 Tex MNSR ©MNSR, fotografia de Beatriz Figueirinha, 2023.
Volta	-	Ponto base	Definido como ponto. Volta é o cruzamento de fios com uma determinada sequência, sendo o resultado do processo entre cruzar e torcer. A Volta é, portanto, um ponto base em Vila do Conde. A rendilheira consultada, ao utilizar as formas como as artesãs comumente falam e compreendem os modos de fazer, utilizou o termo "Ponto de pano" em alguns momentos e o termo "Volta" em outros, em nosso entender, como se fossem distintos. Porém, "volta"	"(...) trata-se de passar o bilro interior do par da esquerda por cima do bilro interior do par da direita, a que se segue, num movimento para o lado esquerdo, a passagem do bilro exterior da direita e o interior da esquerda por cima dos outros dois, terminando pelo bilro interior da esquerda a passar por sobre o bilro interior direito" (Rêgo & Pires, 2005, p. 82) - definição de "Ponto de pano" (Ver).	-

			também é uma das denominações associadas ao Ponto de Pano, mais especificamente, “volta inteira” ou “volta fechada”. “Volta” foi muito citado por ela junto ao termo “Torcido”, mais precisamente, “torcidos e voltas".		

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benarush, M. K. (Org.). (2014). *Termos básicos para catalogação de vestuário*. 1. ed. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura - Rio de Janeiro.

Clifford, C. R. (1913). *The lace dictionary*. Pocket edition. New York: Clifford & Lawton.https://books.google.pt/books?id=EYXlzgEACAAJ

Dicionário da Língua Portuguesa (2006). *Colecção Completa de Dicionários e auxiliares de Línguas*. Tomo I e II. Texto Editores, Lda.

Dye, G. (2015). *A working vocabulary for the study of early bobbin lace*. https://earlylace.files.wordpress.com/2015/10/glossary-layout.pdf [Consultado a 21 de dezembro de 2023].

Earnshaw, P. (1982). A dictionary of lace. Shire Publications. https://archive.org/details/dictionaryoflace0000earn [Consultado a 16 de novembro de 2023].

_____ (1983). *Bobbin & needle laces: Identification and care* (1ª ed.).B. T.Batsford Ltd.

Europeana Fashion. Disponível em: https://www.europeana.eu/portal/pt/collections/fashion

Felippi, V. L. & Perry, G. T. (2018). Renda de bilros: Estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil. *ModaPalavra e-periódico*, 11 (21), 126 - 146. https://doi.org/10.5965/1982615x11212018126 [Consultado a 20 de outubro de 2023]

Leader, J. (2013). *Identifying Hand-made Lace*, DATS in partnership with the V&A. Arts Council England. https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Handmade-Lace.pdf [Consultado a 16 de novembro de 2023].

O'Hara, G. (1986). T*he encyclopaedia of fashion* (1ª ed.).Harry N. Abrams.

Pinheiro, E. (1945). *Dicionário da Língua Portuguesa Eduardo Pinheiro*. Livraria Figueirinhas.

Priberam (2008-2024). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. https://dicionario.priberam.org/

Ramos, G. & Rêgo, P. (2021). *Renda de bilros de Peniche, caderno de especificações para a certificação*. Câmara Municipal de Peniche. https://programasaberfazer.gov.pt/uploads/Caderno_Certificacao_Rendas_de_bilros_Peniche_d3b4e51702.pdf [Consultado a 17 de outubro de 2023].

Real, R. M. (1962). *Dicionário de Belas-Artes*. Termos técnicos e matérias afins. Ed. Fundo de Cultura.

Rêgo, P. & Pires, A. (2005). *Rendas de bilros de Vila do Conde: Um património a preservar.* Câmara Municipal de Vila do Conde e ADAPVC.

Silva, A. de M. (1878). *Dicionário da Língua Portugueza por Antonio de Moraes Silva*. Tomo II F-Z. Lisboa: Typographia de Joaquim Germanno de Sousa Neves.

