

Universidade de Évora
Departamento de História
1º Curso de Mestrado em Museologia

**O Bordado de Castelo Branco:
História, Arte, Coleccionismo e Musealização
Vol. I**

Maria Margarida Ivo Rosa

Dissertação de Mestrado em Museologia,
orientada pela senhora Prof.^a Dra. Madalena Braz Teixeira.

Esta dissertação não contém as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Évora, 2005

**Universidade de Évora
Departamento de História
1º Curso de Mestrado em Museologia**

**O Bordado de Castelo Branco:
História, Arte, Coleccionismo e Musealização**

ERRATA

Maria Margarida Ivo Rosa

Évora, 2005

Nota: Apesar de uma revisão atenta, não excluímos o facto de nos terem escapado outros erros ortográficos ou formais.

Pág. 11 – Na nota de roda pé n.º 3, retire-se o itálico a «*dir. de Jaime Lopes Dias*».

Pág. 16 – Na nota de roda pé n.º 21, retire-se um espaço entre «exposição» e «Traditional Arts of Portugal».

Pág. 17 – No 4.º parágrafo, a seguir a «século XX» acrescente-se um ponto final (.); Na nota de roda pé n.º 26, onde se lê «séculos XVII e XIX» deve ler-se «séculos XVIII e XIX».

Pág. 19 – Na nota de roda pé n.º 46, represente-se em itálico «Baixa»; Na nota de rodapé n.º 48, acrescente-se «Cf. Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira - Lendas, Costumes, Crenças e Superstições*, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1944, p. 121».

Pág. 22 – No 2.º parágrafo, a seguir a «Perante a polémica» acrescente-se uma vírgula (,).

Pág. 25 – No 3.º parágrafo, a seguir a «se encontram» acrescente-se uma vírgula (,).

Pág. 26 – Na nota de roda pé n.º 77, onde se lê «Índia» deve ler-se «Índia».

Pág. 28 – No final do 1.º parágrafo, onde se lê «finais de Seiscentos» deve ler-se «finais de Quinhentos, particularmente no que respeita a paramentaria»; Na nota de roda pé n.º 79, retire-se um espaço entre «vários» e «privilégios».

Pág. 30 – No 1.º parágrafo, onde se lê «do o lar» deve ler-se «do lar»; No 3.º parágrafo, retire-se um espaço entre «em parte,» e «a descoberta»; No 3.º parágrafo, retire-se um espaço entre «Constituíam» e «objectos»; No 3.º parágrafo, onde se lê «usadas» deve ler-se «usados».

Pág. 32 – Entre as notas de roda pé n.º 89 e n.º 90, retire-se um espaço.

Pág. 34 – No 2.º parágrafo, acrescente-se uma vírgula (,) entre «riqueza» e «digno».

Pág. 37 – No 4.º parágrafo, retire-se um espaço entre «proprietários» e «Colcha de Castelo Branco»; No 4.º parágrafo, onde se lê «com a particularidade apresentar» deve ler-se «com a particularidade de apresentar».

Pág. 47 – No 2.º parágrafo, onde se lê «espaço de criação de manual criativa» deve ler-se «espaço de criação manual criativa».

Pág. 48 – No 3.º parágrafo, onde se lê «o que na realidade apresentam e aquilo que na sua essência representam» deve ler-se «o que na realidade apresenta e aquilo que na sua essência representa».

Pág. 52 – No 2.º parágrafo, retire-se um espaço entre «excepcional a» e «utilização».

Pág. 54 – No 2.º parágrafo, retire-se um espaço entre «decorativos» e «com diversas manifestações».

Pág. 58 – Na nota de roda pé n.º 132, onde se lê «com trajes do 2ª terço» deve ler-se «com trajes do 2º terço».

Pág. 63 – No 1.º parágrafo, retire-se um espaço entre «pregos ou» e «cravos».

Pág. 64 – Na nota de roda pé n.º 154, onde se lê «Ana therly» deve ler-se «Ana Hatherly».

Pág. 65 – Na nota de roda pé n.º 160, onde se lê «seiscentos» deve ler-se «Seiscentos».

Pág. 68 – No 4.º parágrafo, onde se lê «dado brilho das cores» deve ler-se «dado o brilho das cores».

Pág. 71 – Na nota de roda pé n.º 167, retire-se um espaço entre «cinco é ainda» e «conjunção».

Pág. 75 – Na nota de roda pé n.º 175, retire-se um espaço entre «A» e «seda vegetal».

Pág. 77 – A 3.ª frase do 3.º parágrafo, iniciada por «No Bordado de Castelo Branco a variedade de pontos é imensa, (...)», deverá dar início ao 4.º parágrafo.

Pág. 78 – No 4.º parágrafo, retire-se um espaço entre «ponto lançado,» e «ponto de pena»; No 4.º parágrafo, retire-se um espaço entre «ponto de pena,» e «ponto de espinha»; No 4.º parágrafo, retire-se um espaço entre «ponto de espinha,» e «ponto caseado largo».

Pág. 79 – No 1.º parágrafo, onde se lê «Ao concentrarmos num número significativo de colchas» deve ler-se «Ao concentrarmo-nos num número significativo de colchas».

Pág. 87 – Na nota de roda pé n.º 190, onde se lê «em 1895 passaria à reserva» deve ler-se «em 1895 passou à reserva»; Na nota de roda pé n.º 190, onde se lê «em 1911 seria também governador de Lourenço Marques» deve ler-se «em 1911 foi também governador de Lourenço Marques».

Pág. 88 – Na nota de roda pé n.º 191, retire-se um espaço entre «de barro e» e «de pedra».

Pág. 90 – No 1.º parágrafo, retire-se um espaço entre «a soma do conjunto» e «das colecções de escultura».

Pág. 93 – Na nota de roda pé n.º 197, onde se lê «e cortes de vária s sêdas» deve ler-se «e cortes de várias sêdas».

Pág. 94 – No 1.º parágrafo, acrescente-se um espaço entre «em» e «1929»; No 2.º parágrafo, retire-se um espaço entre «pois será» e «somente».

Pág. 96 – Na nota de roda pé n.º 201, retire-se um espaço entre «Envolvimento esse» e «que lhe custou o exílio».

Pág. 101 – No 1.º parágrafo, retire-se um espaço entre «esclarecer pela» e «ausência de documentação».

Pág. 103 – Na nota de roda pé n.º 214, onde se lê «(25295 e 25288)» deve ler-se «(n.º inv. 25295 e n.º inv. 25288)».

Pág. 105 – No 1.º parágrafo, onde se lê «contatámos» deve ler-se «constatámos».

Pág. 108 – No 5.º parágrafo, onde se lê «meios técnico» deve ler-se «meios técnicos».

Pág. 115 – No 3.º parágrafo, retire-se um espaço entre «de Vila Velha de Rodão,» e «cujas mostras».

Pág. 122 – Na nota de roda pé n.º 246, retire-se a vírgula (,) entre «séculos XVII-XVIII» e «(MNAA 2138 Tec)».

Pág. 130 – No 3.º parágrafo, onde se lê «constámos» deve ler-se «constatámos».

Pág. 139 – No 3.º parágrafo, onde se lê «às normas e as convenções» deve ler-se «as normas e as convenções».

Pág. 148 – No 2.º parágrafo, onde se lê «as colchas enrolados» deve ler-se «as colchas enroladas».

Pág. 159 – No início da página, onde se lê «e expostas» deve ler-se «expostas».

Universidade de Évora
Departamento de História
1º Curso de Mestrado em Museologia

**O Bordado de Castelo Branco:
História, Arte, Coleccionismo e Musealização**

Maria Margarida Ivo Rosa



155054

Dissertação de mestrado em Museologia,
orientada pela senhora Prof.^a Dra. Madalena Braz Teixeira.

Esta dissertação não contém as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Évora, 2005

**à Catarina
minha filha**

Apresentação

A dissertação de Mestrado em Museologia que venho apresentar na Universidade de Évora tem como tema **O coleccionismo e a musealização do Bordado de Castelo Branco**. Toma como exemplo principal um conjunto de bordados do género devidamente submetidos a um estudo histórico-artístico e analisados numa perspectiva museológica, a colecção de referência integrada no seio da vocação do programa do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco. São também apresentadas as estratégias expositivas adoptadas pelo museu albacastrense e propostas de diferentes âmbitos para uma futura musealização do bordado em causa, visando abranger todas as instituições que o integram nos seus acervos.

O trabalho é acrescido de referências metodológicas sobre o estudo do coleccionismo e de uma abordagem a colecções deste teor, com carácter privado. Para um melhor entendimento do Bordado de Castelo Branco, os dois primeiros capítulos do texto são dedicados ao aspecto histórico-artístico do mesmo.

Abstract

Castelo Branco Embroidery: History, Art, Collecting and Museological Practices

The subject of the Museum Studies Master's Degree dissertation which I am presenting at the University of Évora is **The collection and museological management of Castelo Branco embroidery**. Its keystone is a compilation of embroidery of this genre, duly catalogued and analysed from a museological perspective: the benchmark collection incorporated in the Francisco Tavares Proença Júnior Museum in Castelo Branco. Furthermore, exhibition strategies adopted by this museum and proposals for different approaches for the future curation of Embroidery are also presented with a view to reaching all institutions which incorporate those objects in their collections.

Methodological references regarding collection studies and an approach to collections of a private nature with this purport are also given. To facilitate a better understanding of Castelo Branco embroidery, the first two chapters are dedicated to its historical-artistic aspects.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos os que colaboraram na realização desta tese, quer através de esclarecimentos, quer pelo apoio prestado nos momentos de maior dificuldade que ocorreram durante as fases de pesquisa. À orientadora científica, Prof.^a Dra. Madalena Braz Teixeira, quero testemunhar o meu reconhecimento, bem como a todos aqueles que me permitiram o acesso à documentação e forneceram informação sobre os acervos e programas dos museus de que são responsáveis, pelas facilidades concedidas. É de citar, nomeadamente, a enorme colaboração prestada pelos técnicos do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, em particular a senhora Dra. Sónia Matos que sempre me acompanhou e deu apoio ao longo de todas as campanhas de investigação que efectuei no Museu, disponibilizando todo o material por mim solicitado, a senhora Dra. Ana Margarida Ferreira, ex-directora do Museu, a senhora Dra. Celeste Ribeiro, responsável pelo Serviço Educativo, e a senhora Dra. Cristina Ribeiro que orienta a área de divulgação.

Agradeço, enfim, à minha filha, Catarina, que sempre me transmitiu alento e energia para a realização deste projecto.

Índice

	Págs.
Introdução	9
I História - o Bordado de Castelo Branco: sua caracterização	11
1. Perspectiva histórica.....	11
1.1. Estudo histórico do Bordado de Castelo Branco desde as suas remotas origens à actualidade.....	11
1.2. Informações fornecidas pelos estudiosos e polémicas surgidas.....	16
1.3. Antecedentes do Bordado de Castelo Branco e influências recebidas.....	22
2. Contexto laboral: o mercado receptor e os utilizadores de colchas.....	28
3. A sua cíclica valorização como objecto patrimonial. O Bordado de Castelo Branco e a sua revalorização durante o Estado Novo.....	31
4. Definição do «estado da questão» sobre o Bordado de Castelo Branco e sobre a actividade que lhe deu corpo.....	35
II. Arte - o Bordado de Castelo Branco: sua identidade artística.....	41
1. Caracterização do Bordado em apreço como Obra de Arte.....	41
2. Distinção entre os conceitos de obra de arte e de obra artesanal aplicados ao caso vertente.....	45
3. Suas influências, desde as que dimanam dos têxteis orientais às que derivam de fontes eruditas, designadamente nos programas do «Barroco nacional» dos séculos XVII-XVIII e a sua especificidade estética no campo da decoração artística nacional.....	49
4. Tipologias do Bordado de Castelo Branco.....	61
4.1. Temática ornamental e sua simbologia.....	61
4.2. Sua técnica própria e materiais.....	73
4.3. Classificação de modelos.....	79
4.4. Composições padronais - combinação de elementos.....	81
III. Coleccionismo - o Bordado de Castelo Branco na perspectiva das colecções...	85
1. O Bordado de Castelo Branco no âmbito do coleccionismo nacional.....	85
1.1. Sobre a história do coleccionismo português: propostas metodológicas.....	85

1.2. Um caso de coleccionismo privado: a Colecção Vilhena.....	87
1.3. Ausência do Bordado de Castelo Branco nos recheios coleccionísticos de excepção.....	92
1.4 Museus nacionais que conservam peças de Bordado de Castelo Branco.....	94
2. O Museu de Francisco Tavares Proença Júnior: um exemplo de coleccionismo envolvendo o tratamento museológico do Bordado de Castelo Branco.....	96
2.1. Historial da colecção de Bordado de Castelo Branco.....	100
2.2. Estatuto tributado aos bordados no seio da colecção.....	106
2.3. Critérios de conservação e de restauro da colecção de Bordado de Castelo Branco.....	108
IV. Musealização - o Bordado de Castelo Branco à luz da sua vocação museológica.....	111
1. O Bordado de Castelo Branco como objecto museológico à luz da vocação do programa do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior e das suas estratégias expositivas.....	111
1.1. A diversidade programática do Museu.....	111
1.2. As exposições de carácter permanente.....	118
1.2.1. Os núcleos que mantêm uma forte relação afectiva com o Bordado de Castelo Branco e a exposição do mesmo.....	120
1.3. As exposições temporárias e itinerantes de Bordado de Castelo Branco.....	123
2. Estudo dos critérios museográficos – que papel atribuído ao Bordado de Castelo Branco nesse contexto.....	127
3. Ficha analítico-descritiva do objecto bordado.....	130
4. Valia pedagógica do Bordado de Castelo-Branco.....	132
5. A Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.....	135
6. Propostas para uma futura musealização do Bordado de Castelo Branco.....	137
6.1. De acordo com o papel que os museus poderão assumir.....	137
6.2. Política de incorporação – o acervo a conservar, documentar e difundir.....	138
6.3. Para a conservação do Bordado de Castelo Branco.....	140
6.3.1. Considerações ambientais, manuseamento, apresentação, acondicionamento, armazenagem e outros cuidados a ter com o Bordado de Castelo Branco.....	142

6.4. Centro de Documentação de museu: recursos de informação para a comunidade...	152
6.5. A exposição – o modo de apresentação do Bordado de Castelo Branco pelos museus.....	155
6.5.1. Políticas de exposição, edição e educação.....	157
6.5.2. Para o conceito e planeamento de exposição e metodologia do projecto.....	158
6.5.3. A funcionalidade: questões básicas para o projecto.....	160
6.5.4. Identificação das condições ambiente.....	161
6.6. O desempenho dos serviços educativos para o futuro do Bordado de Castelo Branco como objecto museológico.....	162
Conclusões.....	165
Bibliografia.....	168
Apêndice Documental.....	Vol. II

Introdução

O tema da presente tese surgiu na sequência de um trabalho do Curso de Estudos Superiores Especializados em Artes Decorativas Portuguesas, que apresentei em 1995 na Escola Superior de Artes Decorativas, em Lisboa, no qual abordei o Bordado de Castelo Branco, não só pelo especial interesse que despertou em mim, mas, sobretudo, por ter constatado tratar-se de um tema insuficientemente estudado.

Por sugestão da nossa orientadora científica, a senhora Prof.^a Dra. Madalena Braz Teixeira, procurámos alargar esse estudo a outras áreas e integrá-lo num contexto museológico, atendendo ao âmbito deste mestrado. O actual estudo toma como modelo o percurso da colecção de Bordado de Castelo Branco actualmente integrante do acervo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, antecedido por um estudo histórico, artístico e técnico do Bordado, assumindo como estratégia uma investigação através da análise de espécimes postos à disposição por particulares, oficinas e instituições várias, pesquisa documental em arquivos e bibliográfica, trabalho de campo relativamente a técnicas e materiais empregues na feitura dos bordados.

Apresenta-se em quatro capítulos. O primeiro dedicado à caracterização do Bordado numa perspectiva histórica, desde as suas origens até aos nossos dias, a análise dos estudos já existentes, os antecedentes, mercado e clientelas, a sua cíclica valorização como património nacional. O segundo capítulo refere a identidade artística do Bordado de Castelo Branco, como obra de arte, como obra artesanal, quais as influências recebidas e especificidades estéticas no âmbito da decoração artística nacional. Acrescido da sua diversidade tipológica no campo da temática ornamental e simbólica, da técnica e materiais utilizados na sua execução, de modelos e composições padronais. O terceiro capítulo aborda em especial o Bordado de Castelo Branco num contexto de coleccionismo nacional. Além de propor uma metodologia para o estudo da história do coleccionismo, faz referência à personalidade do comandante Ernesto de Vilhena e à sua vasta colecção, donde é proveniente um conjunto de espécimes que incorpora o núcleo de Bordado de Castelo Branco do museu albicastrense, sem deixar de salientar a escassez e a ausência destes bordados em recheios coleccionísticos de excepção, sobretudo de carácter privado. Apresenta diversas instituições museológicas do país que conservam objectos do género, com destaque para o caso do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco. A este respeito desenvolve-se o trabalho em torno do historial da colecção de

Bordado existente nesse Museu e dos critérios de conservação e restauro dos seus componentes. O quarto capítulo procura dar a conhecer a vocação museológica do bordado albicastrense, tomando como referência o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior e respectivos programas museológico e museográfico. Seguindo-se uma abordagem sobre a valia pedagógica do Bordado, sobre a Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu e, ainda, várias considerações/propostas relativas a uma futura musealização do Bordado de Castelo Branco, relacionadas com o papel dos museus nesse sentido, políticas de incorporação, conservação, documentação, divulgação, desempenho dos serviços educativos.

Na parte final anexa-se um apêndice documental composto pela fichagem dos bordados de Castelo Branco existentes no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.

É importante salientar que a escassez de documentação relacionada com alguns dos aspectos da temática deste trabalho foi uma das barreiras com que deparamos no decurso das campanhas de pesquisa para o desenvolvimento e concretização do projecto proposto.

I. História - o Bordado de Castelo Branco: sua caracterização

1. Perspectiva histórica

1.1. Estudo histórico do Bordado de Castelo Branco desde as suas remotas origens à actualidade

O Bordado de Castelo Branco apresenta dois factores dominantes: um de origem artística; outro, de significação económica. O primeiro manifesta a existência de uma arte própria, com estilo de feição peculiar, o segundo admite a concentração desta indústria de bordado na zona do distrito de Castelo Branco, dando origem à sua denominação.

Porquê em volta desta cidade ? É natural que se tenha fixado precisamente numa região onde a cultura do linho era tradicional e onde a amoreira se dava tão bem, a ponto de permitir a criação em larga escala do bicho da seda. Os locais de fabrico explicam em grande parte a matéria utilizada visto as condições naturais serem exploradas pelas comunidades. Naturalmente, em primeiro lugar o homem serve-se do material que lhe é fornecido pelo seu ambiente geográfico, mas o interesse, a moda e o contacto com outros povos têm levado com frequência à importação de produtos diversificados ¹.

Na verdade, existem peças deste tipo de bordado a seda frouxa (sem torção) por todo o país, não querendo isso dizer terem sido executadas no próprio local onde são descobertas, pois facilmente se transportam de lugar para lugar ². Num estudo de Maria Júlia Antunes, apresentado em 1929 ³, a autora refere-se à ausência de colchas de Castelo Branco no museu da mesma cidade, podendo observar-se exemplares

¹ No séc. XVI a influência dos têxteis trazidos de terras do nascente pelos homens da região de Castelo Branco foi marcante, como assim o refere o escritor Aquilino Ribeiro: «Os grandes senhores indiáticos, de que a região (albicastrense) foi bem dotada, vinham do Oriente com as suas malas a abarrotar de confecção. Daí o impressionarem-se os olhos das obreiras que já se entregariam ao serão e nas horas de lazer a esta sorte de trabalhos. Talvez mesmo que fossem escravos e escravas de que se acompanhavam que trouxessem com eles o mister que lá exerciam e aqui por sua vez o ensinaram, praticando-o. Porque o bordado manual, com mais arte ou menos arte, obedecendo ou estranho em regras e directrizes, com tal ou tal matéria-prima, vem do princípio do Mundo...». Aquilino Ribeiro, «Arte popular feminina», *O Século*, Lisboa, 17 de Abril de 1957.

Todavia, segundo Afonso de Albuquerque (*Commentarios do Grande Afonso de Albuquerque*, Lisboa, 1774, citado por Maria José de Mendonça, *Alguns tipos de colchas indo-portuguesas da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1951, p. 4) foi em Lisboa que hábeis bordadoras desembarcaram de naus vindas do Oriente, o que para o autor levanta a possibilidade de ter sido a capital do reino ponto de partida deste tipo de bordado, espalhando-se depois através de outras regiões.

² Os bordados de Castelo Branco antigos são sobretudo peças de grandes dimensões, normalmente interpretadas como «colchas» enquanto cobertas de cama.

³ Maria Júlia Antunes, «Rendas e Bordados da Beira», *IV Congresso e Exposição Regional das Beiras*, dir. de Jaime Lopes Dias, Torres e C. ^a, Castelo Branco, 1931, p. 233.

deste tipo em outros museus do país. E na verdade, já em época ulterior, 1943, Luís Pinto Garcia não menciona qualquer peça de Bordado de Castelo Branco entre a multiplicidade de objectos componentes do acervo do museu albicastrense, na sua publicação *Museu Regional de Francisco Tavares Proença Júnior*. Mais tarde, em 1969, D. Fernando de Almeida ao escrever à viúva do coleccionador Ernesto de Vilhena a solicitar a aquisição de uma colecção de Bordado reunida pelo seu marido, salienta a existência de um único espécime de Bordado no Museu de Castelo Branco, do qual ao tempo era director.

O facto de ter sido perto de Castelo Branco que, já no século XX, se «redescobriram» peças deste teor e aí reiniciado uma produção de bordados com as mesmas características justifica a sua actual designação. E embora esta cidade não signifique o verdadeiro local de origem, é certo terem-se encontrado inúmeros espécimes antigos na região.

Nascida num dos montes da Serra da Cardosa, a povoação no século XVI era já uma vila a transpor as suas muralhas, com uma actividade sócio-económica importante. Arruinada pelas guerras da Restauração, em pleno século XVIII, estava já preparada a sua elevação a cidade pelo alvará pombalino de 20 de Março de 1771, concedido por D. José I. Algum tempo depois foi anunciada a súplica ao Papa Clemente XIV para criação do bispado autónomo de Castelo Branco, de imediato estabelecido por breve apostólico de 17 de Junho de 1771 (extinto em 30 de Outubro de 1881).

Se recuarmos aos finais de Quinhentos surge-nos notícia das primeiras obras da edificação do Paço Episcopal, fora do casco medieval da vila. Ordenadas pelo bispo da Guarda, D. Nuno de Noronha ⁴, iniciadas em 1596 e concluídas dois anos mais tarde, destinava-se o edifício a receber os prelados quando ali se deslocavam nas suas visitas e durante estadias no período de Inverno, pela razão de Castelo Branco beneficiar de um clima mais ameno que a cidade da Guarda. No século XVIII o paço dos bispos da Guarda foi ampliado e reformado em plena campanha barroca promovida pelo bispo D. João de Mendonça ⁵, da qual faziam parte um recolhimento

⁴ D. Nuno de Noronha faleceu em 1608, arruinado pelas dívidas que contraíra ao financiar a construção desta obra. Alguns dos seus bens, casas, a quinta, o bosque, a tapada e o olival anexos ao Paço Episcopal, foram postos em praça pública para pagamento de dívidas e comprados em 1614 pelo seu sucessor, D. Afonso Furtado de Mendonça, que reaveu o paço e as áreas subjacentes. Cf. Ana Cristina Leite, *Castelo Branco*, ed. Presença, Lisboa, 1991, p. 64.

⁵ A reformulação do paço que ocorreu sobre um edifício maneirista, provavelmente onde terá trabalhado o arquitecto Pedro Sanches (cf. Vítor Serrão, *O Renascimento e o Maneirismo*, ed. Presença,

para mulheres convertidas, a capela de São João e o magnífico jardim, de singular beleza, na panorâmica dos que em Portugal se realizaram no período barroco ⁶.