Whiting, G. (1920). *A lace guide for makers and collectors.* E. P. Dutton & Company. https://library.si.edu/digital-library/book/laceguideformak00whit [Consultado a 02 de dezembro de 2023].

Apêndice 9

Atividades complementares de Estágio

1. Estudo de coleção

1.1. Registo fotográfico da coleção

O registo fotográfico de toda a Coleção de Rendas Portuguesas realizou-se entre 02 de novembro e 06 de dezembro de 2023. O registo fotográfico de uma coleção é parte integrante e fundamental da documentação de acervos em museus. É um registo visual do objeto e também do estado de conservação naquele dado momento, servindo de referência e auxiliando na identificação e na recuperação do objeto (Ladkin, 2004, p. 27). O registo fotográfico também tem como objetivo "criar uma relação com a sua descrição, destacando determinados aspetos ou pormenores especialmente significativos" (Semedo & Felgueiras, 2022, p. 88).

Dentro do possível, e nas condições disponíveis, as fotografias foram feitas em ambiente improvisado, com uma câmara semiprofissional e iluminação natural das janelas, com a iluminação artificial da sala disponibilizada para os estagiários (Figura 8). Após o início do trabalho, com o empenho da Dra. Maria Guimarães e do técnico Dr. Jorge Coutinho, obteve-se uma mesa para fixar a câmara a fim de melhorar as condições e a qualidade das imagens. As condições ideais não foram atendidas e, portanto, a qualidade das imagens não cumpriu o padrão esperado (inclusive, algumas fotos precisaram ser refeitas). Porém, as fotografias foram aprovadas pela gestora da coleção apenas para a finalidade de carregamento no sistema Matriz.

Fotografou-se: a frente do cartão onde a renda está fixada; e o reverso do cartão em que há um número de inventário. Também foram feitas duas fotos extras, de ambas as faces, porém, mais aproximadas a fim de mostrar os detalhes das rendas e a numeração de reverso, favorecendo uma leitura legível, proporcionado melhores compreensão e identificação do objeto (Semedo & Felgueiras, 2022, p. 90).

Todas as fotografias apresentam a adaptação de um instrumento de referência cromática conhecido como "colorchecker", que também serve como um instrumento de referência de

dimensões. Além de quadrados de amostras de cores, o colorchecker possui uma pequena régua, no caso com a medida de seis centímetros, que ajuda na perceção da dimensão do objeto. Esse instrumento é um "alvo de calibração de cores", que serve como um "instrumento de referência na gestão de cores na fotografia digital", ou seja, auxilia na "correção cromática durante o processamento das imagens" (Soares, 2020, p. 14 e 36). O uso desse tipo de escala é previsto em diversos documentos, incluindo o manual de princípios, normas e procedimentos da política de informação da coleção do CITRIME- Murça (Semedo & Felgueiras, 2022, p.90).

Outro elemento essencial no processo de registo fotográfico, é a anexação do número de inventário do objeto, de modo legível, para facilitar a identificação (Semedo & Felgueiras, 2022, p. 90).

Por fim, as fotografias foram arquivadas com uma legenda contendo o número do inventário respetivo de cada amostra, a denominação destinada a ela e uma numeração final para ordenação na pasta como o exemplo: "54.7 Tex MNSR_Entremeio_1". O Número 1 corresponde à fotografia da frente, o 2 do detalhe da frente, o 3 do reverso e o 4 do detalhe do reverso. As pastas foram organizadas conforme os centros de fabrico, diferenciando as que estão em caixas, das que estão em pastas.

De acordo com informações fornecidas pela gestora, a coleção foi fotografada nas décadas de 1980 e 1990 por António Cerdeira, técnico de fotografia do MNSR. Embora as imagens sejam de alta qualidade, foram impressas em preto e branco. Há também fotografias, apenas algumas amostras, feitas por uma estudante de doutoramento que, anteriormente, iniciou uma pesquisa sobre a mesma coleção.

Apesar de compreender que as fotografias não foram feitas em boas condições, por diversos motivos e, ainda que tenha sido feito da melhor forma possível de acordo com conhecimentos básicos adquiridos sobre o assunto, não houve uma satisfação com o resultado. Compreende-se que este tipo de trabalho deve ser realizado por um profissional e que, infelizmente, por alguma razão, não foi possível sua realização no museu. Portanto, deve-se ressaltar e agradecer a Dra. Maria pelas incansáveis tentativas de oferecer o mais adequado e agradeço, também, ao Dr. Jorge Coutinho por ter colaborado com as adaptações ao material e ao espaço e pelas dicas fornecidas.

1.2. Investigação da coleção

No início, a investigação concentrou-se na compreensão da formação da coleção, ou seja, na origem e história, intrinsecamente relacionada com o historiador da arte Joaquim de Vasconcelos. Procuraram-se informações em artigos, dissertações e em livros estabelecendo um recorte voltado para a necessidade de informação que a orientadora e gestora da coleção, Maria Lobato Guimarães, especificou serem necessárias. Conforme o andamento da investigação e o contacto direto com a coleção, foram surgindo outras questões, havendo a necessidade de procurar outras fontes, como as publicações e periódicos disponíveis na biblioteca Casa do Infante, por exemplo. Visto que também se fez necessário abordar a entrada da coleção no MNSR, o Arquivo do próprio Museu foi uma fonte importante por conter ofícios e correspondência, além de livros de inventário e outros documentos que apoiaram o processo de identificação e organização das informações documentais referentes à coleção. Devido ao processo de reorganização do Arquivo, o seu acesso encontra-se limitado e, por esta razão, sentiu-se a falta de poder consultá-lo com maior profundidade, não conseguindo, por exemplo, ter o acesso a alguns documentos solicitados, como o livro de ofícios de 1950. O Museu Nacional do Traje possui o espólio de correspondência e documentos de Maria José de Mendonça. Em contacto com a investigadora Melissa Colaço, que inventariou o espólio, confirmou-se que há cartas entre Mendonça e Vasco Valente relacionadas às rendas. Devido a descoberta da correspondência ter se dado ao fim do ano letivo, não foi possível fazer a transcrição da mesma, tendo em vista ser necessário um tempo hábil para fazer uma análise dos conteúdos de forma precisa. Ainda assim, tal descoberta é um contributo ao MNSR para um futuro caminho de pesquisa.

O resultado desta investigação gerou um apanhado de informações que constam no segundo capítulo do presente relatório e nos apêndices de 2 a 5. Realizar a investigação nos documentos, traçando uma linha cronológica dos factos, conectando ofícios a notícias de jornais, preenchendo lacunas e tentando encontrar respostas foi um momento de produção de conteúdo entusiasmante, por ser um trabalho concreto e prático, que ofereceu a oportunidade de reunir informações que já haviam sido inicialmente recolhidas. Infelizmente, não foi possível ter acesso a toda a informação necessária, nem responder a muitas dúvidas. Ainda assim, é certo que se conseguiu reunir informação necessária ao Museu.

Durante a investigação na correspondência do Arquivo do Museu, foram encontradas algumas cartas, de 1905, entre um doador do MICP e Joaquim de Vasconcelos. Por ter identificado a palavra "renda", iniciou-se, junto dos colegas de estágio, que muito auxiliaram, principalmente o Alberto por possuir experiência prévia, a interpretação do teor das cartas. Desse modo, foi feita uma transcrição das mesmas e, a pedido da gestora da Biblioteca e Arquivo, Dra. Teresa Pinheiro Torres, anexadas ao Arquivo (Apêndice 2).