Seguindo o figurino daquela época, entende-se ter sido o século XVIII o mais fecundo na confecção do Bordado, cuja decadência de produção se fez sentir ao longo do século XIX, por motivos ainda pouco claros. Poderia relacionar-se esta situação com a extinção da sericultura em Portugal na segunda metade do século XIX, mas isso implica considerar que o fio de seda proviria desta indústria e não seria então de fabrico caseiro. O que em parte não deixa de fazer sentido, embora não seja coerente com a sobrevivência até ao séc. XX da criação do bicho da seda, por exemplo no concelho de Oleiros (distrito de Castelo Branco). É provável ter havido uma oscilação ou alteração de «usos», fruto da produção industrial de novos produtos têxteis. Todavia, a comercialização dos novos artigos pelo interior do país não está suficientemente documentada.

O conjunto de dados informativos recolhidos até hoje sobre a história do Bordado de Castelo Branco é insuficiente para nos dar a conhecer com precisão a sua origem e início de produção. Porém, é referida a sua existência seiscentista, o seu desenvolvimento até ao século XIX e, após um período de declínio, o seu ressurgimento quando no primeiro quartel do século XX, no Estreito (povoação do concelho de Oleiros, distrito de Castelo Branco), Maria da Piedade Mendes (1888 ?-1984) encontrou, guardadas em arcas que a família recebera de herança em finais do século XIX, ricas colchas de linho bordadas a fio de seda frouxa ⁷. Partindo daquele núcleo herdado, Piedade Mendes realizou trabalhos ao longo da vida, provando o seu interesse e criatividade ao nível da construção global da peça.

No ano de 1929 realizou-se em Castelo Branco a Sexta Sessão do IV Congresso Beirão, onde Maria Júlia Antunes, professora do Liceu Infanta D. Maria em Coimbra,

Lisboa, 2001), apenas nos deixou como herança, o pórtico de acesso ao átrio do actual Museu de Francisco Tavares Proença Júnior. Esse novo complexo episcopal deverá estar relacionado com a empreitada tomada pelo pedreiro José da Costa, segundo o risco do capitão Valentim da Costa Castelo Branco, tal como se apurou numa escritura pública celebrada entre o referido empreiteiro e os procuradores do bispo da Guarda em 1715, dois anos antes da sua ida a Roma. Cf. Pedro Rego da Silva, «Elementos para a História da Arte no Distrito de Castelo Branco – O Patrocínio artístico de D. João de Mendonça e o Retiro de São João Baptista do Paço Episcopal de Castelo Branco», *Raia – revista popular de divulgação cultural*, n.º 3, Castelo Branco, Março de 1998, pp. 10-14.

⁶ Simão Rodrigues, jardineiro de D. João de Mendonça, foi contemplado no testamento deste prelado, levando-nos a questionar a relação existente entre ambos. Cf. Pedro Rego da Silva, *rev. cit.*, p. 11.

⁷ A família de Piedade Mendes, do Estreito, herdou as propriedades do padre Francisco Antunes e de suas irmãs. A herança compreendia uma casa de habitação e respectivo recheio. Cf. Clara Vaz Pinto, *Bordado de Castelo Branco, Catálogo de desenhos, Colchas - I*, IPM, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Lisboa, 1992, p. 5.

apresentou a tese *Rendas e Bordados das Beiras*. É neste estudo que aparece pela primeira vez a designação *Colcha Bordada de Castelo Branco*, paralelamente com a defesa de duas linhas de produção definidas pelas classes sociais das bordadoras: colchas plebeias e colchas patricias ou solarengas, termos que mais tarde foram substituídos por populares e eruditas.

De grande mérito e contributo para o recuperar desta tradição foi a iniciativa de Purificação Carneiro ao reunir bordadoras e aprendizas para trabalhar no Bordado. Em 1939 foi-lhe proposta a integração desse grupo na Mocidade Portuguesa Feminina. Funcionando então o Centro n.º 2 da MPF no Colégio de Nossa Senhora de Fátima em Castelo Branco e, em 1940, foram apresentadas quatro colchas provenientes deste centro na exposição da Mocidade Portuguesa Feminina, realizada no Salão Nacional de Belas Artes.⁸

A Junta de Província da Beira Baixa sob a direcção do Padre Ribeiro Cardoso, figura associada ao renascer desta actividade, fundou em 1940 uma Escola de Bordados com a orientação artística do etnólogo albicastrense Eurico de Salles Viana, a orientação técnica de Maria Deolinda Riscado e o apoio de várias senhoras da cidade.⁹ Embora não tivesse sido possível organizar a tempo uma exposição de colchas de Castelo Branco proposta pela Junta de Província à Organização das Comemorações de 1940, em Maio do ano seguinte¹⁰, com a direcção de Eurico Salles Viana, a Junta de Província apresentou uma mostra de bordados no Hotel de Turismo

⁸ O Centro funcionou até 1945, sempre orientado por Purificação Carneiro que, mais tarde, tomou a direcção artística e técnica do Centro Regional dos Bordados da Mocidade Portuguesa Feminina de Castelo Branco, criado em 1956.

⁹ Nesta escola, um grupo de raparigas aprendeu a executar o Bordado de Castelo Branco. A mesma instituição forneceu amoreiras, bicho-da-seda e incentivou a cultura do linho. Mas não apenas por ter cessado o apoio de algumas moradoras da cidade, o projecto resultou por pouco tempo porque em 1941 o mau tempo arrasou as velhas amoreiras e destruiu as novas culturas. Algumas dessas árvores conseguiram resistir e ainda hoje existem em Castelo Branco, no adro de Sé, na Escola n.º 1 do Castelo, no jardim do Governo Civil.

¹⁰ A data da exposição, Maio de 1941, é referida em várias obras, de diferentes autores: José Lopes Dias, «Apontamento sobre as colchas de noivado de Castelo Branco, na história e no artesanato actual», Separata de *Estudos de Castelo Branco*, Castelo Branco, 1965, p. 15; António Salvado, «A preservação do bordado e da colcha de Castelo Branco e a Oficina-Escola de Bordados do Museu Tavares Proença Júnior», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2ª ed., Secretaria de Estado da Cultura, Castelo Branco, 1980, p. 8; Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 96-97. No entanto, um catálogo editado pelo SPN em 1942, com prefácio de Eurico de Salles Viana, parece-nos corresponder a essa mesma exposição (*Exposição de Colchas de Noivado. Bordados de Castelo Branco*, SPN, Editorial Império, Lisboa, 1942).

Tratar-se-ão de exposições distintas ou haverá um mal entendido sobre a data da exposição? A edição do referido catálogo poderá ser posterior à data da abertura da exposição. Infelizmente, até hoje, não nos foi possível esclarecer assunto, por falta de documentação.

de Castelo Branco, onde reuniu cerca de cem colchas antigas, na época classificadas *populares, de transição e ricas*.¹¹

Outro impulsionador e simultaneamente um homem de acção foi Elísio José de Sousa, industrial que criou (1950-1951) uma empresa de manufactura de colchas de Castelo Branco. Importava a seda natural da Suíça, embora continuasse a utilizar seda originária da região¹², e produzia o pano de linho¹³ tendo para esse efeito contratado um mestre tecelão de Guimarães¹⁴.

Atingir uma produção de colchas em moldes industriais e contribuir para o desenvolvimento da mão-de-obra feminina disponível, era o seu objectivo. Nesta empresa, de nome Casa-Mãe das Colchas de Seda, formaram-se cerca de duas centenas de bordadoras que fizeram aproximadamente um milhar de peças (colchas, entrecamas¹⁵, almofadas, etc.).¹⁶ Enquanto que a Escola de Bordados propagou a sua obra apenas a nível do país, a Casa-Mãe salientou-se por ter divulgado o Bordado de Castelo Branco pelo estrangeiro. As primeiras trinta peças foram produzidas em 1951 e expostas ao público em Castelo Branco e na Covilhã. Seguiram-se várias exposições, Coimbra, Lisboa, Porto, Bruxelas, Londres, Madrid, Milão, Paris, Roma, Brasil.¹⁷

Importa também assinalar a importância do desempenho das freiras do Asilo da Infância Desvalida, mais tarde Casa da Infância e Juventude, em ensinar às suas educandas o Bordado de Castelo Branco sempre com especial preocupação em

¹¹ Clara V. Pinto refere que além de um bastidor com uma peça em execução, a Escola de Bordados da Província da Beira Baixa exibiu quatro trabalhos de Bordado de Castelo Branco executados pelas suas discípulas: duas colchas ricas e duas de sabor popular. Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 96-97.

¹² Idem, *ibidem*, p. 99.

¹³ Produziam-se peças cuja base em linho era suficientemente larga, evitando a união de vários panos para obter a largura do desenho.

¹⁴ Houve uma tentativa de tecer as colchas, processo que não resultou. A sua tecelagem estava a cargo de uma tecedeira albicastrense, Florinda, moradora em Castelo Branco, na Rua do Mercado, Estrada do Castelo (informação prestada por Luisa Afonso, proprietária de uma oficina de Bordado em Castelo Branco).

¹⁵ Tiras estreitas bordadas em concordância com a colcha, franjadas, para colocar em volta da cama (usualmente são três tiras - duas laterais e uma de fundo).

¹⁶ Inicialmente a Casa-Mãe teve como mestra Maria Deolinda Riscado vinda da já extinta Escola dos Bordados da Junta de Província da Beira Baixa. Mais tarde foi substituída por Lídia Goulão, excelente desenhadora, que manteve as suas funções até ao encerramento da firma em 1969. O professor António Lopes, da Escola Industrial Campos Melo na Covilhã, assegurou a co-direcção artística com o cuidado de manter os elementos tradicionais, quer na reprodução de colchas antigas quer na criação de novos riscos. Também o engenheiro Cunha Barros, professor da Escola Técnica de Castelo Branco, colaborou na criação de riscos.

¹⁷ José Lopes Dias, *op. cit.*, p. 15.

conservar uma tradição e com quem muito aprenderam Maria Deolinda Riscado e Purificação Carneiro.

Actualmente na cidade existe um centro de bordados, a Oficina-Escola de Bordados Regionais, criado na sequência da extinta escola da Mocidade Portuguesa Feminina, que funciona nas instalações do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior desde a sua criação, por decreto.

Com carácter privado, encontramos também em actividade algumas bordadoras na zona urbana e em povoações próximas, como por exemplo Alcains, Escalos de Cima, Penamacor, Proença a Nova.¹⁸

Uma profusão de ornamentos espalham-se pela cidade com insistência invulgar. Desde painéis de azulejos em edifícios, à decoração dos passeios, floreiras e candeeiros, passando pelo interior do cinema ao velho e tradicional Café Arcádia, por toda a parte deparamos com os mesmos pássaros, águias bicéfalas, albarradas, túlipas, cravos, romãs e outros mais elementos de uma gramática decorativa caracterizadora do bordado albicastrense.

1.2. Informações fornecidas pelos estudiosos e polémicas surgidas

Já tratado por diversos autores, com a nossa aproximação procuramos aprofundar este tema, contemplando o que de novo surgir sem deixar de realçar os contributos já publicados.

Alguns estudos sobre o Bordado de Castelo Branco, como os de António Salvado¹⁹, Maria Clementina Carneiro de Moura²⁰ e Clara Vaz Pinto²¹, informam-nos ser um

¹⁸ Trabalham geralmente em grupo, subordinadas à bordadora proprietária da oficina. As colchas, apesar de serem produzidas por várias pessoas, são de execução morosa, o que as torna dispendiosas. Realizam-se então inúmeros painéis e outras peças de pequeno porte com preços mais acessíveis.

¹⁹ António Salvado, *op. cit.* pp. 5-11.

²⁰ Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, dir. de João Barreira, vol II, Edições Excelsior, Lisboa, 1946, pp. 217-284.

²¹ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 9.

Idem, catálogo da exposição *Traditional Arts of Portugal*, Museum Tekstil of Jakarta, Calouste Gulbenkian Foundation, 2002, p. 26. Para a autora a especificidade do Bordado de Castelo Branco e as suas características de produto executado à mão, para uso caseiro, devem-se aos ajustamentos feitos na união dos panos de linho estreitos. Este pormenor poderá ser revelador de que as colchas não se destinariam a um mercado comercial, visto que tão grosseiras e visíveis soluções de acabamento dificilmente seriam aceites nesse contexto. À parte as inevitáveis irregularidades resultantes de um trabalho feito à mão – um exercício difícil que não permite ajustamentos – também é notório que a aplicação do desenho deveria ser bastante livre e fácil. Quando se tratava de repetir padrões, a tarefa era feita sem a preocupação de ter em conta a simetria da peça. Dificilmente seria possível que espécimes com semelhantes desarmonias estéticas fossem pretendidos por outros que não os próprios que as produziam, especialmente se forem comparadas com outros tecidos bordados, em particular com peças de vestuário.

tipo de labor proveniente de uma indústria caseira para uso doméstico, processo de produção muito comum entre outros trabalhos tradicionais.

António Salvado²², Maria Clementina Carneiro de Moura²³, Luís Chaves²⁴ e Maria Júlia Antunes²⁵ defendem ser uma actividade que nasceu na região da Beira Baixa, que se centralizou em Castelo Branco e por isso a atribuição do seu nome.²⁶

Através da tese formulada por Luís Chaves reconhece-se, pela primeira vez, que Castelo Branco poderia ter sido o centro duma vasta área onde se produziu este tipo de bordado (afirmação importante mas que passou despercebida na época - 1940).²⁷

Por outro lado, na interpretação de Clara Vaz Pinto a causa desta designação não se deve ao início da sua produção, mas sim ao seu recomeço nesta cidade, já em pleno século XX²⁸. Opinião plausível se atendermos a que, após um período de obscurantismo, este tipo de bordado a frouxo só tornou a ser um motivo de interesse em inícios do século XX, a partir da altura em que um surpreendente conjunto de colchas foi herdado pela família de Piedade Mendes e, uns anos mais tarde, ter sido apresentado pela primeira vez com a designação Bordado de Castelo Branco por Maria Júlia Antunes no Congresso das Beiras, em 1929, verificando-se desde aí esforços significativos para o seu novo desenvolvimento.

A razão principal da localização deste bordado, executado a fio de seda frouxa sobre linho, na província da Beira Baixa deve-se à tradicional cultura do linho e à criação do bicho da seda na região, segundo António Salvado²⁹, José Lopes Dias³⁰ e

²² António Salvado, *op. cit.*, p. 6.

²³ Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, cit., p. 218.

²⁴ Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, dir. de José Ribeiro Cardoso, vol I, tomo I, Edição da Junta Provincial da Beira Baixa, 1940, p. 81.

²⁵ Maria Júlia Antunes, *op. cit.*, p. 228.

²⁶ Ao longo da pesquisa deparámos com um extenso número de exemplares de bordados albacastrenses de feitura antiga, colchas na sua grande maioria, em diversos lugares da região de Castelo Branco. É de salientar que no catálogo *Exposição Colchas de Noivado*, datado de Maio de 1942, são referidas 29 colchas provenientes da própria cidade ou de povoações do distrito.

O Arquivo Distrital de Castelo Branco conserva inventários orfanológicos que provêm do tribunal judicial da cidade, realizados nos séculos XVII e XIX, onde se encontram referências a colchas de linho bordadas a seda. Temos conhecimento destes registos através de informação obtida no Museu de Castelo Branco, no entanto, sem documentação comprovativa. Não nos foi facultada uma pesquisa nesse sentido no Arquivo Distrital de Castelo Branco por motivos de organização interna, no entanto, esperamos realizá-la logo que nos for permitida.

²⁷ A argumentação baseia-se numa gravura de uma cama de noivos de Toledo, publicada por Mildred Stapley, *Tecidos y Bordados Populares Españoles*, Editorial Voluntad, S. A., Madrid, 1924, levando Luís Chaves a afirmar que a Colcha de Castelo Branco «...não foi caso esporádico em Portugal, nem tampouco o foi ou poderia ser na Beira Baixa». Cf. Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 97 - 98.

²⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 9.

²⁹ António Salvado, *op. cit.*, p. 6.

José Ribeiro Cardoso ³¹. No entanto, na opinião de Maria Clementina Carneiro de Moura a causa principal da situação geográfica desta actividade na região beirã é puramente de carácter etnológico ³².

Ninguém precisou a data inicial da sua confecção, mas para Luís Chaves ³³ e para Maria Júlia Antunes ³⁴ é possível que no século XVI existissem na região manufacturas do género. Porém, talvez devido à sua fácil deterioração, não têm conhecimento de exemplares anteriores ao século XVII. Assinalam ainda o florescimento da sua produção e uso até meados do século XIX. De acordo com o parecer de Clara Vaz Pinto esta actividade ter-se-á iniciado em finais do século XVII ou inícios do século XVIII e abandonado no princípio do século XIX. Ainda em termos de datação, a autora refere: «(...) os elementos decorativos são, pois, o nosso principal recurso». ³⁵

A maioria dos autores salienta as influências orientais observadas na ampla variedade de modelos de Bordado de Castelo Branco. Entre outros, António Salvado ³⁶, Clara Vaz Pinto ³⁷, Eurico de Salles Viana ³⁸, José Lopes Dias ³⁹, Luís Chaves ⁴⁰, Maria Clementina Carneiro de Moura ⁴¹, Teresa Pacheco Pereira ⁴², atestam a multiplicidade das fontes de inspiração, todavia, sobretudo nas peças mais elaboradas é indiscutível a forte presença de um gosto orientalizante, sobretudo nas peças mais elaboradas.

³⁰ José Lopes Dias, *op. cit.*, p. 11.

³¹ José Ribeiro Cardoso, «O problema da sericultura nacional e a Exposição de colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira Baixa*, dir. de José Ribeiro Cardoso, vol I, tomo II, Edição da Junta Provincial da Beira Baixa, 1941, p. 303.

³² Segundo a autora: «(...) quando se chega à região de Castelo Branco, torna-se deslumbrante o espectáculo das sedas matizadas, a encherem largas superfícies, em composições do mais sentido decorativo. Porquê nesta província, em volta desta cidade, e não noutros lugares onde a vida solarenga foi tanto ou mais brilhante e próspera? Fenómeno etnológico do qual nos limitamos a verificar a feliz eclosão e a felicitar-mos pela sua continuidade». Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, cit., pp. 218-222

³³ Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as Colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Ministério da Educação e Cultura, Castelo Branco, 1974, p. 18.

³⁴ Maria Júlia Antunes, *op. cit.*, p. 229.

³⁵ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 9.

³⁶ António Salvado, *op. cit.*, p. 6.

³⁷ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 10.

³⁸ Eurico de Salles Viana, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ José Lopes Dias, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰ Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, cit., p. 81.

⁴¹ Maria Clementina Carneiro de Moura, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, dir. de José Ribeiro Cardoso, vol I, tomo I, Edição da Junta Provincial da Beira Baixa, 1940, p. 221.

⁴² Teresa Pacheco Pereira, *Tecidos Bordados. Colchas*, texto de apoio à exposição do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, MC, IPM, MFTPJ, 2001.

Ao nível da funcionalidade, António Salvado ⁴³, Eurico de Salles Viana ⁴⁴, José Ribeiro Cardoso ⁴⁵, Luís Chaves ⁴⁶ e Maria Clementina Carneiro de Moura ⁴⁷ defendem que as colchas de Castelo Branco serviam para cobrir as camas dos noivos no dia do casamento. Passado esse dia eram guardadas e só reapareciam em ocasiões festivas. A colcha teria então uma função de aparato, relevando ser possuidora de uma carga conotativa em relação à união de dois seres pelo casamento. ⁴⁸ Trata-se de um princípio que poderá indicar uma confecção de colchas realizada em profusão, quer criando, recriando ou imitando.

Contrariamente a esta teoria, Clara Vaz Pinto não põe em causa o facto de que as noivas não incluíssem no seu enxoval uma colcha bordada mas sim a generalização do destino de todas elas, referindo-se ao estado tão gasto de alguns exemplares como razão não justificativa a tal limitação do seu uso. ⁴⁹

Segundo António Salvado perpassa por todo este processo a hipótese de que toda a simbologia e iconografia existente no Bordado de Castelo Branco não constitua apenas um conjunto de símbolos emblemáticos e ornamentais, mas também valores criptográficos que serviam de mensagens entre os cristãos novos fixados na Beira Baixa. ⁵⁰ Nesta perspectiva que motivos teriam provocado o declínio da produção destes bordados durante o séc. XIX e porque permaneceram na obscuridade durante algum tempo? Talvez porque, apesar de já não serem necessárias como peças de culto, continuavam a manter o seu valor sagrado e por isso terem sido zelosamente

⁴³ António Salvado, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ Eurico de Salles Viana, *op. cit.*, 1942, p. 8.

⁴⁵ José Ribeiro Cardoso, «A preservação do bordado e da colcha de Castelo Branco e a Oficina-Escola de Bordados do Museu Tavares Proença Júnior», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2ª ed., Secretaria de Estado da Cultura, Castelo Branco, 1980, p. 303.

⁴⁶ Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, cit., p. 83.

Para Clara V. Pinto a argumentação do autor baseia-se na simbólica (cravo, galo, romã) e numa gravura onde está representada uma cama de noivos toledana, publicada por Mildred Stapley, *op. cit.* Cf. Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 97-98.

⁴⁷ Maria Clementina Carneiro de Moura, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, cit., p. 218.

⁴⁸ De particular interesse é um costume relacionado com as cerimónias nupciais em Idanha-a-Nova (distrito de Castelo Branco), em que no dia anterior ao casamento abre-se a casa dos noivos para mostrar as prendas oferecidas pela família e amigos. Para lá decorre então uma verdadeira romaria de familiares, amigos e curiosos para «ir a ver a cama».

⁴⁹ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 30.

⁵⁰ As colchas poderiam ter servido para cobrir a mesa onde se faziam as circuncisões ou terem substituído os contratos de casamento que durante algum tempo se deixaram de fazer porque, com todos os seus efeitos persecutórios, o período de violência inquisitorial era gerador de um enorme secretismo. Cf. *Jornal do Fundão*, 22 de Novembro de 1991; *Jornal do Fundão*, 29 de Novembro de 1991; *Reconquista*, 29 de Novembro de 1991.

guardados ? Sem deixarmos de respeitar a opinião de António Salvado, parece-nos tratar-se de uma teoria ainda não convenientemente fundamentada.

Maria Júlia Antunes confere ao bordado albicastrense uma classificação por épocas: a primeira, de origem popular; a segunda, nascida entre pessoas cultas, pertencentes a um meio mais abastado.⁵¹ Maria Clementina Carneiro de Moura expõe a impossibilidade de situar no tempo o Bordado de Castelo de uma maneira taxativa. Nada nos prova, diz, que todas as peças primitivas sejam de carácter popular, nem o contrário. Faz a classificação dos objectos pelo grau de aperfeiçoamento da técnica empregue e pela composição, em eruditos e populares. E contrariamente à teoria de Maria Júlia Antunes, julga terem sido mulheres de uma classe privilegiada as primeiras executantes do Bordado.⁵²

Clara Vaz Pinto, de modo semelhante, classifica-os de eruditos ou de composição elaborada, ou de composição simples. Expõe também a possibilidade de se terem iniciado num meio social elevado e, pela abundante utilização de alguns modelos, de procederem de ambientes conventuais.⁵³

No parecer de António Salvado⁵⁴ e Luís Chaves⁵⁵ estes bordados agrupam-se em três espécies: os eruditos, provenientes de casas nobres; os populares, nascidos no meio rural; os mistos ou de carácter híbrido, em que os modelos populares têm maior perfeição técnica e artística.

Diferente opinião apresenta-nos Teresa Pacheco Pereira.⁵⁶ A mesma defende que se deverá optar por uma solução de prudência ao classificar determinados exemplares, referindo unicamente Portugal quando não apresentam bases credíveis para que se possam atribuir a um território restrito. A Castelo Branco dever-se-à atribuir aquele tipo de bordado que a tradição manteve até aos nossos dias e que diversos autores, nomeadamente Maria Clementina Carneiro de Moura designam como populares.⁵⁷

⁵¹ Maria Júlia Antunes, *op. cit.*, p. 229.

⁵² Maria Clementina Carneiro de Moura, «As colchas de Castelo Branco e o bordado», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Ministério da Educação e Cultura, Castelo Branco, 1974, p. 24.

⁵³ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 9.

⁵⁴ António Salvado, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, cit., p. 84.

Idem, «As colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2ª ed., cit., p. 18.

⁵⁶ Teresa Pacheco Pereira, *Tecidos Bordados. Colchas*, cit.

⁵⁷ Para Maria Clementina C. de Moura «As colchas de carácter popular, são de uma maneira geral, pequenas, sem barra, bordadas a sedas de cores vivas, com incríveis pontarelos, num tecido mole e ralo que não parece linho puro. Os desenhos, onde entram como motivos decorativos elementos da flora, da

Para Teresa P. Pereira nesta rusticidade há exemplos de composições extremamente bem conseguidas que demonstram um saber, não baseado numa gramática decorativa estabilizada e com estruturas alicerçadas em simetrias, mas feito da capacidade de isolar motivos, de os transpor e reunir, recorrendo muitas vezes a uma (quase) técnica de montagem e colagem que se constitui como uma característica definidora. Técnica em que as partes continuam, na maioria dos casos, a ser reconhecíveis e conservam mesmo a sua individualidade.⁵⁸

A produção do Bordado de Castelo Branco decaiu ao longo do século XIX por motivos ainda pouco claros. Poderão relacionar-se com a extinção da sericultura em Portugal na segunda metade de século XIX, mas para Clara Vaz Pinto isso implica considerar que o fio de seda fosse proveniente dessa indústria e não de fabrico caseiro, como de facto acontecia, sugerindo ainda como causa do declínio a viragem de “gosto” devida ao aparecimento de novos produtos têxteis.⁵⁹

Conforme os estudos de António Salvado⁶⁰, José Ribeiro Cardoso⁶¹ e Maria Clementina Carneiro de Moura⁶² no ano de 1940 não só se deu o ressurgimento desta actividade como também se fomentou a sua confecção, procurando assegurar as produções tradicionais do linho e da seda, com o objectivo de introduzir novas fontes de receita na família rural que complementassem o orçamento familiar e fixá-la ao seu espaço próprio. No entanto, os objectivos pretendidos não foram alcançados, tanto pelas intempéries que fustigaram as amoreiras como pela doença que atingiu o sirgo,

fauna e figuras humanas de um estilo inconcebível, são de uma desordem que toca as raízes do absurdo. Mas é forçoso dizê-lo, quanto mais frustes mais saborosos, mais pitorescos, na sua rusticidade cheia de humorismo e graça simples», citado por Teresa Pacheco Pereira, *Tecidos Bordados. Colchas*, cit.

⁵⁸ A autora menciona que a distinção entre os termos plebeias e patricias ou solarengas, atribuídos por Maria Júlia Antunes em 1929 e mais tarde substituídos por populares e eruditas, é por norma pouco clara, ignorando os critérios científicos e fundamentando-se nos olhares, necessariamente diferentes, de quem tenta separar e racionalizar através da escrita o que lhes é fornecido por uma quase indizível percepção. Tratam-se de tentativas de sistematização que à partida constituem tarefa extremamente difícil, senão vã, já que uma parte da cultura é indizível, é território onde a palavra dita ou escrita não poderá nunca substituir o olhar e onde existe um zona do informulável que se transmite paralelamente à expressão escrita. O próprio conteúdo das duas palavras desde há muito que vem sendo posto em causa por antropólogos de todo o mundo. Adverte ainda, ser importante o debruçar sobre a distinção entre «culto» e «inculto» ou «cultura popular» e «cultura erudita», tal como sobre os problemas levantados por termos com «folclore» ou Volkskunde (ciência do povo) cujos conteúdos, desde meados do séc. XVIII, têm vindo ser objecto de reflexão por estudiosos de diversas áreas das ciências sociais e humanas. Teresa Pacheco Pereira, *Tecidos Bordados. Colchas*, cit.

⁵⁹ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 89.

⁶⁰ António Salvado, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ José Ribeiro Cardoso, «A preservação do bordado e da colcha de Castelo Branco e a Oficina-Escola de Bordados do Museu Tavares Proença Júnior», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 309-310.

⁶² Maria Clementina Carneiro de Moura, «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, cit., pp. 224-226.

sem excluir o desenrolar de uma situação em que paulatinamente o linho passava os seus privilégios para o algodão.

O etnólogo Luís Chaves condena a introdução de motivos heráldicos a propósito da colcha bordada para Isabel II de Inglaterra, tal como já em 1940 protestara contra a utilização de seda vegetal. Salles Viana, autor do risco, defende o seu trabalho, argumentando com a vantagem da existência de elementos de vários estilos que, com criatividade, foram sendo introduzidos desde as colchas mais antigas. Clementina Carneiro de Moura que chegara a advogar a utilização do nylon não se intrometeu nesta polémica e continuou o seu trabalho, em contributo da evolução e transformação dos bordados regionais no ensino, onde contrariamente se bordava da forma mais tradicional. Perante a polémica Clara Vaz Pinto questiona se deve limitar-se o fabrico de colchas à reprodução de modelos antigos numa mera curiosidade copista ou, se pelo contrário, se deve incentivar a criatividade contemporânea.⁶³

Algumas afirmações sobre aspectos do Bordado de Castelo Branco são completamente infundadas pela ausência de documentação comprovativa, principalmente a respeito do início de actividade, origem e função. Outras, tentam desviar uma realidade inconveniente, como por exemplo a determinação de um local ou de uma região específica de produção.

Sem desvalorizarmos a importância real da qualidade do Bordado de Castelo Branco, mas sim tratá-lo justamente com as reverências que lhe são devidas, nada adianta especular. Mau grado a omissão de documentos, tal como contratos ou outros protocolos notariais, que poderiam aclarar todo este universo e pontualmente indicar dados importantes sobre obras ainda remanescentes ou desaparecidas⁶⁴, esperamos que a documentação por nós recenseada venha enriquecer a temática.

1.3. Antecedentes do Bordado de Castelo Branco e influências recebidas

Uma das consequências da expansão política, religiosa e económica dos portugueses traduziu-se no intercâmbio de novas formas culturais e artísticas.

Os portugueses foram um acontecimento para o Oriente no séc. XVI e isso o prova a miscigenação cultural que se fortalece no contacto com a arte oriental ao testemunhar a nossa presença: a China, nas porcelanas; a Pérsia, nos tapetes; o

⁶³ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 103.

⁶⁴ As invasões que devastaram seriamente Castelo Branco, ainda vila e depois já cidade, nomeadamente as franco-espanholas (1704 e 1762) e das tropas napoleónicas (1808), provavelmente contribuíram para o desaparecimento de documentação.

Ceilão, nos marfins; o Japão, nos biombos e charões; a Índia, no mobiliário, marfins, bordados, etc.

A Portugal chegavam novidades vindas do Oriente, transportadas em naus carregadas de objectos prontos a satisfazer o gosto ocidental, sendo a mercadoria têxtil merecedora de muito apreço. O Padre Manuel Godinho na sua *Relação*, datada de 1663, refere-se «a toda a sorte de roupas preciosíssimas» que vinham de Bengala e às «roupas de contracto» provenientes de Cambaia.⁶⁵ Pela descrição apercebemo-nos da diversidade de valiosos têxteis bordados vindos da costa do Índico, muitos deles executados por encomenda.⁶⁶ Nesse caso, alguns poderiam ter sido obra de artífices orientais sob influência portuguesa, não deixando de se completarem ao sabor asiático. Outros eram genuinamente orientais. Houve também peças produzidas na Índia por bordadoras portuguesas, como acontecia com os trabalhos feitos pelas freiras da ordem de Santo Agostinho, em Goa⁶⁷.

Os barcos traziam da Índia bordadoras habilidosas⁶⁸ que se juntavam aos colchoeiros (designação dada aos fazedores de colchas no século XVI). Na Índia e

⁶⁵ Manuel Godinho, *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da Índia no ano de 1663*, citado por Maria José de Mendonça, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁶ Entre as riquíssimas alfaias do Oriente que o Cardeal-rei enviou ao Xerife, na Embaixada que ia agradecer a entrega do corpo de D. Sebastião, havia as seguintes peças: «Huma Colcha da Índia branca de Bengalla toda pespontada, e lavrada de lavores de retros branco muito fina franjada de retros amarelo com suas maçanetas»; «Uma Colcha de Bengalla fina meam lavrada de aves, e montaria, e boscagem de seda franjada de retros amarelo, e branco, e maçanetas nos cantos»; «Outra Colcha de Bengalla fina de marca grande de lavores de feçoens franjada de retros branco, e amarelo com perillos nos cantos». Cf. *Provas da História Genealógica*, tomo III, p. 415, citado por Maria José de Mendonça, *op. cit.*, p. 6.

No séc. XVII o príncipe Linschoten menciona colchas feitas pelos nativos de Cambaia, umas bordadas a seda e outras de algodão recamadas de variadas cores e pontos. Cf. Marian Estabrook Moeller, «An Indo-Portuguese embroidery from Goa», *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, citado por Maria José de Mendonça, *op. cit.*, p. 6.

A ornamentação dos tecidos além de bordada podia ser tecida, pintada, feita com aplicações de outros tecidos ou de outros materiais que não têxteis, completada frequentemente por remates de franjas e borlas.

⁶⁷ Carlos de Azevedo, *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, 1967.

⁶⁸ Para a Exposição Distrital de Aveiro, em 1882, Joaquim de Vasconcelos escreve: «O que porém se fazia bem em Portugal, desde antiga data, e superiormente do séc. XVI em diante eram os bordados. O labor do Paço esteve sempre em grande honra, e durante as conquistas a maior glória da Rainha de Portugal era ter uma sala bem guarnecida de lavradeiras de bastidor, que os capitães da Índia tinham encargo de escolher entre as mais habéis do Oriente. Formou-se assim em Lisboa uma colónia de artífices de superior merecimento, que introduziram em Portugal uma série de processos até ali desconhecidos. Hoje é quasi impossível distinguir os artefactos produzidos em Lisboa pela colónia de virtuosos estrangeiros d'aquelles que vinham directamente do Oriente» Cf. Joaquim de Vasconcelos, *Exposição Distrital de Aveiro*, 1882, citado por Carlos Bastos, *Indústria e Arte Têxtil*, Porto, 1960, p. 210.

Outra passagem de Joaquim de Vasconcelos, onde refere a pretensão das rainhas de Portugal em possuir bordadoras orientais, encontra-se nos *Comentários de Afonso de Albuquerque* e diz o seguinte: «Nesta não Flor de la mar e no junco, que se alevantou contra os nossos, se perdeo o mais rico despojo, que nunca se vio, depois da Índia descuberta, até aquelle tempo, e a fora isto muitas mulheres grandes lavradeiras de bastidor, e muitas meninas, e meninos da geração de todas aquellas partes, do cabo de Comorim pera dentro, que Afonso Dalboquerque trazia para a Rainha D. Maria...». Cf. *Commentarios do*

posteriormente na China o olhar do português rapidamente descobriu a perícia e virtuosismo das bordadoras indígenas. A partir dos finais do século XVI até aos finais do século XVIII são mandadas bordar inúmeras peças. São bordados monocromos ou com uma policromia sábia, suportes de narrações, simbologias ou simples figurações que vão cobrir camas e revestir paredes, prestigiando quem os possuía.

As peças provenientes do Oriente e trabalhadas por orientais eram na maioria bordados para suspensão e colchas bordadas num suporte acolchoado. Algumas eram compostas por faixas, onde se representavam cenas bíblicas ou heróicas, caçadas, motivos vegetalistas e outros, comuns em toda a arte oriental. Cumprindo um programa elaborado a partir de matrizes ocidentais, a bordadora inscrevia nos espaços em que a encomenda nada impunha motivos e mitos, através de cercaduras, tarjas, fundos, cantos, preenchidos por elementos geométricos, folhas, flores, enrolamentos, animais, figuras por vezes compósitas e personagens do mito local. Geralmente bordadas a seda sobre linho, apareciam também em algodão branco acolchoado. Tecnicamente, o ponto de cadeia e o ponto atrás determinavam as principais características.

Nos bordados executados em Portugal acentuavam-se as sugestões dos estilos do ocidente. Porém, um forte gosto orientalizante não deixava de os inspirar ao nível da sua composição e decoração. É natural que toda essa produção, de diversos centros, com diferentes cargas e estilos, tenha exercido uma forte influência no Bordado de Castelo Branco, em especial nas composições elaboradas onde a nível temático e compositivo é revelada uma acentuada afinidade com o bordado indo-português ⁶⁹.

Grande Afonso de Albuquerque, vol III, Lisboa, 1774, p. 218, citado por Maria José de Mendonça, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ Se observarmos um exemplar quinhentista dos Cinco Sentidos logo nos apercebemos, quer a nível da composição quer a nível da temática decorativa, estar perante um interessante espécime classificado indo-português. Relativamente à técnica, ele remete-nos para espécimes de composições elaboradas do Bordado de Castelo Branco. Clara Vaz Pinto declara que a representação de figuras humanas, também existente nos tapetes de Arraiolos, está mais associada à representação dos sentidos do que à simbólica do namoro e do casamento, contrariamente a outras teses que se têm defendido numa relação directa com a cama de noivado.

Sobre as peças de teor antropomórfico do bordado albicastrense, a autora salienta algumas das suas características: apresentam-se, até hoje, como produto de uma execução simples; pode surgir uma figura isolada (feminina ou masculina), duas figuras do sexo feminino ou duas figuras de sexos diferentes; até agora, apenas têm sido representados os sentidos da audição, do olfacto e do tacto; em geral as representações femininas associam-se ao sentido do olfacto; o par feminino/masculino aparece relacionado com os sentidos da audição e do tacto. A mesma considera algumas dessas particularidades como argumentos não favoráveis à exclusividade de servirem de cobertura ao leito nupcial, ao pôr em dúvida essa finalidade quando da representação de uma ou duas figuras femininas, evocando a ausência de associação ao sentido da visão, tão apropriado a um namoro ou noivado. Sem descurar, em alguns casos, a evidência de estarmos perante algo que ultrapassa o sentido representado e demonstrar claramente uma interacção entre duas figuras (masculino/feminino). Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 22-30.

Exemplo dessa proximidade, pela sua estruturação, é haver em comum uma barra que pode ser simples, ou até tripla, um medalhão central e por vezes medalhões nos cantos do campo. Tecnicamente, o ponto de cadeia é utilizado nos dois casos.

O Bordado de Castelo Branco representa uma fusão entre o imaginário do Oriente e do Ocidente na medida em que a tradição se deixou atingir pelo que de belo, na cor, na técnica e nos símbolos, as artes decorativas de outras regiões lhe entregaram.⁷⁰

A partir dos finais do século XVI impõe-se a produção têxtil pela sua alta qualidade⁷¹, mas em quantidade muito limitada.⁷² Se observarmos o mau estado em que certas peças se encontram logo depreendemos que muitas outras se terão perdido na voragem do tempo.⁷³

Pelo motivo que acabámos de referir, pelo inusitado costume de datar as peças⁷⁴ e devido à escassez de documentação sobre as mesmas, não é possível saber ao certo qual a origem do Bordado de Castelo Branco, em todos os sentidos. Pode ser

⁷⁰ O facto da Península Ibérica ter estado sob domínio árabe levou a que a sua produção de têxteis e bordados, durante aquele período, obedecesse aos cânones estéticos muçulmanos e se destinasse aos circuitos comerciais do mundo árabe. O longo período da reconquista que lhe sucedeu não foi muito propício ao desenvolvimento da arte do bordado de forma a que se integrasse na produção europeia.

O bordado português só tardiamente começou a afirmar-se de uma maneira válida. Factores imponderáveis dificultam-nos tomar um vasto conhecimento do que teria sido na Idade Média o bordado nacional. Os esforços pioneiros de Teresa Alarcão e José Alberto Seabra Carvalho terão contribuído para o estudo dos têxteis dos séculos XIV a XVI, com uma excelente publicação sobre paramentaria bordada, mas que não contém qualquer alusão a peças que reúnem as mesmas especificidades do bordado albicastrense (*Imagens e Paramentos Bordados – séculos XIV a XVI*, IPM, Lisboa, 1993).

⁷¹ No séc. XVI o número de bordadores em Lisboa era superior ao dos tapeceiros, havendo também a trabalhar no ofício pessoas do sexo feminino. A igreja, pela riqueza dos seus ornamentos e opulência das vestes sacerdotais, e o gosto pelo vestuário luxuoso por parte da nobreza contribuíram especialmente para o desenvolvimento da indústria do bordado. Cf. Sousa Viterbo, *Artes e Artistas em Portugal*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1892, pp. 107-111.

⁷² Entre outras peças bordadas citamos como exemplo: uma casula do séc. XVI, existente na igreja matriz de Algozo; um conjunto do séc. XVIII, composto por uma casula e duas dalmáticas com as respectivas estolas, uma capa de asperges, um pálio de oito varas de prata, um frontal do altar-mor e um frontal de três peças para o sacrário, pertencentes à igreja de Santo Cristo do Outeiro. Cf. Catálogo da exposição *Paramentaria Religiosa*, Comemorações Jubilares dos 450 Anos da Diocese de Bragança-Miranda, 1996.

⁷³ Entre diversas causas do desgaste e destruição dos têxteis, tais como a sua própria sensibilidade à acção solar, humidade, variações de temperatura, organismos vivos, maus tratos vários, uso intenso, etc., é importante referir que durante os surtos epidémicos, em especial de peste (particularmente virulentas as de 1516, 1517, 1521, 1526, 1538, 1548, 1576, 1599), os panos eram objecto de inúmeros «cuidados». Havia consciência de que o vírus da peste encontrava neles um óptimo «habitat», deixando-se transportar facilmente. Objectos têxteis eram frequentemente queimados, por vezes com as próprias casas empestadas onde se encontravam e o restante recheio. Em outros casos os panos eram «assoalhados», destinando-lhes um lugar ao sol e ao vento por alguns dias, sem dúvida forte contributo para a sua deterioração. Cf. Manuel António Fernandes Moreira, *A Alfândega de Viana e o Comércio de Importações de Panos no Séc XVI*, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1992, pp. 110-114.

⁷⁴ Entre todos os bordados por nós recenseados encontramos apenas uma colcha datada - 1607. Embora admitamos ser de produção nacional, consideramos não apresentar as características suficientes para referi-la Colcha de Castelo Branco. No entanto, nela existem factores comuns a este bordado e a raridade da inscrição, bordada no centro do avesso da colcha, vem comprovar que nos



considerado fundamentalmente uma indústria caseira e para uso doméstico. Mas nesta perspectiva não terão existido centros de produção no sentido usual do termo ?

Em Portugal nos conventos femininos a arte de bordar adquiriu grande perfeição, o que nos leva a considerar a possibilidade de terem sido centros difusores deste bordado a frouxo, quer como locais de educação quer de produção.⁷⁵ A existência de modelos muito utilizados e de peças copiadas várias vezes, parcialmente ou na sua totalidade aponta nesse sentido, assim como as inúmeras peças em que é visível o trabalho de diferentes mãos. Na opinião de Clara Vaz Pinto são factos que parecem não se ajustar à defesa exclusiva da troca de desenhos ou de colchas entre as famílias proprietárias, embora não seja teoria a excluir. Para a autora foram estas as duas vias difusoras dos modelos já identificados.⁷⁶

Não foram só as mulheres dedicadas à vida claustral que se entregaram ao trabalho de bordar. Outras mulheres havia, dedicadas a essa tarefa.

Pode não ser crível que as primeiras peças bordadas nesta região fossem de sabor popular. Poderia não haver razão para que as populações rurais, ignorantes na sua simplicidade, tivessem recebido a mensagem do Oriente, mas sim a classe de famílias opulentas donde partiam para a Índia muitos homens que no regresso eram portadores de presentes e de recordações, por certo influentes na tipologia do Bordado. É relevante o facto de termos deparado com diversas peças de origem indiana, na sua maioria têxteis, referidas nos livros de registo de *Visitações da Ordem de Cristo*⁷⁷, tal como numa certidão de testamento de um homem relacionado com a Misericórdia de

inícios de Seiscentos já se executavam peças segundo uma tipologia, pelo menos, semelhante à do Bordado de Castelo Branco.

⁷⁵ Uma produção cujos materiais utilizados poderiam também estar relacionados com a cláusula da regra franciscana, que não admitia o ouro nos paramentos e alaias religiosas, originando um sensível impulso à arte do bordado a fio de linho ou de seda. Cf. Manuel Maria Calvet de Magalhães, *Tecnologia de Bordados e Rendas - Ensino Técnico*, Livraria Popular de Francisco Franco, 1941, p.16.

⁷⁶ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 10.

⁷⁷ José Joaquim Hormigo, *Visitações da Ordem de Cristo em 1505 e 1537*, ed. do autor, 1981.

As actas das visitas de 1505 tiveram origem no Capítulo Geral, reunido no convento de Tomar em 1503, presidido pelo rei D. Manuel. Nele foram eleitos D. João Pereira e Diogo do Rego que viajaram pelas comendas da Beira e outras. Anteriormente já frei Anrique (sic) de Almeida e frei Nuno Gonçalves haviam demandado terras raianas (1489), «por especial mandado do Duque D. Manuel Regedor e Governador da Ordem de Cristo».

Quanto aos relatórios de 1537, procederam da comissão e regimentos dados por D. João III a frei António de Lisboa e seu escrivão para visitar as igrejas da Ordem, o que de facto ocorreu de 1536 a 1537. Os relatórios contêm alusões muito copiosas a diversos produtos de importação flamenga. Já mais raros são os de origem indiana que se resumem a: uma vestimenta de pano da Índia, franjada de amarelo e azul (Penha Garcia, 1537); dois panos da Índia que serviam de pálios (Segura, 1537); uma vestimenta de pano da Índia e três panos pequenos da Índia (Lardosa, 1537); uma capa azul escura com sebastos policromos em seda da Índia, franjada de retrós preto e encarnado, forrada de «bocasim aleonado» e um pálio seda de origem indiana (Lousa, 1537).

Castelo Branco, encontrada no ANTT ⁷⁸. Ou então, admitamos terem sido as damas albicastrenses a apoderarem-se da original criação popular do Bordado, dando-lhes foros senhoriais, porque as características do desenho de algumas peças mais antigas poderão conduzir a uma produção nascida entre as classes populares.

E porque não, atribuir a origem a ambas as classes, consoante as possibilidades e recursos de cada uma delas ? Os primeiros modelos teriam iniciado correntes diversas, de acordo com o ambiente espiritual em que se desenvolveram. Partindo do princípio de saberem bordar todas as mulheres que receberam os modelos de partida, a interpretação deles repartiu-se entre aquelas que, de melhor técnica e trabalho mais perfeito, interpretaram de igual para igual ou logo se aperfeiçoaram e as que interpretaram apenas o que entenderam, como entenderam e estava ao nível do seu trabalho tentar repetir.

Será coerente considerar todas estas possibilidades. Todavia, e por ser importante contextualizá-lo com rigor, atendendo à importante influência do clero em Castelo Branco, parece-nos aceitável e relevante pensar no bordado albicastrense como uma expressão artística cristianizada de origem erudita que gradualmente se torna popular e então, daí, permitir os diversos pontos de vista quanto ao seu percurso criativo.

⁷⁸ A certidão de testamento do Dr. Manuel Pereira da Silveira, realizado no dia 20 de Junho de 1678, faz referência a «(...) huma caixa que esta na cama onde eu dormia que hé da India. (...) tres bandejas da India (...)». ANTT, *Desembargo do Paço da Beira*, maço 211, doc. 13837, citado por José Joaquim Hormigo, *Notícia sobre o Monte Silveira*.

2. Contexto laboral: o mercado receptor e os utilizadores de colchas

Do ponto de vista social e mercantil o bordado é, por um lado, um «tecido» da moda dos mais eruditos e dispendiosos e, por outro lado, um têxtil passível de ser manufacturado em casa e, como tal, uma arte das mais baratas e decorativas. Daí, o desenvolvimento de duas facetas associadas à indústria de bordados, uma de forte implementação e domínio comercial formada por grandes centros europeus de produção e, outra vertente, por vezes não menos qualificada, de carácter artesanal, campesina, senhorial ou conventual. Se bem que entre os grandes centros produtores, em grande parte determinantes para os circuitos da moda, a liderança pontual de determinado país ou região tenha alastrado para o resto da Europa, a afirmação do bordado em Portugal parece ter sido tardia, impondo-se pela sua peculiar qualidade só a partir dos finais de Seiscentos.