Conforme as reuniões no Museu avançavam, as dúvidas sobre os termos regionais, sobre os diferentes usos e funções das peças, entre outras, levaram a perceber a importância de determinar uma nomenclatura mais padronizada. Com o acréscimo da presença da técnica dos Museus de Vila do Conde, Dra. Arminda Rodrigues, pode-se trocar conhecimentos e fazer comparações sobre as diferenças entre os tipos de acervo, as terminologias e as formas de preenchimento das fichas Matriz e das fichas do sistema de gestão In Patrimonium, utilizada por Vila do Conde. Também se fizeram pesquisas em outros museus, utilizando as informações disponíveis online e em que foi possível perceber a variedade de interpretações dadas pelos profissionais. A partir desta análise, fez-se uma descrição comparativa e crítica dos termos empregados por cada um tentando compreender seus usos conforme os significados dos mesmos em alguns dicionários, conforme apresentado no capítulo três. Conclui-se que há uma carência de uniformidade e comunicação, relativamente, aos museus da Rede Portuguesa de Museus e também integrantes do Museus e Monumentos que utilizam a mesma base de dados.

Um ponto a referir é a existência de divergências, pelo menos na interpretação no modo de preencher relacionados com os campos das Super-Categoria e Categoria existentes na ficha Matriz. Ao que se refere o campo "Super-Categoria", as Normas do SGC Matriz oferecem como opção: Arte, Etnologia, Arqueologia, Ciência e Técnica, História Natural/Ciências da Terra e História Natural/Ciências da Vida. Dentro de cada Super-Categoria há opções para o preenchimento do campo "Categoria". Ainda que as Normas tenham classificado objetos têxteis como arte e objetos identificados como de tecnologia têxtil como etnologia, em ambas opções é possível selecionar o termo "têxtil". Acredita-se que, por esta razão, os museus consultados no Matriz Net, embora tenham artefactos de ou com rendas para diferentes funções, ora são entendidos como objetos etnológicos, ora como objetos de arte. Até mesmo o campo designado para a técnica é preenchido de forma distinta entre os museus. Portanto, identificamos que a

Super-Categoria agrega opções que não contemplam a vasta gama de tipologias que os museus nacionais possuem, limitando as opções do utilizador.

Outra fonte utilizada na investigação, foi a fonte oral a partir de conversas em reuniões com a rendilheira e técnica do MRBVC, Isabel Carneiro. A história oral é um método de recolha de informações utilizada pela historiografia que considera fontes silenciadas e ou que tiveram suas histórias incompletas ou distorcidas. Esse método considera as experiências sociais e culturais, mas também as subjetivas, da vida diária e da cultura material destes indivíduos, proporcionando informação cheia de significado (Sbragio, 2020; Delgado, 2003; Portelli, 1997). Esse tipo de fonte é essencial para o objeto do nosso estudo, pois são as mãos que tecem as rendas, em anos de práticas e convivências, que detém um conhecimento rico e emocional sobre o saber-fazer, principalmente, sendo mãos femininas que, conforme exposto no primeiro capítulo, tiveram (e ainda têm), em muitos lugares, seus trabalhos manuais desvalorizados.

A parceria e a dedicação das técnicas de Vila do Conde são admiráveis e contribuíram para a evolução da investigação, não apenas pela troca de conhecimento, mas pela generosidade em fazê-lo.

Com o andamento da investigação, a recolha de informação e estas conversas, as fichas Matriz passaram a ser atualizadas pela Dra. Maria Lobato Guimarães, com o acréscimo das fotografias, informações adicionais oferecidas pela rendilheira e os termos que melhor se enquadram para designar as tipologias. Porém, com a descontinuação do uso do Matriz, esse trabalho ficou em suspenso até a implementação do novo sistema Raiz, em junho de 2024.

1.3. Desdobramentos: Exposição, Tratamento de higienização e Apresentação

Antes mesmo do interesse na coleção de rendas, já havia um projeto expositivo entre o MRBVC e o MNSR. Desse modo, as conversas com a rendilheira tiveram início com a presença da diretora do MRBVC, Dra. Ivone Teixeira, em contexto desta parceria entre os museus para o desenvolvimento de uma exposição com a Coleção de Rendas.