No caso do Bordado de Castelo Branco inserido, até hoje, nos quadros de uma produção artesanal, cuja mão de obra advém de um meio doméstico e/ou conventual, cremos ter-se iniciado para um mercado local, possivelmente para o mercado episcopal, tendo em conta ter sido a cidade de Castelo Branco escolhida para veraneio dos bispos da Guarda e mais tarde criado o seu próprio bispado.⁷⁹

É bem provável que o Bordado tenha nascido num contexto de mercado eclesiástico, dentro das fórmulas ditadas pelo barroco e, sem deixar de pôr em causa uma via orientalizante, que aos poucos se populariza e passa a um universo mercantil caracterizado por uma óbvia domesticidade. Foi formado um gosto através de factores que deram bases energéticas a um mercado familiar. Num primeiro momento este saber poderá ter-se circunscrito a uma economia gerada pelo sector eclesiástico. É provável que os bispos da Guarda⁸⁰, primeiro instalados em Castelo Branco temporariamente e depois já de modo permanente, tivessem encomendado, como era hábito da classe, peças bordadas para apoio litúrgico a pessoas especializadas da região⁸¹. Depois, num contexto doméstico manipularam-se os conhecimentos

⁷⁹ A vila de Castelo Branco, até se formar cidade e diocese em 1771, estava sob jurisdição do bispado da Guarda e os seus pastores quando ali se deslocavam – nas visitas pastorais – usufruíam vários privilégios, tal como colheita ou jantar. Além deste tributo, dependente das visitas, os prelados levavam ainda a quarta parte de todos os dízimos recolhidos pelos senhores da vila.

⁸⁰ O bispo da Guarda, D. João de Mendonça, além de bibliófilo, foi também coleccionador. Contam-se no seu inventário de bens uma profusão de tecidos raros e diversos tapetes de Arras.

⁸¹ Na Galiza, os conventos, os cabidos e inclusivamente as confrarias costumavam oferecer aos artistas que trabalhavam nas suas fábricas ou oficinas uma casa de habitação a um preço módico ou mesmo grátis, para assegurar a assistência dos mestres relativamente às suas obras. Cf. Ana E. Goy Diz, *Artistas, Talleres e Gremios en Galicia (1600-1650)*, Biblioteca de Divulgación, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 135.

adquiridos, até tomando consciência que à arte de bordar corresponde um valor de mercado popular e/ou burguês, consoante o tipo de receptores, ou mesmo sem objectivos comerciais, e as peças até aí tidas como alfaias religiosas passaram a objectos integrantes da esfera das preocupações femininas, do arranjo do lar, num alindamento que aparece a sublinhar algo de mais íntimo e privado.

Assim, ao longo do tempo, afastando um essencial sagrado e ritualizante, as peças de bordado a frouxo foram adquirindo um carácter mais familiar, de maior intimidade. Poderão ter sido criadas para apenas suprir uma necessidade, tendo como finalidade providenciar uma cobertura. Função prática, exercida no dia a dia, que se poderá confirmar pelo mau estado que algumas peças apresentam.

Não pondo em causa que o bragal das noivas incluisse uma colcha bordada mas, que pelo estado tão gasto de algumas, apenas fossem usadas no dia do casamento e guardadas no dia seguinte, só tornando a ser utilizadas em dias de festa ⁸², em cumprimento de uma tradição de competição mantida com espécimes de outros fabricos, que por vezes as suplantavam. Em certos casos, as colchas de Castelo Branco serviam de forro a outras, de maior apreço ou mais ricamente elaboradas.

Até à data não encontrámos documentação relativa à execução deste tipo de labor por bordadores, que no nosso país, já em 1572, aparecem organizados com um regimento próprio, cujos bordados a fios nobres ornamentavam os trajes com que a nobreza e o clero sublinhavam a sacralização do poder e do valor sagrado ⁸³. Também não localizámos provas documentais que defendam a sua autoria a bordadoras. Todavia, são objectos que se remetem a um universo puramente feminino, levando-nos a crer serem resultado de uma necessidade conjugada com uma educação própria do ambiente quotidiano da época, relativamente à população feminina.

Podem significar bordados utilizados pelas próprias executantes para enriquecer ou renovar o bragal e as roupas de casa, ou obras por encomenda para fazer ou refazer enxovais e constituir um novo património têxtil. É importante atender à existência das numerosas casas senhoriais na região e as condições histórico-culturais geradas numa

⁸² Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 30.

⁸³ Eram bordados sumptuosos, luxuosamente coloridos, em que materiais ricos como ouro e a seda ornamentavam as vestes dos mais altos dignatários da Corte e da Igreja. Executados por homens, não significando a inexistência de mulheres envolvidas no processo produtivo, em geral ligadas à família do mestre da oficina. O ofício encontrava-se, como todos os outros, organizado em corporação regida por lei própria. *Esta he a maneira que se tera na exsaminaçam do officio dos Bordadores* é o título do primeiro documento de que temos conhecimento (18 de Agosto de 1517), criado para regular aspectos da actividade dos bordadores da cidade de Lisboa. Em 1572 Duarte Nunes de Leão integra no *Livro dos Regimentos Officiaes Mecanicos* um outro documento: o *Regimento dos bordadores*.

próspera conjuntura de descobertas, pelo que o desenvolvimento de uma manufactura de bordados se justifica perante encomendas feitas por famílias de homens chegados do Oriente, imitadas por outras donde ninguém se tinha afastado do o lar.⁸⁴

Mesmo tendo em conta a existência da arte de bordar no seio das próprias famílias, não deixamos de admitir ser possível que o processo de trabalho promotor do bordado albicastrense tenha pressuposto uma relação directa entre o produtor e o consumidor, accionando toda uma cadeia de produção por meio da encomenda, bem como uma assimetria sócio-económica mais ou menos marcada. Estes bordados obedeciam a um equilíbrio por vezes difícil de conseguir entre o gosto do proprietário (encomendante), que eventualmente determinava a intenção do programa da composição, e a interpretação do artífice.

O Bordado de Castelo Branco seria então um bem de prestígio e tratado como tal poderá explicar, em parte, a descoberta de espécimes centenários nos dias que correm. Constituíam objectos personalizadas pelos seus utentes – cobertas de cama que se sobrepunham aos lençóis – representando têxteis de uso corporal objectivando a identidade pessoal, ou contextualizados com a casa, no caso dos bordados usadas em ocasiões públicas, quando decoravam janelas e sacadas em tempo de festa, então enriquecidos por um valor atribuído que se tem mantido até à actualidade.

⁸⁴ À semelhança do que mais tarde acontecera com o regresso da família real do Brasil (1819) e da aristocracia que a acompanhara quando da beneficiação de solares e respectivos recheios. Cf. Madalena Braz Teixeira, «As origens do Bordado de Tibaldinho», *Bordado de Tibaldinho*, Câmara Municipal de Mangualde – Instituto Português de Museus – Museu Nacional do Traje, 1998, pp. 10-11.

3. A sua cíclica valorização como objecto patrimonial. O Bordado de Castelo Branco e a sua revalorização durante o Estado Novo

Desde o momento em que Maria Piedade Mendes, no primeiro quartel do século XX, encontrou um conjunto de colchas antigas bordadas a frouxo, enquadradas numa tipologia com especificidades únicas, até essa data por longo período de tempo «desaparecida», iniciou-se um novo ciclo na história desse bordado. O entusiasmo levou Piedade Mendes, numa primeira fase, a desenhar riscos (denominação dada aos desenhos dos bordados) copiados de colchas antigas e, numa segunda fase, a criar novos riscos onde é notória uma extraordinária capacidade criativa ao nível da construção global da peça que se assume num caminho próprio.

Desde então é-nos dado observar a sua valorização como objecto patrimonial. Referido Bordado de Castelo Branco pela primeira vez em público por Maria Júlia Antunes (1929), passando a ser matéria de especial atenção, o que deu origem a acções em prole de recuperar e garantir a sua vivência como tradição nacional e de promover o seu desenvolvimento. Foi objecto de ensino em escolas, criaram-se oficinas privadas e estatais para a sua produção, esteve presente em inúmeras exposições nacionais e estrangeiras.

As décadas de trinta a cinquenta do passado século foram marcantes quanto à divulgação e valorização do Bordado, de acordo com os parâmetros da política vigente do Estado Novo. A conjuntura ideológica e política dos anos 40 concentrava-se no acontecimento político e artístico definido no ano áureo de 1940, a Exposição do Mundo Português⁸⁵, o vasto espectáculo que coroou as Comemorações dos Centenários, de acordo com o julgado necessário equilíbrio estético expresso numa nova fase de maturidade em que, tal como António Ferro (1895-1956)⁸⁶ defendia, «o desenvolvimento das artes devia firmar-se num nacionalismo vigoroso [de modo a] acompanhar [a obra do Governo] com a necessária elevação e patriotismo»⁸⁷. Ferro

⁸⁵ Em 23 de Junho de 1940 foi inaugurada a Exposição do Mundo Português, anunciada por Salazar em 1938 (na sequência da ideia lançada em 1929 pelo embaixador Alberto Oliveira) para celebrar o duplo centenário da Fundação (1140) e da Restauração (1640). Programada por Augusto de Castro, Cottinelli Telmo e Gustavo de Matos Sequeira, secretariada por António Ferro, ela foi o culminar da «política de espírito» prosseguida desde 1933 pelo SPN (Secretariado de Propaganda Nacional). Apropriando-se do espaço cenográfico de Belém, rigorosamente estruturado numa série de pavilhões que celebravam a história, o Império e a cultura etnográfica nacional, permitiu uma notável concentração de esforços cujo sentido monumental foi garantido por arquitectos e escultores, com uma participação de pintores reduzida a funções decorativas. Cf. Raquel Henriques da Silva, «Sinais de ruptura: "livres" e humoristas», *História de Arte Portuguesa*, vol. 3, dir. Paulo Pereira, Lisboa, 1995, p. 393.

⁸⁶ Foi presidente do SNI e autor da *Política de Espírito*.

⁸⁷ António Ferro, cit. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, (1ª ed., Lisboa, 1974) 2ª ed., Bertrand, Lisboa, 1984, p. 220.

recomendou que no «ano das grandes realizações espirituais e materiais do Estado Novo [...] havia que criar o estilo português de 1940», no qual o passado e a história funcionavam como a sua garantia de autenticidade e de enraizamento, e foi a este historicismo que a ditadura salazarista lhe conferiu o estatuto de ser verdadeiramente português.⁸⁸

Numa Europa mergulhada na dramaticidade da guerra, a Exposição funcionou como apoteose de um regime, identificado com a história como figura de eternidade, ao mesmo tempo que proclamou a particularidade absoluta do Portugal salazarista e o sucesso da sua política corporativa, capaz ainda de aparentar unanimidade e utilizar a produção artística como instrumento de valorização simbólica⁸⁹. Na verdade, o sentido celebrativo da força do regime e das suas realizações, ao procurar com uma escala monumental exaltar os feitos pátrios construindo o discurso da grandiosidade nacional, na sua abrangência, reflectiu-se também no percurso histórico do Bordado de Castelo Branco, sem dúvida, produto de interesse para ilustrar o país.

Inseridos nessa conjuntura, citamos de novo alguns nomes e empreendimentos desenvolvidos em benefício do Bordado: em 1939, quando em Portugal se preparavam as Comemorações dos Centenários, Purificação Carneiro aceita o convite de integrar na Mocidade Portuguesa Feminina o grupo de aprendizas e bordadoras que se encontrava sob sua orientação. Poucos anos mais tarde foi criado o Centro de Indústrias Regionais da MPF, onde Purificação Carneiro era responsável, cuja função social visava «ocupar as suas filiadas mais desprotegidas de meios» e, absolutamente dentro dos parâmetros políticos da época, com o objectivo cultural de «fazer reviver algumas indústrias tradicionais, perdidas ou em vias de se perderem».⁹⁰ A par duma constante preocupação em respeitar a tradição, ao ponto de se continuarem a usar os

⁸⁸ Ana Cristina Tostões, «Arquitectura portuguesa do século XX», *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, dir. Paulo Pereira, Lisboa, 1995, p. 525.

⁸⁹ Como refere José-Augusto França (*A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX, 1910-2000*, 4ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 2000, pp. 37-38): «Evocações, alegorias, composições alusivas, decorações inspiradas em outras decorações, a linha estética da Exposição era muito nítida e a sua imagerie assaz simples. [...] Balanço da nacionalidade, apoteose e auto-retrato do regime (que nesse mesmo ano assinou uma concordata com a Santa Sé), a Exposição do Mundo Português foi a exacta conclusão da «política do espírito» que Ferro fornecera a Salazar. Ela coroou os seus esforços e marcou o apogeu da arte que ele propusera à Nação».

O Secretariado de Propaganda Nacional não deixava de agir e, com a ajuda das circunstâncias internacionais, algumas exposições estrangeiras realizaram-se em Lisboa, novos prémios e novos salões, uma revista meio artística, meio turística, *Panorama* (1941-1974), um bailado sobretudo folclórico, Verde Gaio (1940), um museu de arte popular, marcam outras tantas iniciativas do organismo de propaganda governamental.

⁹⁰ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 94.

materiais originais, a produção desta escola revelou sempre um trabalho de grande qualidade, tanto de nível técnico como artístico.

Outra figura influente na revalorização do Bordado de Castelo Branco foi o Padre Ribeiro Cardoso, licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, em 1939 presidente da Junta de Província da Beira Baixa, respondendo a um dos anseios dos congressistas de 1929 de que as instituições, o poder, se interessassem por esta tradição. Como pároco, tinha consciência dos graves problemas económicos que afectavam a sua comunidade e, claramente de acordo com a época, entendia que a solução passava por introduzir novas fontes de receita na família rural para complementar o orçamento familiar e fixá-la ao seu espaço próprio. A filosofia política subjacente a esta teoria enquadrada no panorama de vida rural traçado por Ribeiro Cardoso seguiu o modelo italiano adoptado pelo Duce.⁹¹

A Organização das Comemorações aceitou a proposta da Junta de Província para a realização de uma exposição de colchas de Castelo Branco, patente em Maio de 1941, com um programa inovador para a época em que se propunha uma leitura evolutiva baseada no desenho, na execução técnica e ainda no destino inicial da peça (consoante o fio usado no bordado: seda ou linho).

No início da década de quarenta do século XX, o etnólogo Luís Chaves publica um extenso artigo intitulado *As Colchas de Castelo Branco*, onde aborda vários temas, desde o folclore musical à simbólica dos motivos, desde o cultivo do linho à história da produção da seda em Portugal. Pela primeira vez é apresentado o Bordado de Castelo Branco num enquadramento cultural, embora com uma forte componente etnológica. Tal como Ribeiro Cardoso, Luís Chaves mostra-se acérrimo defensor da recuperação desta tradição, desde a organização da produção até às matérias-primas utilizadas.

Maria Clementina Carneiro de Moura, embora de opinião diferente, escreve um artigo também intitulado *Colchas de Castelo Branco*, até então o mais completo estudo realizado sobre o bordado albicastrense.⁹² Especialista neste género de trabalhos, foi uma das grandes incentivadoras da integração dos bordados regionais nos programas

⁹¹ Cf. José Ribeiro Cardoso, «O Problema da Sericultura Nacional e a Exposição de Colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*, vol I, tomo II, Edição da Junta Provincial da Beira-Baixa, 1941.

⁹² Segundo a autora: «Se bem que partindo do princípio de que a arte tradicional não está sujeita a um processus evolutivo e que é a sua estabilidade que a torna vulnerável, impedindo-a de provocar cansaço, não podemos deixar de reconhecer que a cristalização em arte é nociva e reveladora de impotência; que cada época tem de possuir o seu estilo, e aí daquela que o não souber criar de forma a torná-lo ainda respeitável quando, pela lei da evolução, tenha de dar lugar a outro ...». Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, cit., p. 283.

escolares. Na Escola Josefa de Óbidos, onde também leccionou, existiam vários esquemas, desenhos e apontamentos manuscritos desta autora relativos ao Bordado de Castelo Branco.⁹³

Ao criar a Casa-Mãe das Colchas de Seda, Elísio José de Sousa contribuiu também no processo de valorização. A escolha desta empresa pelo governo português para a execução de uma colcha destinada a oferecer à rainha Isabel II de Inglaterra quando da sua visita a Portugal (Fevereiro de 1957), desenhada por Salles Viana em 1957⁹⁴, mesmo existindo o Centro de Indústrias Regionais da Mocidade Portuguesa, revela a importância do fabricante no âmbito nacional e do valor do Bordado como objecto de riqueza digno de representar o país.

A acção desenvolvida em proveito do Bordado de Castelo Branco durante o Estado Novo, época pontuada por uma série de acontecimentos que se ajustam numa mesma linha, merece a nossa especial atenção. Desde aí observa-se uma obra de revalorização, tanto pelos trabalhos da Oficina-Escola de Bordados Regionais, instalada no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior em 1976, e pelos bordados provenientes de oficinas privadas, como pela sua divulgação através de exposições e respectivos catálogos, escassa bibliografia disponível, artigos apresentados pela imprensa e conferências realizadas sobre a temática. A comercialização do Bordado por antiquários em lojas e feiras de antiguidades tem contribuído tanto para a sua divulgação como para sua revalorização, frequentemente atribuindo-lhe valores elevados, de acordo com a antiguidade e o estado de conservação das peças, a par do estatuto de bem de prestígio, uma realidade nos tempos que correm.

⁹³ Em 1946 defendia a criação dos museus tecnológicos nas escolas técnicas e, ainda que com uma finalidade idêntica à dos previstos na legislação específica do último quartel do séc. XIX (apenas em Peniche e Faro se constituíram e sobreviveram), com um âmbito e colecções diferentes, mais virados para as artes tradicionais locais.

⁹⁴ O centro da colcha apresenta as armas da rainha de Inglaterra assentes numa *Árvore da Vida*, na barra estão inscritos os brasões dos concelhos do distrito de Castelo Branco.

4. Definição do «estado da questão» sobre o Bordado de Castelo Branco e sobre a actividade que lhe deu corpo

Ao abraçarmos este tema em novos termos, nunca à margem do seu contexto geográfico, já que a expansão do tipo de bordado aqui estudado invade terras estremenas da vizinha Espanha ⁹⁵, cremos tratar-se de uma situação artesanal de periferia, originada pela história dos países ibéricos, pelo gosto ocidental e pelo elenco de matéria prima disponível, a par de uma manifestação cristianizada, criada num contexto erudito que acabou por se popularizar. Estimulada pelo clero, com todos os efeitos advindos da dinamização da Contra-Reforma em relação às artes, tendo em conta ter sido Castelo Branco local de veraneio dos bispos da Guarda e de ter estado sob jurisdição do bispado da Guarda, donde membros do clero ali se deslocavam em visitas pastorais, seguindo-se a criação do seu próprio bispado. São acontecimentos provenientes duma classe poderosa que vêm provocar um profundo impacto no desenvolvimento na região, gerando transformações várias, entre as quais a exaltação das artes que nunca nascem do nada, pois há razões subterrâneas muito específicas, da esfera do ideológico, a orientá-las e a dinamizá-las, sempre...

O papel do Bordado, na sua variação temática e nas suas componentes técnicas, ganha portanto, com o curso de pelo menos dois séculos, especificidades provinciais que permitem a sua plena individualização – existe um Bordado de Castelo Branco – porque, precisamente, se incorpora numa teia temporal coerente que poderá derivar de um tónus eminentemente cristológico, recuperado na Contra-Reforma, determinante na formação de uma expressão artística e decorativa original.

Infelizmente, até à data, não encontramos documentação referente a bordadores/as na região mas, fruto de pesquisas feitas no tabelionato do Arquivo Distrital da Guarda, aprece-nos um contrato feito com um José dos Reis, mestre bordador da Guarda, respeitante a um ornamento de veludo preto bordado, um frontal de altar e uma capa de asperges bordada que se lhe deu para fazer por falecimento de Manuel Ferreira, outro bordador cuja morte impedira o cumprimento da encomenda; em 19 de Novembro de 1667, o mesmo José dos Reis obriga-se a bordar essas peças para a igreja da Misericórdia da Covilhã, provavelmente semelhantes às que fizera

⁹⁵ Também em Espanha se encontram bordados a frouxo. Na provincia de Cáceres aparece um tipo de bordado semelhante ao de Castelo Branco, tanto a nível técnico e formal como no que respeita à sua funcionalidade. Como na Beira Baixa, a mulher da região de Cáceres habituada a tecer e a fiar o linho que em seguida bordava, utilizava-o no enxoval, exposto à admiração dos conterrâneos pela ocasião do seu casamento.

anteriormente para a Sé da Guarda.⁹⁶ O preço era elevadíssimo e a actividade de bordador parece ter sido comum na zona, a ponto de haver pelo menos dois especialistas na Guarda, no século XVII, cuja acção era dirigida para o mercado religioso de toda a zona. É possível que Castelo Branco tenha também beneficiado, na época, de uma acção deste tipo devida a bordadores aí estabelecidos. Salientamos que o mesmo tipo de ponto designado *ponto de Castelo Branco*, era vulgarmente utilizado em paramentaria. Na verdade, encontramos com frequência o ponto lançado, com «prisões», em bordados que ornamentam alfaias religiosas.

O facto de termos obtido através da pesquisa realizada no Arquivo Distrital de Castelo Branco uns quantos dados sobre tecedeiras arregimentadas pelo Senado da Câmara, a partir dos inícios do século XIX⁹⁷, vem indicar-nos a existência de um ofício neste raio regional, provavelmente desde tempos anteriores, cuja acção originava frequentemente a comercialização do produto final, sendo viável ter mantido uma estreita ligação com a actividade de bordar⁹⁸.

Conscientes de avançarmos no tempo pela escassez de documentação sobre a temática deste nosso estudo, e já no século XX (1929), quando da Exposição das Beiras integrada no IV Congresso Beirão cada concelho foi representado por um pavilhão e as listagens de expositores provam que a produção caseira de tecidos de linho (Sector Artístico) ainda se fazia com uma certa intensidade nos concelhos de Oleiros, Proença-a-Nova, Vila de Rei, Sertã e, pontualmente, em Vila Velha de Rodão. Os produtores de linho (Sector Agrícola) localizavam-se em Oleiros e Sertã (com dois produtores cada), seguidos de Penamacor e Vila Velha de Rodão. O único fabricante integrado no Sector Industrial, pertencia ao distrito da Guarda. No entanto é o distrito de Oleiros que surpreende, este concelho «Quási fora do mundo (...) apresentou-nos (...) a sua seda natural: em casulos, em meadas e em tecidos. Único concelho do distrito e um dos poucos do país onde ainda se faz a criação do bicho da seda em larga escala, ainda ali são conhecidas e praticadas todas as operações do fabrico e da coloração da seda».⁹⁹

⁹⁶ Arquivo Distrital da Guarda, L.º 3 de Notas de José Fernandes, 1666-68, fls, 115-117 vº.

⁹⁷ Como exemplo referimos o «Atestado de Examação do Ofício de Tecedeira de Luisa dos Reis», passado a 16 de Dezembro de 1803, que consta no *Livro de Registo de Cartas de Exame de Oficiais Mecânicos*, 1803-1824, fls. 7-11, existente no Arquivo Municipal de Castelo Branco.

⁹⁸ Na Galiza as oficinas de bordados estavam muito ligadas ao comércio de panos, porque os próprios bordadores dedicavam-se à compra e venda de tecidos. Muitos mestres enriqueceram ao mesmo tempo que disfrutavam de boa consideração social. Cf. Ana Goy Diz, *op. cit.*, pp. 99-100.

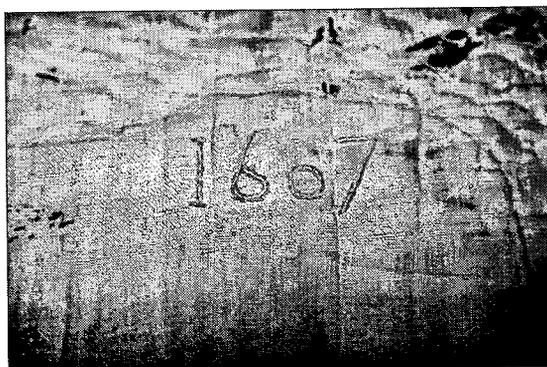
⁹⁹ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 90-91.

Existe realmente uma tradição beirã no que diz respeito à cultura do linho e da seda, sendo natural que actividades relacionadas com estes materiais, tenham vindo a acompanhar desde há muito o bordar albicastrense.

De todos os exemplares que temos observado, cremos não subsistir nenhum anterior ao séc. XVII, no entanto, há quem mencione a eventual existência de modelos de finais do séc. XVI ¹⁰⁰. Será difícil encontrar peças com maior antiguidade, talvez pela fragilidade dos materiais utilizados na sua execução, tornando-as muito delicadas e de fácil deterioração, sobretudo provocada pela luz natural, humidade, variações de temperatura, organismos vivos.

O desgaste impiedoso do tempo, o modo como são usados e tratados podem ser factores da ausência de bordados produzidos em época anterior. Porém, admitimos que duas circunstâncias tenham contribuído para que chegassem até nós, em condições razoáveis, peças de épocas das quais pouco resta de vestuário civil ¹⁰¹: por um lado, terem sido apenas usadas em determinadas ocasiões; por outro lado, merecedoras de cuidado especial, talvez porque associadas a cultos e tradições, eram guardadas em condições que beneficiavam a sua conservação.

De facto, como já atrás foi citado, localizámos uma colcha bordada a frouxo, referida pelos seus proprietários Colcha de Castelo Branco, com a particularidade apresentar a inscrição 1607, bordada no centro do lado do avesso.



¹⁰⁰ Maria Júlia Antunes, *op. cit.*, pp. 219-235; Luís Chaves, «As colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 14-20.

¹⁰¹ A inserção de Portugal nas rotas comerciais entre a Europa e o Oriente veio implementar o apreço pelos bordados nacionais ou estrangeiros, colocando peças de grande riqueza no mercado nacional, nomeadamente têxteis. Um gosto crescente pela opulência revelou-se com certa evidência no respeitante ao traje civil, por isso foram criadas as «pragmáticas»: conjunto de legislação restritiva do consumo de produtos importados, criadas para dominar e atenuar o luxo da época. Neste período, as mais importantes foram as de 1677, 1686, 1688 e 1690. Cf. José Vicente Serrão, «O quadro económico. Configurações estruturais e tendências de evolução», *História de Portugal*, dir. de José Mattoso, vol. IV, 1993, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 71-117.

É realmente uma situação raríssima. Não deixando de ser testemunho ímpar de uma peculiar actividade da época, consideramos tratar-se de uma peça de produção nacional, com uma presença indo-portuguesa marcante pela profusão do seu preenchimento decorativo e tratamento dos cantos. Apesar de tecnicamente não contar com o ponto de Castelo Branco e prevalecer o ponto lançado e espinhado, revela uma forte afinidade com o bordado albicastrense, levando-nos a confrontar com um tipo de situação dúbia e por isso cremos ser prudente referi-la como colcha de produção nacional.¹⁰²

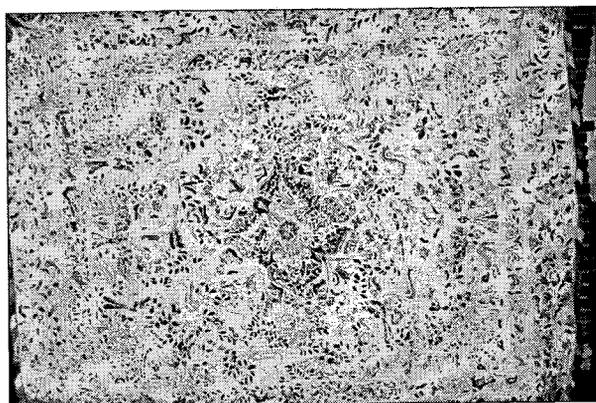


Imagem parcial de colcha datada de 1607 e pormenor.

A nossa pesquisa tem sido limitada por condicionalismos que têm a ver com o estado de apresentação das próprias peças, os locais onde se encontram e os instrumentos e técnicas disponíveis. Determinante para a sua classificação seria o exame laboratorial feito aos materiais empregues, o que traria respostas válidas e mais precisas sobre datação e local de origem dos bordados que maiores dúvidas levantam.

Embora numerosos, em geral a informação existente sobre o seu historial é escassa e raramente remonta para além do último quartel do séc. XIX. Com efeito, grande parte dos que integram colecções existentes em instituições museológicas carece de elementos condutores ao seu ponto de partida. Eventualmente, referências documentais que se venham a encontrar estarão dissociadas dos objectos a que

¹⁰² Desconhece-se a origem desta magnífica peça filipina actualmente integrada no espólio do Solar da Quintinha, na Cotovia, concelho de Sesimbra. Bordada a fio de seda natural policromo sobre duas telas de linho fino, com filaça de permeio que lhe permite através de pespontos obter um aspecto acolchoado, é constituída por centro, campo e barra dupla. Profusamente decorada com uma diversidade imensa de animais, motivos vegetalistas e a flor de lis, apresenta um estado de conservação deficiente. A inscrição aparece numa área livre de pespontos.

correspondem, perdendo parte da sua eficácia, contrariamente ao que se passa com os Tapetes de Arraiolos, confirmados por vasta documentação e pela importância e presença constante na pintura ocidental, pelo menos desde o século XIV, sendo representados pelos nossos pintores quinhentistas com frequência.

Outro obstáculo a defrontar é o estado caótico em que se encontram alguns dos arquivos que contêm dados documentais de interesse para um trabalho de pesquisa deste âmbito, principalmente os paroquiais, completamente desorganizados, que obrigam o investigador a um enorme dispêndio de tempo, muitas vezes infrutífero. A partir da pesquisa bibliográfica que até aqui empreendemos reunimos material significativo, embora constatando a escassez e desactualização de obras especializadas.

Apesar do declínio da sua confecção durante o século XIX e da carência de exemplares atribuídos ao primeiro quartel do século XX, por genuidade ou por aculturação, a verdade é que as peças remanescentes foram fazendo parte de um património cultural tradicional que a própria imitação ou recriação tornaram, afinal, mais sólido. O hábito de confecção do Bordado de Castelo Branco foi-se perdendo e esquecendo por algum tempo, mas não deixou de sobreviver até aos nossos dias. Todavia, a permanente tentação de substituir as matérias-primas por sucedâneos que não têm a mesma qualidade, as cópias sucessivas dos desenhos que os têm vindo a degradar e empobrecer, a utilização de um leque muito reduzido de pontos, comprometem a qualidade de um produto cuja opulência e sumptuosidade faz dele um «presente de reis» na acepção mais verdadeira e real.

Ao longo do tempo o Bordado de Castelo Branco ganhou uma imagem que na maior parte dos casos o torna reconhecível de imediato, pelo que deveria ter tradução num articulado com valor legal que o protegesse de fraudes, de modo que as beneficiárias do seu potencial económico, as suas produtoras, sejam as principais interessadas na manutenção da sua imagem de qualidade.

É indiscutível a vantagem de se criar uma marca colectiva com indicação de proveniência para garantir a manutenção das suas características ¹⁰³, mediante observância das normas de qualidade para a sua definição. A questões quanto à sua

¹⁰³ À semelhança do que acontece com o Bordado da Madeira e posteriormente com o Bordado dos Açores. No caso do bordado da Madeira o «selo de garantia» corresponde à marca – MCIP – detida pelo Instituto do Bordado Tapeçaria e Artesanato da Madeira. Cf. Revista *Mãos – Artes e Ofícios*, n.º 5, CEARTE, CRAT, CERC, Verão 1998.

qualidade, certificação, adequação das oficinas a mercados cada vez mais urbanos e exigentes, é preciso responder com urgência e propor um enquadramento legal.

Estudar e investigar o Bordado de Castelo Branco é sem dúvida aliciante e sabemos que para atingir os fins de uma investigação desta natureza é seguramente impossível haver um tempo limite de pesquisa. Ela irá prosseguindo até obter novas respostas mas, desde já, disponibiliza todos os dados e esclarecimentos que até agora reunimos.

II. Arte - o Bordado de Castelo Branco: sua identidade artística

1. Caracterização do Bordado em apreço como Obra de Arte

Integrado no grupo dos bordados tradicionais portugueses, o Bordado de Castelo Branco revela características muito próprias, quer pelos materiais utilizados, em geral a seda sobre o linho, quer por um desenho e uma forma de desenhar específica. Elegeu-se o linho e o fio de seda natural quase sem torção, ambos de produção local. Este último, frequentemente com cores fortes, em policromias de grande harmonia, que por serem também de origem caseira justifica os tons suaves que hoje em dia a maioria destes bordados apresenta.

A cor, o brilho, o desenho, o relevo e a textura actuam como elementos determinantes, levando-nos a concluir que, mesmo ao afastar a sua forma e a sua função, poderemos abordar não só factores de carácter material e técnico mas também de teor simbólico, estético e cultural.

Além de provocar um espontâneo fascínio revelador, qualquer peça deste tipo pode ser observada de maneiras muito diferenciadas, desde o ver sem ver até ao exame cuidadoso dos materiais e acabamentos, da forma e técnica de feitura. Em certos casos isso torna-se mais evidente e as abordagens possíveis multiplicam-se. Desde os estudos sobre a sua técnica aos estudos dos materiais, da integração histórica à sobrevivência do modelo nos nossos dias, esses objectos são como livros que se deixam ler em línguas diferentes.

O Bordado de Castelo Branco, encarado como arte, articula-se com o mundo e vários aspectos deste para nos apresentar um objecto ou acontecimento (situação, facto) que realce ou esclareça a percepção que temos dele.

«O mundo é tudo o que está em causa», escreveu Ludwig Wittgenstein ¹⁰⁴ no início de um projecto filosófico, que começou por ser um esforço para descrever o mundo de forma lógica e acabou com reflexões sobre a natureza problemática da própria linguagem que temos de utilizar, isto na suposição de que iremos descrever o que quer que seja. Tudo o que está em causa inclui a natureza e a sociedade, o *habitat* construído, as estruturas da religião, da arte e da ciência e todos os actos e pensamentos maravilhosos e mundanos, emoções, especulações e fantasias que compõem uma cultura humana complexa.

¹⁰⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921.

A partir do Renascimento os artistas (pintores e escultores) educados nas tradições artísticas europeias procuraram de forma consciente vias radicalmente distintas para representar a vivência que tinham do mundo. Criaram uma arte reveladora de aspectos da realidade que pareciam inacessíveis às técnicas e às convenções da arte figurativa. O grande e duradouro conceito de que a pintura e a escultura podiam descrever a realidade do mundo através da imitação esclarecedora (*mimese*¹⁰⁵) ou através da representação capciosa de fenómenos naturais, foi posto em causa. De repente a representação fiel da realidade era encarada por inúmeros artistas como uma barreira à sua capacidade para representar as realidades da experiência, incluindo a experiência espiritual, com o tipo de intensidade ou clareza susceptível de revelar a sua verdadeira natureza. Os objectos são objectos; podem ser descritos mas a representação das relações dinâmicas entre os objectos exigia uma determinada linguagem visual. A originalidade criativa estava subordinada aos imperativos da autenticidade: resposta às solicitações da vida interior, envolvimento genuíno com a realidade externa e franqueza de elocução. Tal ênfase na experiência individual tornou inevitável, também para quem executava bordados de Castelo Branco, que a sua obra assumisse inúmeras formas distintas e, é possível que, por vezes, o que pensavam do significado e dos objectivos desta arte fosse concomitantemente distinto. Alguns talvez acreditassem que esses objectos bordados eram susceptíveis de emanar uma energia sensual ou espiritual que activava o espaço circundante. A disposição de linhas, de formas e cores sedosas na tela de linho, depois de abstraídas da natureza, actuavam directamente no espectador, tal como os fenómenos naturais da luz, cor, textura e movimento. Outros deveriam até considerar que a sua obra podia induzir à percepção do sobrenatural ou do transcendente, indo substituir na vida espiritual os objectos sagrados ou os ícones do passado.

É claro que as obras deste Bordado são «objectos reais num espaço real» e, porque são diferentes entre si, devem significar para alguns sobretudo alguma coisa para a mente, tal como para outros podem apresentar uma imagem ao olhar. Não se pretende com estas distinções entrar num jogo de palavras paradoxal mas realçar diferenças importantes em termos de objectivos e de efeitos entre quem as concebe e quem as observa. As mesmas demonstram, com frequência, as dificuldades de

¹⁰⁵ Mimese ou mimesis aristotélica significa o princípio da pintura como arte da imitação, implícita nas anedotas dos pintores gregos e na relação das «excelências» da pintura. Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, ed. Estampa, Lisboa, 1996, p. 169.

terminologia com que nos confrontamos quando falamos a seu respeito. Estas compõem-se da linguagem por vezes mistificadora e até contraditória que caracteriza as declarações de quem as concebeu revestindo por vezes de grande interesse em termos das fontes e das intenções das suas obras, mas talvez nem sempre definitivo nem conclusivo quanto aos seus efeitos. Cabe ao espectador criar significados e não ao artista ditá-los.

Muitos dos seus executantes reagiram à liberdade de expressão que constituiu um requisito de criatividade necessário, alargando as possibilidades expressivas destes trabalhos. Adoptaram cores arbitrárias, linhas enérgicas e texturas mais ou menos exageradas, sobreposições, distorções das figuras e de outras formas naturais. Em alguns casos, o que eventualmente poderá ser encarado como técnicas preliminares, manipulações rudimentares dos materiais que visavam a realização e o acabamento, terá sido visto como válido por direito próprio, como características expressivas autênticas da obra acabada. Poderá ter pretendido indicar a viragem relativa à representação de objectos como são percebidos na natureza, do «que as coisas parecem», para uma representação mais generalizada, simplificada ou distorcida dos mesmos. Toda a arte figurativa, incluindo a pintura e a escultura académica realista, é «abstracta» em termos daquela primeira observação: funciona mediante selecção, ênfase e exagero. ¹⁰⁶

Dado o Bordado de Castelo Branco ter, em maior ou menor grau, derivado da descrição naturalista, a sua própria história, tornou-se complexa. Inúmeros modos de o apresentar com intenções e efeitos diferentes ganharam contornos. Não sabemos ao certo qual o ponto de partida fixo no tempo ou no espaço e derivando de diferentes premissas, enveredou por várias direcções, ao mesmo tempo que as respectivas variantes divergiam, convergiam, se cruzavam e se sobrepunham. A «aprendizagem»

¹⁰⁶ Seja como for, sabemos perfeitamente que na realidade o mundo não se assemelha às suas representações: no caso da pintura, por exemplo, até os expedientes mais naturalistas, como a perspectiva, as convenções de sombra e de cor, as técnicas de modelagem, etc., servem apenas para criar no espectador a ilusão de estar a olhar o mundo através de uma janela ou para algo que, embora inerte, «parece vivo» no nosso espaço. Desde sempre os artistas souberam quão complexa é esta transformação mágica que implica elementos de *design* e de estrutura, de linhas e de formas, de texturas e de características, de ritmos e de intervalos, de luz e de sombras, de cores e de tons. Tais componentes são abstractas na medida em que se constituem como propriedades e qualidades percebidas das coisas, não as próprias coisas. Esta verdade profunda a respeito da representação naturalista com a força da revelação foi constatada por muitos dos que bordaram, procurando libertar esta arte do que foi designado por a «tirania da aparência», outros, seguiram as convenções da imitação ilusionista e dos expedientes ardilosos, em casos deliberados ou inconscientemente.

dos seus executantes fez-se, mesmo que inconscientemente, a partir da diversidade da arte decorativa, da arquitectura, das belas estruturas da matemática e da geometria, da arte folclórica e dos objectos etnográficos, das descobertas assombrosas do invisível, da música com variações da estrutura formal e da grande capacidade afectiva. Este Bordado demonstra ser um meio de expressão poderoso de uma multiplicidade de experiências e de ideias. Foram criadas imagísticas originais que em termos de intensidade e poder coincidem com as da grande tradição da arte figurativa, descobrindo novas possibilidades de visão susceptíveis de alterar a forma como determinadas coisas são vistas e conhecidas.¹⁰⁷

Por Bordado de Castelo Branco entendemos um modo de representação que proporciona aos olhos a ilusão de uma realidade percebida, se bem que simplificada, distorcida, exagerada ou empolada, sendo importante lembrar que a chave para o seu significado que é a semelhança, pode ser mais do que uma questão do «aspecto»; por exemplo, um conceito pode ir buscar semelhanças a um objecto.

O Bordado de Castelo Branco exige o encontro genuíno, a sensação da própria coisa. Para os seus efeitos, sejam simples ou complexos, sensuais ou conceptuais, depende da presença do observador que permite atribuir significados possíveis à representação das formas e das cores, aos seus padrões e ritmos visíveis, contornos e texturas. Os significados são criados quando essas realidades concretas os impõem, através de sentidos, à imaginação receptora. É no discurso à volta da arte que entram em cena as palavras: escritas ou faladas, respostas de linguagem à imagem, articulação de respostas pessoais que permitem a negociação de aspectos comuns de significado.

Constatamos ser um tipo de bordado com diferentes vias de chegar às coisas conhecidas mas nos relatos habituais a sua referência a acontecimentos nem sempre é literal ou inequívoca, exige sempre uma extrapolação imaginativa. Encarada como manifestação de arte, o observador cumprirá o seu objectivo crítico se encarar a coisa real com um sentido reforçado das suas potencialidades de significado e as suas capacidades de expressão.

¹⁰⁷ São objectos dotados de história própria e susceptíveis de uma multiplicidade de «leituras» pessoais. Dão ao espectador uma liberdade de resposta imaginativa mas tal não implica que uma ou outra colcha bordada possam significar tudo; não se criam significados só por criar, as hipóteses de significado são «controladas», embora nunca esgotadas. O observador que vê uma peça bordada como mero pretexto para uma experiência sensual, sairá bastante a perder, tal como o observador que lê um texto «explanatório» e regista o trabalho como um mero exemplo de um «estilo» histórico ou pessoal.

2. Distinção entre os conceitos de obra de arte e de obra artesanal, aplicados ao caso vertente

Quantas vezes não nos interrogamos sobre as distinções entre artesanato e indústria ou sobre artesanato e arte e como por vezes é difícil estabelecer o limite, a fronteira entre cada um desses domínios? E frequentemente quando se consegue chegar a algum consenso ou equilíbrio fazêmo-lo na base da necessidade ou vantagem dessas mesmas definições quanto à urgência de uma reflexão sobre o papel que as produções de carácter artesanal desempenham (ou não) no nosso mundo. Neste ponto, consideramos de extrema importância um texto de Helena Santos que ao mesmo tempo vem suprir uma lacuna grave na escassa bibliografia existente.¹⁰⁸

A autora refere que falar de artesanato pressupõe um campo que está longe de poder ser problematizado como homogéneo. Um conjunto de questões estruturais permite conceber o artesanato como um todo, mas esse todo é atravessado por diversidades e especificidades que importa levar em atenção – é a partir dos modos como as particularidades se entrecruzam, se aproximam, ou se distanciam que se torna possível perceber o campo de que falamos.

Se entendermos o artesanato como contemporâneo e criativo, tradicional e de restauração com o objectivo de preservar o património cultural, o conceito de artesanato estará em qualquer caso associado com a qualidade, a integração da criatividade, o desenho e aplicação dos seus saberes na realização de produtos inovadores. Realidade inquestionável é a necessidade de se dominarem com mestria os aspectos da execução técnica das peças. Seja qual for a área em apreço, sem qualidade, sem rigor, sem perfeição, condena-se a (curto) prazo o futuro das produções artesanais.

A representação sobre o artesanato passa, inevitavelmente, pela ideia de ofício: modos de aprendizagem e de vida que se entretecem alimentando uma cultura incorporada de reprodução e preservação. É, em certo sentido, essa cultura feita corpo que distingue o artesanato tradicional das novas formas de produção artesanal-artística. Ambos os tipos se mesclam, para o olhar exterior, numa pléiade de objectos decorativos-funcionais que se oferecem ao visitante de uma feira de artesanato, de um posto de turismo, de uma loja de *souvenirs*, de uma *boutique* de moda, de uma galeria de decoração, de um espaço de *design*...

¹⁰⁸ Cf. Helena Santos, «Um exercício para pensar o artesanato», Revista *Mãos – Artes e Ofícios*, n.º 1, CEARTE, CRAT, CERC, 1997, pp. 6-7.

Uma das características essenciais dos objectos de arte é a assinatura – o valor da marca criativa que representa a obra de arte. Calcula-se por uma lógica que ultrapassa a aritmética da produção industrial (sem entrarmos, por ora, na discussão da incorporação criativa das formas, nomeadamente do *design*, nos objectos de reproductibilidade industrial). É uma lógica social e simbólica, de valorização através de redes complexas de pares – produtores, intermediários e consumidores – inseridos em lugares sociais e específicos.

O valor da arte não é um valor funcional, mas um valor de signo num mundo próprio, em que o signo é a própria assinatura do artista e criador (e nesse sentido, podemos dizer que todos os objectos de um determinado criador tendem a valer de forma equivalente).

Redutos de uma imagem nostálgica de um mundo em extinção, os artesãos tradicionais tendem a ser apresentados nos espaços públicos como os repositórios de tradições locais e regionais e de ramos de actividade particular, como por exemplo: o latoeiro de Vila de Punhe, o ceramista de Barcelos, a tecedeira de Covide, a bordadeira de Castelo Branco e por aí adiante. Em certo sentido, é como corpos de uma cultura particular que eles próprios se representam, subsumindo em si todas as dimensões dessa mesma cultura, muito para além das obras que [re]produzem.

Este é um trilho que pode levar à perspectivação descontextualizada de pessoas e lugares, nomeadamente, em meios urbanos e simbolicamente tão distantes deles, transfigurando-os em memórias ficcionadas e indistintas. Longe dos enquadramentos tradicionais (agora no sentido de totalidades que se inscrevem, longa, persistente, e dinamicamente, nos vários níveis da estruturação social e cultural), os produtos e os produtores são investidos de uma instrumentalidade que lhes é alheia e tornam-se objectos de consumo decorativo e visual, como quem reconstrói uma identidade redentora, que poderá perpetuar ao levar para casa um objecto, refuncionalizando-o.

Mas esta lógica colectiva de instrumentalização e refuncionalização não tem que ser perspectivada como um processo, digamos, pela negativa (desfuncionalizar, descontextualizar, redimir...).

Nela se vão entrosando processos de revalorização do artesanato e dos artesãos como criadores. Primeiro, criadores de reproduções, no sentido em que, a esta luz exterior marcada pelas imagens da produção em série e da desintegração dos modos de vida urbana, são as mãos que fazem. Porque, justamente, o que se perdeu foi o

processo manual, ou, em última análise, o sentido do corpo como totalidade, que importa readquirir.

Depois, progressivamente, criadores de obras. Alguns artesãos tradicionais têm vindo a adquirir nome próprio. Nos circuitos do mercado que, justamente, têm vindo a eleger o artesanato como espaço de criação de manual criativa, o processo corresponde também a uma relativa particularização: tendem a reconhecer-se obras pelos nomes de quem as concretiza (pessoas ou pequenas unidades de produção). Nestes casos, o centro de gravidade da produção do sentido simbólico das obras desloca-se para o artista que já não é redutível a artífice.

Este processo de redimensionamento é vertente integrante do próprio processo de transformação do campo do artesanato. A refuncionalização encontra-se também do lado da produção e a ideia de artesanato começa a abarcar uma nova geração de produtores que reivindicam desde o início, o estatuto de criadora: o novo artesanato, expressão correspondente às nomenclaturas francesa e anglo-saxónica de, traduzidas à letra, artesanato de arte. Também se designa, sugestivamente, artesanato urbano, exprimindo, justamente, um outro lugar simbólico de referências, que cruzam a carga do artesanato original transmutado em novos valores sociais e culturais de resistência e contestação à sociedade industrial, consumista e anti-ecológica.

Recuperam-se materiais, formas e técnicas tradicionais e progressivamente uma dimensão especificamente artística vai adquirindo uma capacidade de afirmação e legitimação ausente enquanto problemática da tradição artesanal de ofício. Flexibilizam-se portanto as fronteiras do(s) mercado(s), entre arte(s) e artesanato(s). Mas não é por isso que passam a indistinguir-se problemas e contextos em cada plano.

A inserção no mercado de uns e de outros passa, entre outras coisas, pelas probabilidades objectivas de instrumentalização das lógicas dominantes da economia e da cultura – que não são homogéneas. Por isso mesmo, hoje, o exercício de pensar o artesanato no plural contribuirá, provavelmente, para uma mais rigorosa reavaliação de processos e de políticas do campo...