As reuniões que se seguiram foram feitas entre a Dra. Maria Guimarães e a Dra. Isabel Carneiro e ocorrem todas as terças-feiras. A autora do presente relatório pode participar das reuniões com a finalidade de conhecer a técnica e saber identificar os pontos de motivos de

Vila do Conde, e demais informações que ajudam a compreender a construção da renda e, consequentemente, contribuíram para o estudo da mesma.

A Dra. Maria, desde o início, esboçou interesse na participação da estagiária no processo expositivo e o mesmo foi recíproco. A exposição estava prevista, inicialmente, para junho deste ano, porém, o projeto ainda não foi concretizado, não sendo possível participar dele em contexto de estágio. Contudo, as conversas com as técnicas dos museus, assim como os resultados da investigação, podem contribuir para parte do desenvolvimento do conteúdo expositivo. Ainda que não haja nova data para sua execução, a Dra. Maria estuda uma forma para que a autora do presente artigo continue a participar do desenvolvimento da exposição, posteriormente à conclusão do estágio, e intenciona que a colaboração seja como voluntária.

Outro trabalho em desenvolvimento que tem estrita relação com a investigação e a referida exposição, é o tratamento de higienização da coleção. O interesse nesse trabalho é por ele ser mais uma forma de integração a uma atividade do quotidiano do museu, podendo oferecer o conhecimento prévio sobre o tema e aprender ainda mais. O tratamento, que será realizado com a conservadora Dra. Salomé de Carvalho, está previsto para iniciar em julho. Já fora do âmbito deste estágio, será acompanhado voluntariamente o processo de higienização da coleção.

Como consequência de todos esses meses de investigação e colaboração, houve o convite para participar de uma das ações educativas do Museu denominada por “Peça do mês”. Todos os meses, três peças da instituição são selecionadas e colocadas para votação do público nas redes sociais. A peça mais votada é apresentada ao público em um encontro de cerca de trinta minutos. Por questões de agenda, três amostras de rendas irão a votação no mês de junho e serão apresentadas em julho.

2. Encontros científicos

2.1. ICAMT 49TH International Conference 2023

Nos dias 25, 26 e 27 de outubro de 2023, a autora participou na equipa de apoio à organização da conferência internacional “Undoing conflict in museums: materiality and meaning of museum architecture and exhibition design”, organizada pelo International

Committee for Architecture and Museum Techniques (ICAMT) of ICOM. Quando houve oportunidade, foi possível assistir algumas palestras do período da manhã e participar tanto como ouvinte, quanto fazendo um acompanhamento, dos seguintes estudos de caso:

Dia 25/10 - Museu Nacional Soares dos Reis, visita focada na arquitetura museológica.
Dia 26/10 - Museu Orgânico, Museu de Serralves.
Dia 27/10 - Workshop Exibição Crítica, Exploratório, esad-ideia.

Foi gratificante poder ter tido essa experiência e poder ter o conhecimento sobre a investigação e ações de profissionais de diferentes áreas, perspetivas e vivências profissionais.

2.2. Encontro de Investigação Jovem da U.Porto e Primeira Semana de Museologia FLUP

Durante a finalização do relatório de estágio, foi feita a submissão de um resumo para o Encontro de Investigação Jovem da U.Porto (IJUP), como forma de divulgação do trabalho realizado. A apresentação ocorreu no dia 08 de maio e teve o título "Study of the collection of bobbin lace in the National Museum of Soares dos Reis and contributions to it" (IJUP, 2024, p. 539). A apresentação foi avaliada professores e investigadores, tendo sido parabenizada e elogiada por abordar a questão da diferença dos termos para designar as tipologias, avaliando o uso de uma terminologia que fosse mais abrangente e adequada para os fins museológicos.