Mais uma vez advertimos neste trabalho que conceber artesanato como um todo tem os seus riscos e que a representação de artesanato passa, inevitavelmente, pela ideia de ofício: modos de aprendizagem e de vida. Entendemos que as artes e ofícios tradicionais incluem-se, por inteiro, nesta concepção de artesanato que, muitas vezes sem rupturas, passa para o domínio da produção artística. É entre estes dois pólos que se define um campo sobre o qual nos interrogamos e pomos em questão.

Ao termos conhecimento de determinadas obras, para além do gosto de revelarem percursos verdadeiramente originais, é-nos facultada uma forma de ilustrar o que atrás já foi dito acerca da flexibilidade das fronteiras do(s) mercados, entre arte(s) e artesanato(s), não deixando por isso de se distinguirem problemas e contextos em cada plano.

Ausente de criatividade, um artífice não pode aspirar a artista. Mas, será assim tão simples e linear afirmar que um artífice limita-se a aplicar os conhecimentos técnicos que possui, enquanto que o artista aplica a técnica, guiado pela criatividade que o inspira ? E que a criatividade é o elemento fundamental que marca a diferença entre ambos ? Mas há artífices a desenvolver formas com conceitos – criando formas reveladoras da concepção. E é verdade que quando artistas, os seus trabalhos obedecem a conceitos. Quando se sentem motivados criam algo. É da ideia que nasce a peça ou um conjunto de peças.

Há casos que demonstram como são frágeis e ténues as fronteiras entre o artífice e o artista que, como tão bem referem, têm mais a ver com posturas sociais, económicas e culturais do que com a especificidade das produções ou das técnicas que lhe estão associadas. Os seus percursos inscrevem-se pois nesse espaço limiar entre duas realidades: arte ou artesanato? É nesse mesmo espaço que situamos o Bordado de Castelo Branco, sofrendo oscilações de maior ou menor intensidade, consoante o que na realidade apresentam e aquilo que na sua essência representam, de acordo com o alargamento do conceito de bem cultural e, conseqüentemente, o de herança patrimonial.

3. Suas influências, desde as que dimanam dos têxteis orientais às que derivam de fontes eruditas, designadamente nos programas do «Barroco nacional» dos séculos XVII-XVIII, e a sua especificidade estética no campo da decoração artística nacional

A ausência da Corte e a pulverização (e depauperamento) da nobreza, agravados, depois da Restauração de 1640 pelas três décadas de guerra com a Espanha e os vários conflitos com a Holanda, não deixaram de ter implicações profundas no consumo e nos incentivos à produção artística durante os dois primeiros terços do século XVII, reduzindo as encomendas feitas aos grandes mestres e isolando os artistas nacionais em circuitos criativos cada vez mais fechados. As numerosas ofertas artísticas a igrejas e conventos, bem como as encomendas da própria Igreja, manifestaram ao longo deste processo mudanças nítidas, conforme muitas passaram a ser produzidas a preços mais módicos por decoradores de inspiração ingénuo (de estatuto inferior ao dos artistas de formação erudita, como por exemplo os pintores a óleo integrados na Irmandade de São Lucas) ou por artistas regionais de limitados horizontes culturais.¹⁰⁹

Outro factor primordial consistiu na influência cada vez mais vultuosa de objectos e materiais de todo o Médio e Extremo Oriente, compensando a decadência atingida pelo comércio marítimo das especiarias e a perda do seu monopólio em favor de outras potências europeias, especialmente após 1580, quando foram criadas várias companhias estrangeiras de comércio com o Oriente, as chamadas Companhias das Índias Orientais, as quais não comercializavam só a porcelana da China.

Com a crise económica e as carências de objectos sumptuários em Portugal ao longo do século XVII acentuou-se o comércio português com o Oriente, especialmente obras de arte, como as porcelanas, móveis, marfins, peças de ourivesaria, objectos lacados, trabalhos de tartaruga e de madrepérola, bordados, panos lavrados e estampados, tapetes e outros produtos, tanto os fabricados apenas para a exportação, como os que resultaram da fusão dos elementos e formas ocidentais (portuguesas) com a arte e as técnicas de várias regiões do Oriente, produzidas nomeadamente na Índia (o grande centro cultural e artístico luso-oriental) e na China, para além do Ceilão e do Japão onde a presença portuguesa, mais efémera, terminou a meio do século

¹⁰⁹ Cf. Vítor Serrão, «Memória biográfica e artística sobre Belchior de Matos», catálogo da exposição *Belchior de Matos – Pintor das Caldas da Rainha*, Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, 1981.

XVII. ¹¹⁰ Todos estes elementos exerceram um impacto fortíssimo no gosto dos portugueses, permitindo a sua assimilação pelas várias manifestações artísticas nacionais, contribuindo marcadamente para a transformação dos interiores no país (em especial nas casas apalaçadas), pela profusão e exotismo das peças acumuladas. ¹¹¹

Esta situação complexa e rica de contradições e estímulos foi responsável pela dissolução da rigidez dos modelos maneiristas, acentuada pela regionalização das equipas de arquitectos, escultores, pintores, ceramistas e decoradores, do que resultou a proliferação das soluções irreverentes e progressivamente popularizadas, patentes nas artes ornamentais, contrárias aos cânones eruditos e estrangeiros, com os quais entraram em conflito, assumindo-se como fuga na construção lenta de um mundo barroco tipicamente português, tão original como híbrido. É de notar que as famosas directrizes saídas da última sessão do Concílio de Trento (Dezembro de 1563) ¹¹², já por si de ordem muito geral, não tiveram nem podiam ter repercursão imediata sobre a arte portuguesa. O país não conheceu movimentos reformadores, desvios «heréticos» e, ainda menos, fúrias iconoclastas, antes pelo contrário, sempre se mostrou sentimentalmente devoto da Virgem Maria, adorador de quanto santo havia no calendário, coleccionador de relíquias e respeitador da autoridade papal. As (poucas) veleidades humanistas de cariz mais ou menos reformado, cedo e sem polémicas, antes do fecho do Concílio, foram erradicadas da cultura nacional. A adopção, logo em 1564, pelo jovem D. Sebastião dos cânones tridentinos como lei fundamental do reino, mais do que instrumento ideológico para uso interno, constituiu desvelado acto de apoio político ao chefe da Igreja romana, ele sim, a braços com uma crise de que a instituição sairia profundamente abalada.

As consequências da Contra-Reforma sobre a arte portuguesa manifestam-se a outro nível e a outro ritmo, por uma progressiva viragem para novos horizontes

¹¹⁰ Cf. Maria Madalena de Cagigal e Silva, *Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, 1966; *A Arte na Rota do Oriente*, Catálogo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1983; *Via Orientalis*, catálogo da exposição Europália/Portugal 91, Bruxelas, 1991.

¹¹¹ Para além das obras indicadas na nota anterior, referem-se a este assunto, entre outras: *Arte Portuguesa – As artes Decorativas*, dir. de João Barreira, vols. I e II, Lisboa, s.d.; Reinaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa, 1970; Robert Chester Smith, *The Art of Portugal, 1500-1800*, Nova Iorque, 1963; *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga – Séculos XV-XVIII*, catálogo (textos de Maria Madalena Mendes Pinto, Fernanda Passos Leite; Carlos Vitorino da Silva Barros), Lisboa, 1979; Helder Carita, *O Oriente e o Ocidente nos Interiores Portugueses*, Porto, 1983.

¹¹² O Concílio de Trento, designadamente a sua célebre sessão de 3 de Dezembro de 1563, dedicada à representação das «*imagens sagradas*», veio decisivamente abrir um novo capítulo no desenvolvimento das artes, quer em Itália quer fora do espaço italiano, agora em nome do *decoro*

estilísticos e formais e pela adopção de novas temáticas sacras que aliás se harmonizam completamente com as exigências culturais, espirituais e políticas de um país de estrita e militante observância católica.

Ao severo quadro estético maneirista, sujeito a padrões formais, que perduraram nomeadamente na sua expressão arquitectónica como função estrutural, foi-se associando lentamente a eclosão do sentimento decorativista no revestimento integral de ornamentos das igrejas, através de vários meios, recorrendo acentuadamente aos dois elementos que florescem e perduram de maneira mais característica até finais do século XVIII, o azulejo e a talha dourada (englobando pinturas e esculturas).¹¹³

Neste sentido, outros elementos ofereceram o seu contributo. Um bom exemplo a indicar como fonte de inspiração são os frontais dos altares, variadíssimos no que respeita a matéria prima utilizada para a sua execução, com relevância para os de revestimento azulejar que proliferaram em Portugal e Espanha desde os anos finais do século XV, alimentando nestes dois países uma longa moda decorativa que empresta aos espaços religiosos grande beleza e enriquecimento visual, permitindo também uma das manifestações cerâmicas mais originais, profundamente ligada à concepção dos altares, às necessidades litúrgicas de cada época e à influência dos diversos materiais usados no seu revestimento.¹¹⁴

contra-reformista e do combate às ambiguidades formais, através da defesa da imagem como produto de propaganda didascálica em larga escala.

¹¹³ Foram essencialmente estes os elementos que contribuíram, com o seu desenvolvimento arquitectónico e escala monumental da sua utilização, para dinamizar e subverter os rígidos e estáticos interiores maneiristas, cada vez mais simplificados, através de efeitos teatrais e cenográficos altamente dramáticos, a marca mais destacada dos complexos barrocos portugueses, de carácter bem individualizado no contexto do Barroco europeu, como tem sido defendido por vários historiadores de Arte.

Convém referir que a talha, sendo uma das formas artísticas mais beneficiadas pelo ambiente religioso da Reforma católica, foi um dos recursos artísticos utilizados na Europa Ocidental durante um longo período que medeia entre os finais do séc. XV e o séc. XIX, pelos responsáveis religiosos para ornamentar o interior dos templos, isto é, dos espaços sagrados da religião cristã, onde a sociedade vivia os momentos mais relevantes da sua espiritualidade.

¹¹⁴ Nas cerimónias religiosas, as mesas dos altares eram cuidadosamente decoradas com tecidos ricos, lavrados ou bordados, constituídos por um pano que cobria toda a frente da mesa, sobre a qual pendiam, lateralmente, duas tiras de tecido, os sebastos. O tampo do altar era revestido por uma toalha que descaía sobre a zona frontal, formando uma sanefa, em geral franjada. Muito cedo estes panos distintos passaram a aglomerar-se numa peça única, um frontal têxtil aplicável na frente dos altares, mantendo como decoração as várias partes referidas, com o pano central em geral preenchido por um brocado rico, de tipo veneziano ou oriental, e a sanefa e os sebastos quase sempre bordados a fio dourado e seda de várias cores e rematados por franjas.

No género dos frontais que pertencem às colecções de paramentos manuelinos do convento da Madre de Deus em Lisboa (hoje no Museu Nacional de Arte Antiga), da sé de Lisboa e da igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha. Cf. José Meco, «Os Frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas de Azulejo», *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, 2º tomo, Lisboa, 1990/98, p. 5.

A estrutura decorativa dos frontais têxteis ¹¹⁵ manteve-se basicamente até ao fim do século XVIII, notando-se diversas alterações secundárias, como a transformação dos motivos ornamentais, a substituição de alguns tecidos (no século XVIII, predominância das sedas lavradas, em geral de origem chinesa) e o enriquecimento da decoração do pano central, por vezes subdividido em duas ou três partes e frequentemente preenchido por vasos floridos, cartelas com cenas ou símbolos religiosos e outros motivos variados, nomeadamente brutescos. Grande número de frontais bordados, seguindo o modelo referido, foram realizados no Oriente, tanto na Índia ¹¹⁶ como na China, alguns com a utilização de papel de arroz chinês para enchimento dos bordados. ¹¹⁷ A pedra foi também um dos materiais utilizados na construção dos altares, com recurso frequente ao calcário e aos mármore de cores variadas, tendo o movimento barroco criado alguns verdadeiramente esplendorosos. ¹¹⁸

Assumiu uma importância excepcional a utilização de azulejos no revestimento dos frontais, em vasto número importados de Espanha, durante todo o século XVI, permitindo primeiro, a absorção dos elementos ornamentais mudéjares que relacionam

¹¹⁵ Os frontais têxteis encontram-se em grande número por todo o território português, tanto em museus (Aveiro, Beja, Lamego, Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de São Roque em Lisboa, Museu Nacional de Soares dos Reis no Porto, Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, Museu de Arte Sacra no Funchal), como em igrejas (sés de Leiria, Évora e Lisboa, matrizes de Borba e Arraiolos, igreja do Salvador em Elvas, Misericórdia de Braga...). Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ Exemplos conservados em várias coleções nacionais, no Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique e em igrejas dos antigos domínios portugueses na Índia, como as de Damão, Vernã, Margão, Bom Jesus e sé de Velha Goa. Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁷ Existem exemplos no Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de Aveiro, Museu Nacional de Machado de Castro, convento do Buçaco. Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁸ Com destaque para os realizados ou concebidos pelo mestre de pedraria e arquitecto João Antunes, cujos frontais mantêm a estrutura têxtil, com o pano preenchido por volutas e outros motivos barrocos, como na capela da Quinta do Calhariz, próximo de Sesimbra, altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha em Vista Alegre, altar-mor da igreja da Conceição em Atouguia da Baleia. Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 8.

Paralelamente foram usados diversos frontais amovíveis realizados noutros materiais, em geral reproduzindo a estrutura dos frontais têxteis, como alguns de couro lavrado e policromado ou guadamecis (frontais aplicados nos três altares da igreja da Misericórdia em Torres Vedras e do Museu Nacional de Arte Antiga) e ainda de talha dourada (alguns frontais de altar deste tipo têm ornatos vazados e resguardam uma maquineta com a figura de *Cristo Morto*, como o da igreja do Pé da Cruz em Beja, ou outra imagem, como a de *Madalena em Oração*). Outros, são os vários frontais unitários de prata lavrada usados nos períodos barroco e rococó, como os da sé do Porto (Altar de Prata), sé de Lamego, Colegiada de Guimarães, sé do Funchal, sé de Angra do Heroísmo, igreja do Carmo em Salvador e igreja do Carmo no Rio de Janeiro. Mais invulgares são alguns frontais chapeados a tartaruga, de influência oriental, como os dois existentes na sé de São Salvador e outro actualmente no Museu de Arte Sacra da Baía. Com frequência, estas criações foram substituídas por frontais apenas pintados, mais baratos, que imitam as composições têxteis (igreja da Misericórdia em Silves, igreja de São Clemente em Loulé, igreja do Colégio e igreja de São Pedro, ambas no Funchal). Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 6.

Outros materiais mais inesperados foram empregues na decoração de frontais de altar, como por exemplo os embrechados, como acontece, entre outros, com o frontal de altar de uma das capelas do convento da Arrábida. Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 8.

os frontais com o mundo artístico islâmico ¹¹⁹ e depois, a linguagem maneirista dos exemplares da segunda metade do século que refletem as criações de faiança ítalo-flamenga. ¹²⁰ A introdução de revestimentos deste tipo, combinando-se com os esquemas enxaquetados ou assumindo a composição destes, lado a lado com os padrões derivados dos ornatos têxteis e dos modelos de inspiração flamenga ou espanhola, foram responsáveis pelos gigantescos revestimentos de padronagem policroma no interior de edifícios religiosos, designados por «tapetes», que apresentam características marcadamente portuguesas, cujos principais responsáveis, oleiros e ladrilhadores realizaram até ao fim do terceiro quartel do século XVII.

Com maior originalidade caracterizam-se os exemplares da segunda metade do século XVII, de decoração especificamente portuguesa, os quais mantiveram uma expressão têxtil conservando a influência dos bordados nas sanefas e nos sebastos, mas substituindo os brocados dos panos por composições exóticas preenchidas com ramagens floridas, aves esvoaçantes e outros animais, impregnados de sugestões orientais, adaptadas dos panos de chita estampados provenientes da Índia e de outros têxteis e bordados do Extremo Oriente. ¹²¹ Os exemplares do século XVIII, apresentam

¹¹⁹ Como por exemplo o frontal do altar, de azulejos sevilhanos de aresta, da primeira metade do séc. XVI, da capela de Nossa Senhora da Cátela em São Pedro da Cadeira, o frontal do altar-mor, de azulejos sevilhanos de aresta, da primeira metade do séc. XVI, com frisos e franjas pintados, da igreja de São João Baptista em São João da Ribeira (Rio Maior), o frontal do altar colateral da Epístola, de azulejos sevilhanos de corda seca, de cerca de 1500, da igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha, o frontal do altar-mor, de azulejos sevilhanos de aresta, com aplicações alicatadas e motivos esgrafitados, do início do séc. XVI, da igreja paroquial de São João Degolado em São João das Lampas (Sintra). Cf. José Meco, *op. cit.*

É de referir que alguns dos azulejos de produção espanhola foram concebidos especificamente para o revestimento de altares, fomentados em especial por uma pragmática emanada do Concílio de Sevilha de 1509 que procurou moderar os gastos sumptuários da Igreja e reservar apenas para dias especiais a exposição dos panejamentos ricos, facilmente danificados pelo uso contínuo, determinando que os altares passassem a ser revestidos de azulejos numa imitação perfeita dos motivos têxteis, beneficiando da durabilidade dos materiais cerâmicos.

¹²⁰ Por exemplo o frontal de azulejos de Talavera de la Reina, do final do séc. XVI, na antessacristia do convento da Graça em Lisboa. Cf. José Meco, *op. cit.*

¹²¹ Esta temática, integrada em formas europeias de utilização cristã, constitui a mais fascinante e multifacetada expressão artística, resultante dos contactos e trocas culturais entre a Europa e as fabulosas e míticas civilizações orientais, possibilitada pela longa e persistente presença dos portugueses naquelas regiões. Como exemplo são de referir o frontal do altar da sacristia do Seminário de São Paulo em Almada, o frontal do altar-mor, do terceiro quartel do séc. XVII, da igreja de São Vicente em Cuba, o frontal de altar proveniente do Mosteiro de Lorvão, da primeira metade do séc. XVII, actualmente no Museu Nacional do Azulejo, o frontal da primeira metade do séc. XVII, no corredor de acesso à capela actual do Hospital de Santa Marta em Lisboa, o frontal do terceiro quartel do séc. XVII, aplicado no átrio do antigo palacete Silva Amado em Lisboa (Ministério da Educação, Campo dos Mártires da Pátria), frontal do terceiro quartel do séc. XVII, do altar da capela de São João Baptista, Serra de Montejunto (Alenquer), frontal do altar da capela do Solar das Angústias, Ponta Delgada (São Miguel, Açores), pintado a azul e branco, atribuível a Gabriel del Barco, de cerca de 1691. Cf. José Meco, *op. cit.*

também com frequência elementos ou sugestões de inspiração têxtil, mas revelam, tanto no período barroco como no rococó, composições e elementos figurativos exclusivamente portugueses e afins da restante azulejaria destas épocas.

No revestimento dos espaços religiosos os frontais de altar combinam-se em harmonia com as diversas artes decorativas, tais como com os «tapetes» de azulejo, com a talha dourada, etc. Além disso, em grande parte das suas realizações, onde sobressai a influência dos frontais têxteis facilmente interpretados através da composição, foram utilizadas diferentes técnicas para recriar texturas e ornatos, alguns deles particularmente comuns na gramática decorativa do bordado albicastrense, reflexo marcante das artes luso-orientais e que por sua vez estabelece paralelos decorativos com diversas manifestações da arte portuguesa continental e insular, claramente visíveis em trabalhos de talha, estuques, obras de decoração de brutesco, ferragem lavrada, ornatos de mobiliário, têxteis, pratas, marfins, decorações de faiança e louça popular, na gramática dos embrechados, nas vinhetas de gravuras, nas decorações efémeras de festividades rurais, etc.

Diferentes artes, tocadas por manifestações orientais e pelo movimento barroco¹²², que, com maior ou menor evidência, apresentam afinidades estéticas com o Bordado de Castelo Branco. Também ele marcado pelos modelos europeus e pelo ascendente das influências orientais, demonstrando tanto manifestações ingénuas e decorativistas como expressões carregadas de um exotismo muito em apreço na época. Apto a receber elementos exógenos, tanto em relação à cultura especificamente europeia como às manifestações eruditas, coincidente com uma situação económica periclitante e com o período de maior afluxo de materiais sumptuários e utilitários do Oriente, levando quem os executava a utilizar motivos inspirados nos adamascados e bordados a ouro ocidentais e nas decorações exóticas estampadas nos panos e nos bordados que em grandes quantidades vinham do Oriente.

¹²² Foi um movimento marcado por um desejo profundo de sumptuosidade em que todas as artes se constituíram como manifestações de espectáculo visual, criando excelência qualitativa no diversificado âmbito da cultura material. Relativamente aos têxteis, o objecto barroco espelha a sua áulica presença da indumentária aos acessórios e aos diferentes elementos têxteis usados no traje e nos aposentos palacianos. É de salientar os esplendorosos bordados de motivos naturalistas que se encadeiam em sucessivos requintes de manufactura, ao longo da primeira metade do séc. XVIII. Cf. Madalena Braz Teixeira, *Tecidos Bordados. Paramentaria e Traje*, texto de apoio à exposição do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, MC, IPM, MFTPJ, 2001.

Segundo Santos Simões «os panos da Índia»¹²³ produzidos na região de Palampur além de terem sido fonte de inspiração para os bordados de Goa, deram origem às colchas de noivado introduzidas em Portugal pelas freiras agostinhas, trabalhos vulgarmente produzidos no seu convento de Castelo Branco. Desconhecemos de todo qual a fonte em que Santos Simões se baseou para citar estas religiosas como responsáveis pela introdução «das colchas de noivado» no nosso país, «vulgarmente» executadas no seu convento em Castelo Branco. Sabemos sim, que em Goa as freiras da ordem de Santo Agostinho bordaram inúmeras peças, numa produção que se poderia considerar de profissionais¹²⁴, bem como o convento da Graça em Castelo Branco, confinando com os logradouros do antigo Paço Episcopal, fora em tempos pertença de agostinhos. A data da fundação do convento é-nos desconhecida, supostamente anterior à da construção do seu templo actual, mas quanto à presença dos religiosos agostinhos em Castelo Branco há notícia de que perdurou ao longo de mais de três séculos, facto que de alguma forma poderá estar

¹²³ Como informou Santos Simões «Em época que não tem sido fácil determinar, entram em Portugal os chamados “panos da Índia”, ou seja, os tecidos de algodão – mais raramente também em seda – estampados no Oriente. Tais tecidos, novos na Europa, eram característicos de certa produção indiana, centrada na região de Palampur – topónimo que também os designa – ou, mais precisamente, na de Chint ou Chites. É com estes últimos nomes que se popularizam em Inglaterra (chintz) e na Holanda (sitsen). Entre nós, ficou o termo original de *chita* que por facilidade, passou a designar todo e qualquer tecido de algodão “pintado”. Tais panos, geralmente usados pela população muçulmana da Índia, de Ceilão e da Malásia, como ornatos de mesquitas – simplificação dos tapetes para orações – serviram de inspiração aos bordados de Goa e estão na origem das colchas de noivado que as freiras agostinhas introduziram em Portugal – vulgarmente no seu convento de Castelo Branco – e que levaram também para as Filipinas, dando origem aos célebres *mantons de Manilla*, aliás mais directamente influenciados pela China. Os panos de chita tiveram imediatamente aplicação como frontais de altar, já nas suas formas originais, já em forma de bordado». Santos Simões referiu ainda, em nota sobre estes frontais, que: «Tornam-se raríssimos. Apenas conhecemos um frontal deste tipo, aliás muito danificado e fora de uso, na sacristia da igreja do antigo convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra. Na colecção do comandante Vilhena havia alguns “panos da Índia” aparentemente talhados para frontais. Na secção indiana do Victoria & Albert Museum, em Londres, há vários exemplares de *palampores* seiscentistas e na colecção do Exmo. Senhor José Maria Jorge [Quinta de Nossa Senhora da Boa Viagem, Gradil, Mafra] tivemos ocasião de ver duas colchas obedecendo aos esquemas das primitivas chitas». Cf. J. M. dos Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no Século XVII*, tomo I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971, p. 218 e nota 59.

¹²⁴ Segundo M. Helena Mendes Pinto ao citar frei Agostinho de Santa Maria: «A igreja e convento de única ordem monástica feminina do Oriente situava-se frente ao Hotel Sião (...). Pertencente à Ordem de Santo Agostinho, cuja mãe – Santa Mónica – tinham por padroeira, dedicavam-se à doçaria e aos bordados. Das suas mãos saíam muitos ornamentos, não só de grande custo mas obrados com grande perfeição... porque há naquele Mosteiro e ouve sempre Religiosas insignes nesta arte de lavar e bordar». Maria Helena Mendes Pinto, «Panorama Histórico e Artístico», catálogo da exposição *De Goa a Lisboa*, SEC/IPM, Coimbra, 1992.

Pela falta de provas documentais não será seguro afirmar que peças precisamente com as mesmas características do bordado albicastrense tenham sido confeccionadas no Convento de Santa Mónica em Goa.

relacionado com o aparecimento do Bordado em Castelo Branco, embora até hoje não nos ter sido possível comprovar.¹²⁵

O encontro entre o império asiático português¹²⁶ e o Estado mogol¹²⁷, logo nos anos 1530-1540, levou a que os portugueses fossem os primeiros europeus a observar, a descrever e a lidar com os mogóis e esses contactos inaugurais, relativamente esporádicos, sendo substituídos por uma relação continuada a partir das décadas de 1570-1780, que durou mais de dois séculos e se corporizou em diversos domínios: relação comercial, construída nos portos de Gujarat e de Bengala; relação política e diplomática, de que dá testemunho um vasto corpo documental relativo a embaixadas, tratados, mediadores e espiões; relação religiosa, indelevelmente marcada pela influência dos jesuítas na corte de Akbar (r. 1556-1605) e Jahangir (r. 1605-1627), mas que não pode esquecer a presença de agostinhos e carmelitas descalços; relação cultural e artística, assente nas múltiplas contaminações de objectos, ideias, gostos e estilos. Registando-se uma influência do ponto de vista plástico, com a introdução de novos elementos artísticos, ornamentais e temáticos das duas culturas.

Entre os presentes que os mogóis ofereciam aos portugueses e às ordens religiosas, os tapetes figuram em lugar de destaque. Eram doados como alcatifas de estrado aos muitos conventos de Goa e daí frequentemente enviados para as casas-

¹²⁵ Segundo uma inscrição em latim existente na fachada principal do lado Sul do pórtico da igreja, esta foi construída em 1519, reinado de D. Manuel, por mandado de Maria Rebelo e de seu genro Fernando de Pina. Damião de Góis, na *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, refere tratar-se de uma obra em cumprimento da disposição testamentária de um irmão da mesma senhora, Rodrigo Rebelo, morto na Índia em combate. Sabe-se que o mosteiro pertenceu à ordem de São Francisco até ao ano de 1526, data em que passou para os eremitas de Santo Agostinho, conservando-se na sua posse até à extinção das congregações religiosas, em 1834, após o advento do regime liberal. Mais tarde a Santa Casa da Misericórdia foi autorizada a transferir a sua sede para o convento da Graça, por portaria de 18 de Setembro de 1835. Cf. Manuel Tavares dos Santos, *Castelo Branco na História e na Arte*, 1958, pp. 129-131.

¹²⁶ O império asiático português, com capital em Goa desde 1510, mantinha um rosário de estabelecimentos que se prolongava até ao Gujarat (Chaul, Baçaim, Damão e Diu).

¹²⁷ Em termos de fronteiras políticas actuais, o Império Mogol corresponde ao Norte da Índia, Paquistão, Bangladesh, Afeganistão, a uma parte do Irão e, para sul, até ao planalto do Decão. A proximidade de Goa com as fronteiras meridionais deste império provocava, naturalmente, algum receio aos portugueses. A norte, chegou ao coração da Ásia Central, onde aliás nasceu, dominando o comércio e as relações caravaneiras. Em termos cronológicos, começa quando o primeiro imperador, Babur, conquista Deli, em 1526, tornando-se, depois, na grande formação política da Índia durante todos os séculos XVI e XVII, começando a perder fulgor no séc. XVIII, para finalmente cair nas mãos dos ingleses no séc. XIX. É um império que dura mais de 300 anos, assente em fortes rituais políticos, adoptados posteriormente pelos ingleses, de tal modo que o vice-rei inglês se apresentava, ele próprio, como uma espécie de imperador mogol. Do ponto de vista artístico, estamos perante um dos momentos mais sofisticados da história da arte mundial.

-irmãs em Portugal. ¹²⁸ A semelhança entre motivos observados na decoração de objectos executados por artífices mogores e certas peças de Bordado de Castelo Branco poderá ser notória, caso da moldura policroma e preenchida por elementos florais de um belíssimo guache sobre papel, de cerca de 1610-1620, representando *O Rei David tocando harpa*, originário de Manohar, Índia Mogol, presentemente integrando The David Collection (inv. 31/2001), em Copenhaga.

Por outro lado, à parte dos embaixadores e dos mercadores o segundo grupo responsável pela introdução de objectos ou peças de arte de cunho Ocidental na Pérsia foi o dos missionários, particularmente o dos agostinhos. ¹²⁹ Os padres desta ordem desempenharam desde 1582 e até 1747, não somente actividades religiosas mas igualmente relevantes missões diplomáticas, sendo as suas funções de tal forma apreciadas pelo Xá Abbas I (r. 1588-1629), que este contribuiu financeiramente para a construção e decoração do convento e da igreja agostinha em Ispáão, a capital de então. ¹³⁰ Os objectos artísticos testemunham as trocas culturais entre os portugueses e os orientais ao longo dos séculos XVI – XVII. Deu-se uma mútua assimilação de elementos artísticos, ornamentais e temáticos das duas culturas. A Pérsia incorporou influências ocidentais e Portugal recebeu o gosto do Oriente, disso é testemunho o Bordado de Castelo Branco.

Alguns dos elementos que decoram este bordado, caso das «aves e ramagens», das alarradas, das *Árvores da Vida*, estão também fortemente representados na azulejaria. Os ornatos floridos, as grinaldas, os concheados, os pássaros, foram introduzidos com frequência na talha dourada. Um verdadeiro intercâmbio de sugestões entre o bordado albicastrense e outras manifestações, quem sabe, também ele elemento inspirador se admitirmos que além de ter absorvido características alheias, se tenha reflectido em outras áreas da criação artística.

Apresentados através de diferentes técnicas, podemos referir como motivos formalmente cotejáveis com os que se patenteiam no Bordado de Castelo Branco, variadíssimos elementos vegetalistas e florais, alarradas com flores ou com bagas

¹²⁸ É exemplo o Tapete Mogol do convento de Santa Clara em Évora, Agra ou Lahore, dos finais do séc. XVI - inícios do séc. XVII, em lã, actualmente conservado no MNAA, n.º inv. 10 tap.

¹²⁹ Os agostinhos elegeram a Pérsia como território privilegiado. Embora o seu estabelecimento oficial se tenha dado em 1601, desde 1582 que ali desempenharam funções diplomáticas.

¹³⁰ Cf. Pedro Moura de Carvalho, «O papel pioneiro de Goa na difusão de tradições europeias nas cortes Mogol e Safávida», catálogo da exposição *Exótica, os Descobrimientos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 72.

(presença muito forte na azulejaria seiscentista ¹³¹), frutos, aves, nomeadamente a águia bicéfala (com ou sem coroa), e outros motivos do reino animal. Conta-se também a figura humana, por vezes de sugestão oriental, e que nas colchas indo-portuguesas tal como nos bordados de Castelo Branco aparece associada aos cinco sentidos ¹³², facto que se repete nos tapetes de Arraiolos ¹³³. A temática da *Árvore da Vida*, em geral formando o motivo preponderante seja qual o contexto em que é apresentada ¹³⁴, por sinal, com frequência em frontais de altar de azulejos, fruto de transposições cerâmicas de tecidos estampados fabricados na Índia.

Os motivos de padronagem são também explícitos em tecidos lavrados do século XVII, em alguns tapetes de Arraiolos e ainda na azulejaria, que aplicada sobre grandes superfícies arquitectónicas ganha forma de «tapete», designação originada por analogia com as artes têxteis ¹³⁵. Desenvolvem-se enrolamentos vegetalistas no Bordado de Castelo Branco tão semelhantes aos ornatos de *feronnerie* da azulejaria maneirista, como sob a forma de grandes ramos de folhas e flores, por vezes dotados de um colorido riscado possível de observar em diversos tapetes de Arraiolos (finais do século XVIII, princípios de século XIX) ¹³⁶ e em outros têxteis.

Os concheados habitualmente utilizados no Bordado como elementos de união entre as fitas largas dos medalhões, remetem-nos para uma linguagem decorativa setecentista sobretudo nas obras de azulejaria e de talha, na qual, a concha, com todo

¹³¹ Na azulejaria do séc. XVIII, a alarrada perde a autonomia e dimensões monumentais que, por vezes, anteriormente conhecera, passando a constituir, por repetição, vastos silhares de importante papel decorativo mas, pela sua banalização, esvaziados no seu conteúdo simbólico – a *Virtude teológica da Esperança*, pelo menos quando incluída no interior de edifícios religiosos. Cf. João Pedro Monteiro, «Simbólica», *Colchas de Castelo Branco*, Fundo Silvip, Lisboa, 1993, p.108.

¹³² Numa estrutura que se baseia, como afirma Maria José de Mendonça, num tapete de «coroas», tapete espanhol de meados do séc. XVI, vão ser introduzidos elementos retirados de colchas indo-portuguesas – personagens tocando instrumentos musicais ou bebendo vinho e com trajes do 2^a terço do séc. XVII, cavaleiros, representação de duelos, etc., reminiscências dos cinco sentidos. Cf. Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arraiolos*, Lisboa, Estar Editora, 1997, p. 15.

¹³³ O acervo da Casa-Museu Teixeira Lopes conserva um tapete de Arraiolos, cujo centro apresenta duas figuras, uma feminina, outra masculina, representando respectivamente, o sentido do ouvido e do cheiro. Cf. Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arraiolos*, cit., p.47.

¹³⁴ Por vezes de inspiração hindu, a *Árvore da Vida* assumiu-se nas artes luso-orientais (nomeadamente na arte indo-portuguesa, onde aparece em inúmeras versões e adaptações, nos estuques e na talha dourada das igrejas da Índia, nos ornatos do mobiliário, em outros bordados, nas pratas, nos marfins, formando o enquadramento das imagens do *Bom Pastor*), bem como na arte portuguesa, do continente e ilhas. Cf. José Meco, *op. cit.*, p. 79.

¹³⁵ Deste teor, já do início da segunda metade do séc. XX, salientamos o painel em azulejos de padronagem da autoria do artista plástico Jorge Barradas, executado na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, actualmente existente no Museu Nacional do Azulejo.

¹³⁶ Nos finais do séc. XVIII, inícios do séc. XIX, os desenhos dos tapetes de Arraiolos vão-se afastando dos temas orientais e da ingenuidade que marcou o ponto alto da sua produção, para (acompanhando o gosto da época) se aproximarem do que se ia fazendo no continente europeu, nomeadamente em França. Cf. Teresa Pacheco Pereira, *Tapetes de Arraiolos*, cit., p. 20.

o seu intimismo, é o emblema ou logotipo mais frequente da cultura artística rococó. Ainda em relação à talha, como expressão artística narrativa que é, apresenta frequentemente símbolos eucarísticos em forma de cachos de uva e folhas de videira, expondo afinidades de ordem estética e simbólica com a decoração de modelos do bordado albicastrense. Convém realçar que a talha, sendo uma das formas artísticas mais beneficiadas pelo ambiente religioso da Reforma católica, foi um dos recursos artísticos utilizados na Europa Ocidental, durante um longo período que medeia entre os finais do século XV e o século XIX, pelos responsáveis religiosos para ornamentar o interior dos templos, isto é, dos espaços sagrados da religião cristã onde a sociedade vivia os momentos mais relevantes da sua espiritualidade.

Numa breve recapitulação, parece-nos coerente que as primeiras peças deste tipo de bordado tenham aparecido e iniciado o seu desenvolvimento entre uma fase preponderantemente erudita, nos últimos decénios do século XVI, e o período da implantação do Barroco nas artes portuguesas, século XVII, num intervalo caracterizado, na maior parte, pela crise económica e política e por uma criatividade acentuadamente ingénuo e decorativista, que as sugestões exóticas do Oriente foram mais assimiladas e recriadas, com especial destaque para os coloridos e exuberantes ornatos das chitas estampadas e dos panos bordados de origem indiana, frementes de sugestões sensuais e de fecundidade, cuja incorporação no Bordado de Castelo Branco permitiram à arte portuguesa uma manifestação tão original e encantadora.

Muito para além de ser entendido como a realização de uma decoração obtida com fios aplicados sobre uma superfície têxtil, reveste-se de características próprias de acordo com a fonte de produção e o seu tempo histórico, reconhecendo-se pela sua temática ornamental e pela técnica empregue em composições que vão das mais simples às mais elaboradas. Desde a coloração dos fios de seda frouxa que bordam em ponto de Castelo Branco ¹³⁷, sobre panos em linho cru, motivos inspirados na fauna e na flora, como as aves empoleiradas em ramos numa envolvência de cravos, que das flores, «foram preferidas a todas as outras» ¹³⁸, a *Árvore da Vida* assente sobre um

¹³⁷ Tecnicamente, o Bordado de Castelo Branco caracteriza-se sobretudo pela utilização do ponto largo ou frouxo, neste contexto designado por ponto de Castelo Branco (seda estendida presa a ponto de bolonha), mais não sendo do que uma variante do ponto Oriental.

¹³⁸ Referência à utilização do cravo como elemento decorativo no *Bordado de Castelo Branco* feita por Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa - Artes Decorativas*, cit.

O cravo aparece na ornamentação do *Foral Novo* concedido por D. Manuel I à vila de Castelo Branco, em 1510.

conjunto de montículos, triangular, figuras humanas em geral representadas aos pares e relacionadas com os sentidos, até aos esquemas das composições e à interpretação da simbólica, encontramos características inconfundíveis que nos permitem distinguir um exemplar. Fruto de uma criatividade geradora sem limites, é claro que existem excepções que nos levam a oscilar quanto à sua denominação.

Estamos perante um testemunho vivo de uma época marcante da nossa História. Um Bordado com um belo sentido decorativo enriquecido pelos seus materiais (linho tecido manualmente e seda natural), pela variedade dos pontos utilizados, pelo sábio jogo de valores cromáticos e multiplicidade formal dos motivos, que denunciam a mútua curiosidade com que o Oriente e o Ocidente se encontraram.

Não sabemos ao certo qual o estrato cultural em que as primeiras peças foram produzidas, mas estamos conscientes que numa sociedade totalmente impregnada de uma mesma cultura católica, as fronteiras entre o nível erudito-religioso e o popular são muito ténues. Cremos que parte dos motivos usados na sua decoração terá sido escolhida não só pelo valor estético como pelo simbólico. Há que ter em conta a sua especificidade estética no campo da decoração artística nacional, tal como as interpretações da sua simbologia, que de uma maneira ou de outra, na esfera do sagrado ou do profano, remetem para as noções de Renovação, Imortalidade, Ressurreição, e foram uso corrente do bordado albicastrense. Moralizadora ou não, havia também uma mensagem a transmitir, veiculada por objectos desta espécie, pelo que é legítimo procurar neles algo mais que a sua inegável beleza.

4. Tipologias do Bordado de Castelo Branco

4.1. Temática ornamental e sua simbologia

No Bordado de Castelo Branco encontra-se não só uma mistura de influências mas também uma mistura de olhares e a maior ou menor familiaridade com a temática teve certamente repercussões na forma como as peças foram executadas ou reproduzidas. Os motivos, provenientes de diferentes culturas, tinham valores simbólicos que ao serem transpostos foram alterados, ampliados ou até ignorados, realçando a importância ornamental.

Na sua gramática decorativa encontram-se o fascínio do Oriente e os reflexos de uma Europa contemporânea aberta a um novo capítulo no desenvolvimento das artes, consequente do Concílio de Trento, sendo Portugal um dos países a seguir as rígidas prescrições sinodais. A Contra-Reforma instruiu e cativou os crentes por uma via fascinante ao reactivar a tradição da arte religiosa como mediadora, purificando-a das infiltrações que o culto do belo pagão nela tinha introduzido. Neste programa de moralização geral, o papel da natureza é um dos mais destacados da época barroca¹³⁹, onde o objectivo de conduzir uma lição escondida na aparência através da alegoria era pleno e constante.

Na verdade, a época e o estrato cultural determinam e condicionam o valor dos símbolos, por isso só através do seu estudo profundo serão entendidos em função de cada contexto.¹⁴⁰ Sobre este aspecto Ana Hatherly diz: «Para nós, hoje, a questão que se propõe relativamente ao jogo barroco, sagrado ou profano, é o da interpretação, ou melhor, o da descodificação, que se torna por vezes difícil, dado que já não nos são familiares as chaves em que se baseia e que então eram correntes. Muitas estão agora a ser redescobertas, (...)».¹⁴¹

¹³⁹ Segundo a opinião de Ana Hatherly: «De entre a simbologia mais correntemente usada por artistas do período barroco destaca-se a que diz respeito à “divinização” do mundo natural - plantas, animais, pedras, etc. - parte integrante duma moralização geral da natureza, que foi uma das formas adoptadas pelo cristianismo para assimilar a tradição pagã». A. Hatherly, «As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso em sóror Maria do Céu e Josefa d’ Óbidos», catálogo da exposição *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Antiga Galeria do Rei D. Luís, Palácio da Ajuda, IPPC, Lisboa, 1991, p. 73.

¹⁴⁰ De toda a série de tratados sobre simbologia de Seiscentos destaca-se, em Portugal, a obra de Frei Isidoro Barreira intitulada *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos, que se referem na Sagrada Escripura*, publicada em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, em 1622. Este trabalho muito influenciou outros autores, como Sóror Maria do Céu que na literatura portuguesa do Barroco, e tanto quanto se sabe até à data, foi quem mais extensamente se dedicou à tarefa de tratar a *lo divino* temas e motivos do mundo natural.

¹⁴¹ Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 72.

É fundamental para o estudo do Bordado de Castelo Branco compreender a simbologia usada pelas várias camadas sociais, das diferentes épocas, procurando sempre que possível, ao fazer a sua leitura descodificadora, confrontá-la entre si para melhor entender esta produção de uma maneira global.¹⁴² Se tomarmos em consideração a certeza de que em inícios do século XVII já se executavam peças deste tipo, podemos então procurar na cultura portuguesa de Seiscentos um sentido primeiro para os motivos que, ainda hoje, são utilizados pelas bordadoras, mesmo sabendo que boa parte se deve apenas pelo prazer de copiar o que de belo se viu noutros objectos. Conhecer a simbologia erudita mais usada na época, procurando, sempre que possível, compará-la com a que foi elaborada a um nível popular, verificando posteriormente se a aplicação de ambas nos motivos dos bordados poderá fazer algum sentido, parece-nos metodologicamente correcto para o estudo do bordado albicastrense.

Mais uma vez, citando Ana Hatherly, «(...) de entre a simbologia mais correctamente usada por pintores¹⁴³ e escritores do período barroco, destaca-se a que diz respeito à “divinização” do mundo natural – plantas, animais, pedras, etc. – parte integrante duma moralização geral da natureza, que foi uma das formas adoptadas pelo cristianismo para assimilar a tradição pagã (...)».¹⁴⁴ É natural que esta atribuição de valores simbólicos fosse válida para a época em que as primeiras peças de Bordado foram produzidas, provavelmente a um nível erudito, religioso, conventual, onde a confecção de bordados era uma prática comum no século XVII.¹⁴⁵ A flora,

¹⁴² A respeito de motivos usados neste bordado, quer a nível erudito quer a nível popular, constata-se possuírem valores simbólicos, por vezes coincidentes. Cf. João Pedro Monteiro, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴³ A pintura de flores teve um êxito assinalável durante todo o séc. XVII, trabalho de especialistas dotados dum virtuosismo raras vezes igualado, aderência entusiasmada duma clientela eclética, logrou impor-se em quase todos os mercados.

¹⁴⁴ Cf. Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁵ Sem deixar de referir o particular interesse pelas flores e pelos frutos manifestado vivamente nos meios carmelitas, como assim o demonstra a pintura *Santa Teresa Esposa Mística* de Josefa de Óbidos (óleo sobre tela, 1672, igreja de Nossa Senhora da Assunção, Cascais) e o frontispício duma colectânea de sermões publicada em Madrid quando da beatificação de Santa Teresa. «A relação das flores com as virtudes e dos frutos com os homens ilustres, é bastante ordinária nos bons autores.», afirma um escritor carmelita seiscentista, e é sob esta alegoria do jardim que Pierre de la Mére de Dieu apresenta o seu livro *Les Fleurs du Carmel cueillies du parterre des Carmes déchaussés de France* (Antuérpia, 1670), ilustrado com uma gravura de Erasme Quellin. Para este autor «os muitos reverendos Padres Provinciais, Piores e seus associados, Carmelitas descalços da Província de França», a quem ele dedica a obra, são «Lírios, Rosas e Jasmins que ornamentam agradavelmente o Carmo Francês enviam para todos os Conventos um agradável odor a virtudes». Segundo Pierre de la Mére de Dieu, o lírio significa a pureza, a rosa a paciência e o martírio (se [a rosa] é purpúrea), o cravo a doçura e a obediência, as violetas a humildade profunda e a tulipa de qualquer cor a virtude religiosa. Cf. Pierre de la Mére de Dieu, *Les Fleurs du Carmel cueillies du parterre des Carmes déchaussés de France*, Antuérpia, 1670, pp. 407-408, citado por Chazal, *Les Carmes déchaussés*, 1972, pp. 144-145.

variadíssima, é uma presença constante nestes bordados. O cravo é um elemento dominante, espalmado ou de lado, com pétalas separadas e de rebordos denteados. É a flor resistente, erecta, símbolo de provocação, de virilidade.¹⁴⁶ Símbolo da doçura e da obediência para Pierre de la Mére de Dieu¹⁴⁷, que assim repercute o pensamento beruliano¹⁴⁸, estas flores aludem ainda à paixão de Cristo e, mais concretamente, aos pregos ou cravos com que ele foi pregado na cruz. O cravo resume também, paradigmaticamente, a complexidade essencialmente emblemática da cultura barroca¹⁴⁹. Juntamente com a cravina, simboliza o puro amor. Uma lenda nos diz, «o cravo terá brotado duma lágrima que a Virgem chorou a caminho do calvário, tendo-se por isso tornado símbolo do amor maternal».¹⁵⁰ A cravina, de significativo perfume, representa frequentemente a fidelidade conjugal.

Aparecem também, com frequência, a peónia, o lótus, o crisântemo e o botão de ameixeira, sendo para os chineses as flores e os motivos florais mais populares, associados respectivamente à Primavera, ao Verão, ao Outono e ao Inverno. Muitas vezes, a magnólia representa também a Primavera. A peónia sugere ainda, a salvação, a castidade.¹⁵¹ O lótus, espécie de nenúfar azul, na iconografia budista chinesa significa pureza, a flor imaculada que cresce num charco lamacento e constitui um dos oito símbolos budistas de boa-sorte. Também como flor de pureza tem um simbolismo ligado à maior parte das religiões indianas. Na Índia as divindades Vishnu e Krisna são representadas sobre uma flor de lótus. Como flor sagrada entrou na iconografia do Egipto, onde representa pelo seu aspecto, o deus Sol.

Na linguagem das flores, tal como era compreendida na época, a anémoma ficou ligada ao abandono e ao efémero e o narciso ao engano e à vaidade, quando subjugada transformada em ressurreição.

¹⁴⁶ O cravo é masculino, a rosa é feminina, representa a mulher.

¹⁴⁷ Pierre de la Mére de Dieu, *op. cit.*, pp. 144-145.

¹⁴⁸ O Cardeal Pierre de Bérulle (1575-1629) é uma personalidade de primeira importância na história da espiritualidade francesa da primeira metade do séc. XVII, um dos responsáveis, juntamente com S. Francisco de Sales e S. Vicente de Paula, pelo renascimento do pietismo católico da época. Pela força da sua acção e pelos seus escritos, Bérulle deixará uma marca pessoal profunda na ordem de Santa Teresa, que ele ajudou a introduzir em França. Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, cit., 1996, pp. 24-25.

¹⁴⁹ Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, cit., 1996, p. 41.

O cravo púnico (*Tagetes patula* L.) foi muito utilizado na pintura de Josefa de Óbidos, representado com as pétalas despenteadas como se fosse uma dália (que só chega à Europa em meados do séc. XVII). Cf. Jorge Estrela, «Floreiros», catálogo da exposição *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos que nos «paizes foi celebrado»*, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, p. 186.