No mesmo mês, ocorreu a 1ª Semana de Museologia: Educação e investigação em museus, organizada por estudantes do primeiro ano do mestrado, na qual se participou com a apresentação do trabalho desenvolvido. No âmbito do tema do ICOM de 2024, "Museus, educação e investigação", apresentei, com a Maria Lobato Guimarães, a experiência na investigação da coleção e o trabalho de estágio. Com participantes diversos, porém, dentro das áreas de museologia e da arte, a apresentação obteve êxito, conforme feedback das participantes e da comissão do evento, ao tratar sobre a documentação e ao compartilhar a origem acadêmica e profissional na área da moda, como um possível caminho para trabalhar em museus. A apresentação aconteceu no MNSR no dia 14 do referido mês.

Figura - Material de divulgação do evento.



Fonte: © Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

3. Outras atividades

Houve a oportunidade de experienciar atividades relacionadas com as unidades curriculares do primeiro ano do mestrado como a Riscos, Museus e Vulnerabilidades e Conservação Preventiva, ambas lecionadas pela Professora Paula Menino Homem. Em uma delas, sob supervisão da Dra. Susana Medina, houve a oportunidade de auxiliar, com os colegas Alberto e Maria Reis, a realocação de algumas joias na vitrina que haviam sido retiradas por questões técnicas. Portanto, a prática se fez no cuidado com o manuseio dos objetos, com luvas apropriadas em tamanho e material, assim como o cuidado com o transporte das mesmas da reserva para o local expositivo. As vitrinas foram feitas sob medida, de acordo com cada objeto selecionado para a exposição, havendo peças de encaixes e apoios, sendo preciso executar um trabalho minucioso devido à delicadeza e valor histórico das joias.

Figura - Montagem vitrina das joias.



Fonte: fotografia feita por © Maria Reis e autorizada para uso acadêmico pela direção do MNSR.

Outra experimentação decorreu com a participação na formação profissional oferecida aos funcionários do museu sobre Medidas de Autoproteção, realizada pela IGNES - Estudos e Projetos de SCIE, empresa do grupo Redifogo. Dentro do conteúdo programático foram transmitidas informações sobre planos de prevenção e de emergência, formação, implementação de medidas de auto torção, entre outros, com intensa participação dos profissionais e seus questionamentos, incluindo o exercício de simulacro de incêndio e evacuação (Anexo 13). Perante casos crescentes de incêndios e demais incidentes em museus, uma formação e simulacros deste tipo tornam-se essenciais e devem compor e atuar em concordância com o plano museológico das instituições.

Em face de me familiarizar com as ações museológicas e com a equipa, além de estar a postos para auxiliar no que fosse preciso, participou-se em algumas sessões como as da ação educativa denominada por Peça do mês e algumas visitas comentadas do programa em paralelo da exposição temporária “Portretto de la Animo (Retrato del alma)”. Na visita com Antonia Gaeta, ela comentou sobre seu trabalho de curadoria de Arte Bruta e contou algumas histórias por trás de algumas obras, revelando belezas, sutilezas e perceções que a

palavra “bruta” não contempla a não ser que seja entendida como a velha analogia da pedra bruta e do diamante lapidado. Também pode-se assistir ao Miguel Almeida, do Serviço Educativo do Centro de Arte Oliva, comentar sobre o trabalho de Tomasz Machciński, “um homem com mil caras”, e todas fascinantes.

Convidada pela Dra. Susana Medina, a autora do presente relatório começou a frequentar uma unidade curricular oferecida pela FLUP, em parceria com o MNSR, denominada por “Museu como espaço de fruição”, lecionada pelo Professor Doutor Hugo Barreira e pela Dra. Susana Medina. Em uma das atividades propostas na segunda aula, foi pedido aos alunos que escolhessem um objeto do Museu e que se descrevessem através dele. O item escolhido que melhor descreve a autora como profissional e o que motivou a escolha da Museologia foi um vestido. As observações feitas sobre ele serviram para uma outra aluna, em uma atividade posterior, desenvolver ideias de interação com o público. Por razões de tempo, não foi possível continuar a frequentar a unidade curricular, porém, foi positivo poder ter compartilhado momentos de trocas e aprendizagens com a turma e com o Professor Hugo sempre muito gentil e compreensivo.