¹⁵⁰ *A Handbook of Symbols*, p. 50, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵¹ Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, cit., 1996, p. 41.

Diversas passagens do Antigo Testamento fazem referência à flor-de-lis, à qual é conferido um significado de fecundidade, de beleza e de espiritualidade ¹⁵². Também símbolo da realeza em França, representada de um modo estilizado é motivo raríssimo nas composições simples. O lírio simboliza a virgindade e a pureza. A açucena outrora «lírio cesem», conotada com a anunciação, celebra a saudade e apela para o culto mariano, tal como a cravina e a rosa. ¹⁵³ Esta última, casta, evocativa da virgem, significando a graça «por ser a graça melhor, & mais preciosa prenda, que a alma possui, he significada na mais excelente flor, que a terra cria» como Frei Isidoro indica ¹⁵⁴, quando branca, representa a paciência, quando de cor púrpura, o martírio ¹⁵⁵. A violeta, outra das flores marianas e presença regular nos *Agnus Dei*, representa a modéstia, a humildade. ¹⁵⁶ O amor-perfeito, símbolo da lembrança e da meditação, alude também ao amor divino. ¹⁵⁷ Quanto à margarida, flor silvestre típica, representa a simplicidade e a inocência, mas também a misericórdia. O jasmim, a pureza ou o perigo ¹⁵⁸ e como flor particularmente apreciada nas civilizações orientais representa

¹⁵² Lucia Impelluso, *La Nature et ses Symboles. Repères Iconographiques*, Guide des Arts, Éditions Hazan, Paris, 2004, p. 85.

¹⁵³ A açucena quando isolada na parte superior, antigo atributo à virgem, está sempre presente quer nas anunciações quer na representação da Imaculada Conceição.

Frei Isidoro glosa assim o tema: «Cesem ou açucena he o lírio branco que (...) chamase Susanna na Lingoa Hebræa, que quer dizer flor bellissima, nome que teve aquela casta Matrona Susann mulher de Ioachim. (...) Fica bem saberse aqui, porque razam em todas as pinturas onde a Virgem senhora nossa está ouvindo a embaixada do paranimfo Sam Gabriel, vemos junto a ella hum gomil, cheo de Cesens. E ainda que muitos attribuem isto a pureza da virgem, contudo segredo tem pintarem os Cesens neste misterio & nam em os outros. e asi avemos de dizer que os Cesens neste lugar significam as saudades, & desejos que a virgem tinha de ver o Verbo Eterno no mundo pera remedio delle». Cf. Frei Isidoro Barreira, *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fructos, que se referem na Sagrada Escriptura*, publicada em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, em 1622, pp. 391-393, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁵⁴ Frei Isidoro Barreira, *op. cit.*, p. 378, citado por Ana therly, *op. cit.*, p. 81; Sórora Maria do Céu disserta graciosamente sobre o tema: «(...) Feita em rozado em perolas desfeita, / E a virtude graça Superior, / Siquis divina he do Deos de amor, / Com quem as outras graças, / Quando aparecem luz, fogem fumaças». Cf. M. R. Madre Maria do Ceo, «Significações das flores Moralizadas», *Obras Varias e Admiraveis*, Na Officina de Manoel Fernandes da Costa, Lisboa Occidental, 1735, p. 198, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁵ Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, cit., p. 41.

¹⁵⁶ Lucia Impelluso, *La Nature et ses Symboles. Repères Iconographiques*, Guide des Arts, Éditions Hazan, Paris, 2004, p. 128.

¹⁵⁷ Veja-se o poema de Sórora Maria do Céu: «Amor de Deos se explica nesta flor, / Porque o de Deos he só perfeito amor, / Do outro o tibio lume, / O apaga a mudança, ou o ciume. / He mentira de fogo, / Relampago veloz, que passa logo, / Mas ha occasiaõ, / Em que arreventa o rayo no trovão, / Só o amor Divino he sem defeito, / E por isso se diz amor perfeito, 7 Amor de Deos, e basta para a fé. / Que em ser amor de Deos diz o que he». Cf. M. R. Madre Maria do Ceo, *op. cit.*, p. 214, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁸ Sobre o jasmim escreve Frei Isidoro: «He o lasmim flor muito conhecida, & tem significação de perigo, ainda que esta não conste de particular Author que a declare. Em quanto nam ouver descobrir a razam deste significado, saibase que tudo o he & diz perigo. (...) Em qualquer perigo que nos vejamos recorrarmos logoa Deos, como fez Esther que temedo o perigo da extinção do seu povo, antes de buscar

fonte de inspiração para os poetas e escritores. O jasmim é também símbolo da graça, da elegância, do amor divino.¹⁵⁹ As bocas de lobo, plantas espontâneas, significam o triunfo da humildade num mundo virginal de pureza e castidade.

As tulipas que existiam em Portugal, certamente muito abundantes nos jardins palacianos, em particular nos da corte, mas sujeitos a uma grande reserva para evitar uma popularização que lhes retirasse o carácter aristocrático, tornaram-se símbolos de riqueza de ostentação.¹⁶⁰

A alcachofra representa a possibilidade oferecida, a consulta e o segredo da resposta, aparece como o emblema do amor.¹⁶¹ A folha de acanto, de vinha, de palma, significa para os cristãos a ressurreição, a vitória, o triunfo sobre a morte. As gavinhas ou abraços, os enleios e enrolamentos diversos, porque apertam o esteio e ajudam os ramos novos, criam por analogia um símbolo amoroso.

remedio humano, recorre a misericórdia divina». Cf. Frei Isidoro Barreira, *op. cit.*, pp. 569-571, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 82;

Sóror Maria do Céu escreve sobre o tema: «O Jasmim he perigo, aqui se veja / Mas que flor haverá, que o não seja? / He belo na candura, / E tem muito perigo a formosura; / He flor mu delicada, / circunstancia, que a faz mais arriscada, / Presumido de Estrella o notarão, / e tambem tem perigo a prezunção, / O' tu jasmim com alma, / Que a vida passas nesta tibia calma, / Tem cuidado contigo, / Porque tudo na vida he hum perigo». Cf. M. R. Madre Maria do Ceo, *op. cit.*, p. 200, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁹ Lucia Impelluso, *La Nature et ses Symboles. Repères Iconographiques*, Guide des Arts, Éditions Hazan, Paris, 2004, p. 101.

¹⁶⁰ Aparentemente foi mesmo de Portugal que partiu a sua disseminação pela Europa do Norte. O botânico francês Charles de la Chesnée-Monstereul no seu livro *Le Floriste-François, traitant de l'origine des tulipes*, editado em 1654 (citado em Anna Pavord, *La tulipe*, p. 93), informa que Lopo Vaz Sampaio trouxe bolbos da Índia, ofereceu-os ao rei D. João III, e só a partir daí os mercadores holandeses iniciaram os transplantes e as selecções que originaram a extraordinária saga da «tulipomania» que ocupou boa parte da Europa nas primeiras décadas de seiscentos. As tulipas espontâneas chegadas de diferentes pontos do Médio Oriente e do Norte da Índia eram quase sempre da mesma cor relativamente uniforme com leves *nuances* de claro-escuro, mas nunca raiadas e fortemente bicolores como se um fino pincel retocasse as pétalas, brancas ou amarelas, com manchas que iam do vermelho ao azul escuro. Esse efeito era devido a um vírus transmitido por um áfideo das árvores frutíferas cuja manipulação bastante aleatória se tornou a grande especialidade dos jardineiros holandeses, levando as tulipas a atingir preços astronómicos. Cf. Jorge Estrela, «Floreiros», catálogo da exposição *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos que nos «paizes foi celebrado»*, Câmara Municipal de Óbidos, 2005, pp. 186-188.

Segundo Lucia Impelluso, a tulipa, originária da Pérsia, foi importada pela primeira vez para Viena na segunda metade do séc. XVI pelo embaixador da Áustria em Istambul, sendo rapidamente difundida por toda a Europa, com uma notável aceitação e agrado na Holanda. Nos inícios do séc. XVII, graças a diversos cruzamentos, cultivavam-se mais de cento e quarenta espécies, algumas muito raras e valiosas em termos de mercado. A tulipa aparece representada em inúmeras naturezas-mortas, com especial frequência na pintura flamenga do séc. XVII, e não só como flor mas também devido à sua beleza «preciosa» figura em obras que ilustram a ideia de fragilidade e de caducidade dos bens terrestres diante da morte: as célebres vaidades. Lucia Impelluso, *La Nature et ses Symboles. Repères Iconographiques*, Guide des Arts, Éditions Hazan, Paris, 2004, p. 82.

¹⁶¹ Pelo São João existe o costume antigo de os namorados porem uma alcachofra ao relento da madrugada. Se na manhã seguinte estiver reverdecida «a pessoa por quem ela foi deitada, lhes quer da raiz do coração». Luís Chaves, «As Colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, cit., p. 21.

A hera, a afeição. A palma que para os cristãos significa a ressurreição, a vitória, o triunfo sobre a morte. Em certos casos a representação floral torna-se tão estilizada ou complexa que dificilmente a conseguimos identificar, muitas vezes parece-nos que resulta da sobreposição de várias espécies.

Os frutos aparecem também na ornamentação do Bordado de Castelo Branco e, tal como através das flores, muito provavelmente com um sentido moralizador baseado sobretudo nos escritos de Frei Isidoro Barreira e Sórora Maria do Céu.

A pinha é a união indissolúvel da família, na alegria e na dor. A romã, símbolo de prosperidade, de abundância, de liberalidade (a par do trigo e da uva). Na iconografia cristã corresponde à unidade da Igreja em Cristo, à conformidade, à concórdia, à união de vontades.¹⁶² Pela sua origem mítica e pelas antigas associações sagradas, a romã foi muito reverenciada pelos persas e pelos judeus, que a consideravam como velha tradição identificada com o fruto proibido. É também o fruto simbólico da realeza por rematar em forma de coroa. Quando desfeita em bagos, dispersa em exercício de promessas, é símbolo de ordem política e imperial. E quando representada aberta, mostrando as sementes vermelhas, alude à ressurreição e é alegoria da esperança. No Oriente a romã é símbolo de fecundidade. No Bordado de Castelo Branco, a romã contém um significado amoroso na promessa de vida abundante.

O cacho de uvas ou os bagos separados representam fartura, tal como a romã. As uvas são também símbolo de alegria. Representam o sacramento da Eucaristia e da Paixão de Cristo, simbolizando o fogo de Deus dão-nos a imagem espiritual do conjunto.

O figo é a doçura, assim como a figueira, que na antiguidade era conotada com o erotismo e a fertilidade. Era repetidamente referido nas Escrituras em diferentes contextos e nas moralizações simbólicas tem várias conotações consoante o seu tipo.

Tanto as uvas como os figos podem ser interpretados em termos cristológicos. As uvas negras evocam efectivamente o vinho eucarístico, enquanto as uvas brancas constituem uma alusão directa à água que, segundo S. João, brotou da chaga do lado

¹⁶² Veja-se como diz Frei Isidoro: «assi como tantos grão estam unidos, & conformes dentro da Romã, crescendo todos igualmente em suas proporções, tendo todos hua cor, & parecendo-se hus com os outros, assim os corações & vontades que unem, & conformam, todos juntos ficam fazendo hum corpo & hua mística republica, conservandose em hum ser, & nam differençando em nada». Cf. Frei Isidoro Barreira, *op. cit.*, p. 378, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 76;

Veja-se a glosa de Sórora Maria do Céu: «A Romã he Imperio, / E não o significa sem mysterio, / Pois para todos abre seu thesouro, / Repartindo Rubins em caixa de ouro, / Que hum Rey em algos modos, / Não nasceo para si, mas para todos; / esta fruta excellente, / O triste alegre, sara ao doente, / Refresca o

de Cristo. Os figos implicam também, a ideia da luxúria (foi com folhas de figueira que Adão e Eva se taparam depois da Queda).¹⁶³

O pêssego na China é símbolo muito popular de imortalidade e de longevidade. A imagem do pêssego como desejo de muitos anos, podiam acrescentar-se as três plenitudes, aparecendo então o pêssego com a romã e a mão do Buda.

A pequena avelã simboliza a salvação, a caridade e está associada ao regalo e à leviandade.

A diversidade de frutos representados no bordado albicastrense é vasta. Nele conseguimos identificar outros mais, como a bolota, o medronho, etc. Porém, há ainda aqueles que, criados ou inventados, devem a sua origem exclusivamente a quem os bordou.

O tema da *Árvore da Vida* presente em diversas religiões antigas teve cargas simbólicas específicas, embora sempre ligadas à renovação da vida. É nesta figuração que foi absorvida pelo cristianismo. A coincidência desta simbólica no Ocidente e no Oriente, embora com significados diferentes, deve ter contribuído para a sua boa aceitação. Apesar de sabermos que a *Árvore da Vida* também teve a sua evolução e o seu significado pelo Ocidente, é provável que neste caso seja de influência oriental. É geralmente aceite que os algodões indianos estampados com esta temática tiveram grande aceitação no Ocidente. Por exemplo, as árvores genealógicas, possivelmente também «árvores da vida», incluindo as de significado cristão como a da família de David (*Árvore de Jessé*), são bem diferentes das «árvores» das composições indianas. Figurava frequentemente em objectos da época sassânida e a Índia tirou partido deste magnífico motivo ornamental. A grande adesão a este motivo terá levado a sua utilização em bordados. Também presente no Bordado de Castelo Branco, é impossível sabermos se é utilizado pela sua carga simbólica, se pelo seu valor estético. No entanto a sua associação a figuras humanas (a pares feminino/masculino) pode ter o sentido da sobrevivência, da renovação da vida.

Caracteriza-se pela existência de um grande motivo assimétrico que emerge de um conjunto de montículos. Esse motivo central é formado por diversos ramos ondulantes, revestidos de folhagem, flores e frutos, onde pousam pássaros de várias espécies. Por vezes o tema é tratado com certa ingenuidade e criatividade, aparecendo misturados

calorozo, / A nenhum dá pezar, a todos gozo, / E a Coroa merece em tal concordia, / Quem para todos he misericordia». Cf. M. R. Madre Maria do Ceo, *op. cit.*, p. 218, citado por Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶³ Cf. Luís de Moura Sobral, *Do Sentido das Imagens*, cit., pp. 53-54.

com os motivos exóticos de origem oriental outros talvez de carácter local, provavelmente comuns nos quintais beirões, tais como frutos e aves de criação doméstica.

Com outro aspecto aparece também nos bordados espanhóis. Normalmente a árvore está reduzida à proporção de arbusto, da mesma forma como se encontra em toda a arte hispano-árabe e mudejar trazida para Córdova pelos califas do século X. Aparece também em grande número de bordados ingleses do século XVII (Jacobean embroidery) e ainda em Itália nos mesaros, que eram grandes quadrados de algodão estampado, cópia das indianas usadas pelas mulheres de Génova, a servir de xaile.

A fauna tem grande aceitação na decoração do Bordado e de entre todas as espécies do reino animal são as aves multicolores que mais se impõem. Além de aves exóticas, inscrevem-se aves de capoeira e outras claramente palmípedes de longo pescoço, papo largo e patas curvas. Aparece ainda uma longa série de pássaros de diferentes dimensões, mais ou menos impossíveis de identificar e, ainda, as criações únicas.

O galo significa vigilância de sentinela, que não adormece, fidelidade no cuidado sempre alerta. Contudo, a sua aparição no bordado em causa pode ter um significado mais popular, mais vivo, sendo o galo o sultão das capoeiras, bem emplumado e colorido, adaptado dos pavões e aves do paraíso de modelos orientais. O galo simboliza a virilidade. A franga e o galaripo são a prole bendita, fruto do casamento. O pombo tem a ver com os namorados, habitualmente denominados «pombinhos». O papagaio era visto como ave limpa, dado brilho das cores, e era um visitante privilegiado dos paraísos terrestres, aparecendo desde o começo do século XVI como atributo da Virgem.¹⁶⁴

O corvo era para os gregos, tal como o cisne, uma ave profética consagrada a Apolo. No entanto, em outras culturas é considerado como ave de mau agouro ou como símbolo de purificação ou de protecção. Na Índia personificavam-se no corvo as sombras dos mortos e ainda hoje se lhes deixa uma parte da comida. Faz parte da heráldica da cidade de Lisboa devido aos dois corvos acompanhantes da nau que transportou o cadáver do mártir São Vicente, de Valência para Lisboa, em 1173. No bordado albacastrense significam protecção.

¹⁶⁴ Na *Scala Coeli* de Jean Gobi o Jovem, obra composta nos inícios do séc. XV que, graças aos numerosos exemplos animalísticos em 123 rúbricas, teve importante divulgação nos séculos seguintes, o papagaio é assimilado a Cristo.

O pavão é um motivo assíduo nestes bordados. Raramente nas composições elaboradas, onde ocupa o centro e em afrontamento. É nelas que o desenho do pavão atinge o seu maior rigor. Nas composições simples é mais frequente mas é óbvio, ingénio e aparentemente pousado em desequilíbrio, reconhecível pela cauda, pela crista e pelo formato e execução técnica do corpo, virado à direita ou à esquerda.

Clara Vaz Pinto refere que apesar de ser numa composição elaborada que o desenho do pavão atinge o seu melhor, apenas tem conhecimento de um único caso.¹⁶⁵ Aliás, neste tipo de composição, as pequenas aves resultam bem melhor. Talvez seja a preocupação de respeitar o rigor de um modelo para as grandes aves que fazem falhar o objectivo. Já as pequenas aves tão estilizadas parecem ser duma mão bem menos preocupada com o rigor geométrico.

As aves que se apresentam com duas cabeças significam duas almas num só corpo, possivelmente denunciando uma origem agostiniana. A águia bicéfala nas peças de composição elaborada aparece normalmente uma única vez (no medalhão central), com um grande corpo que acompanha a parte superior das patas, colocadas em linha quebrada. A coroa é única e está colocada entre as duas cabeças. É quase uma manifestação heráldica que se pode filiar em tecidos lavrados e estampados difundidos também em Portugal. Neste caso, uma reserva central aparece no corpo de quase todas as aves bicéfalas onde está representado um coração, atravessado, ou não, por setas. O mesmo motivo encontra-se na talha barroca dos altares, na pintura de brutescos e nos bordados indo-portugueses.

Por vezes, nas composições simples, o coração está também inserido numa reserva. As asas e a cauda são muito grandes e as patas colocadas em linha quebrada. Pode surgir um elemento que tanto pode ser uma coroa colocada entre as duas cabeças, como apenas um vaso donde sai uma haste florida. Outras vezes, há uma maior semelhança com a águia bicéfala das composições elaboradas, ostentando sempre grande leveza e movimento. Nas peças monocromas em que predomina o ponto cheio, este motivo tem usualmente um desenho mais estilizado embora seja reforçado pela execução técnica. Quanto à forma, apresenta o corpo em forma de saco, asas mais fechadas e com as penas exteriores a curvarem ligeiramente para fora, cauda com presença significativa e patas esticadas e rígidas. Os pescoços são curtos, as cabeças arredondadas com nítida marcação dos olhos e bicos, apresentando cristas que podem também ser interpretadas como coroas.

No que diz respeito à representação de aves, é geralmente no desenho da ave bicéfala que as composições simples conseguem maior harmonia, sendo de notar que nas composições elaboradas as representações animalistas não são tão bem conseguidas.

Sobretudo nas peças mais intimamente ligadas à influência oriental, além duma profusão de aves, aparecem outros elementos da fauna, como por exemplo o leão, o elefante, o unicórnio, o veado, o cavalo, o cão, o lagarto.

O facto de alguns elementos da figuração animalista possuírem uma tarja a separar a cabeça do tronco poderá atribuir-se a uma tradição legada por artistas mudejares, a quem o Corão proibia toda a representação de seres vivos.¹⁶⁶

A albarrada (termo árabe que significa jarra ou vaso com duas asas) é um tema presente nos têxteis desde muito cedo. De presença marcante no Bordado de Castelo Branco, tanto com a forma de elegante vaso de perfil compósito, como taça baixa e larga, por vezes até sugerindo cestos de palha. Aparece vulgarmente em pleno centro da peça contendo um vistoso ramo, ou de menores proporções a preencher os vários centros sobrepondo-se a todo o fundo, ou colocada nas bissectrizes dos cantos.

A concha é aproveitada para colocar nos eixos ou nos cantos de molduras de sabor barroco. Evoca o mar, o momento da Criação, é um dado que se oferece à fantasia e ao devaneio. A concha associada a outros motivos marinhos ou de vegetação terrestre, mostra-se, na sua estrutura assimétrica, como a irracionalidade caótica dum mundo em gestação. Representam-se ainda búzios e outros elementos da flora marítima.

O laço aparece sem pretensões a atar os pés de um ou de outro ramo.

O coração, motivo predilecto do folclore (meio religioso, meio profano) inscreve-se geralmente no peito das águias, emoldurado em pequenos medalhões, ou singelos, por vezes atravessados por flechas, simbolizando simultaneamente o amor e o sofrimento.

¹⁶⁵ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 45.

¹⁶⁶ Segundo Ethel Lewis, como a religião muçulmana proibia a representação de figuras humanas e animais, os artistas aplicavam uma tarja cortando o pescoço desses seres, simbolizando a sua morte. Contrariamente a este parecer, Lorenzo González Iglesias não crê que a tarja esteja relacionada com qualquer tradição islâmica, mas sim, seja simplesmente um elemento de ordem prática, com o fim de separar as zonas dos animais, de modo a que cada uma delas fosse bordada com pontos diferentes. Pensa-se que esta manifestação simbólica possa ser reconhecida como espanhola e de tradição muito antiga, possivelmente empregada em bordados da época ibérica (em Espanha, no Museu Arqueológico Nacional conservam-se peças de cerâmica de Azaila, da época ibérica, apresentando aves com tarjas no pescoço), possivelmente correspondendo a uma mesma crença, anterior à chegada do povo árabe. Cf. Maria Angeles Gonzalez Mena, «El bordado popular», *Catálogo de Bordados*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1974, pp. 103-105.

Como motivos inanimados contam-se ainda todos os ornatos lançados em curvas, enrolamentos e ramificações.

Sobre a representação da figura humana no Bordado de Castelo Branco temos conhecimento da sua presença em composições simples, surgindo usualmente uma figura feminina isolada, um par de figuras femininas ou um par feminino-masculino. Nos bordados mais recentes aparecem outras variantes de elementos antropomórficos. Neste tema encontramos uma cumplicidade com as colchas indo-portuguesas dos cinco sentidos ¹⁶⁷. Porém, o bordado albicastrense tem contemplado os sentidos da audição, do olfacto e do tacto, excluindo os da visão e do paladar. As figuras femininas nunca apareceram associadas ao sentido da audição, predominando a associação ao sentido do olfacto. O par feminino/masculino aparece associado ao sentido da audição e também do tacto. Excepcionalmente surge um cavaleiro como figura central.

Acontece procurarmos nestes bordados uma simbologia que os relacione directamente com a sua utilidade prática. ¹⁶⁸ Mas considere-se também, ser inegável deixar transparecer algo sobre as estruturas e ideias, comportamento religioso, secreto conjunto metafórico, códigos de emblemas, etc, vigentes no meio original que a concebeu, em nome do decoro contra-reformista, utilizando-a como produto de ampla propaganda instrutiva.

Nestes objectos existe um revisitar de modelos. Eles servem de padrão mais de uma vez, mas ao nível da temática, do desenho e do bordar, contêm sempre alguma

¹⁶⁷ Veja-se o estudo de Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 19-30.

Em pintura do séc. XVII, os cinco sentidos, tal como os meses, as estações, os quatro elementos, os quatro continentes, funcionavam como géneros singulares muitas vezes associados a enquadramentos paisagísticos. Os cinco sentidos de Jan Brueghel pintados em 1618, hoje no Prado, com as suas vastas cenas de floresta a servirem de «décor» aos objectos dispostos no primeiro plano são um caso paradigmático, que na altura teve um êxito considerável. Cf. Jorge Estrela, «Países, Fruteiros, Floreiros: a revolução silenciosa», cat. cit., p. 62.

Trata-se de um tema conhecido, por exemplo, na tapeçaria medieval e o número cinco tem uma simbólica especial tanto no mundo ocidental como no mundo oriental e islâmico. Representa os cinco sentidos e as cinco formas sensíveis da matéria: a totalidade do mundo sensível. Sinal de união, número nupcial, dizem os Pitagóricos; número de centro, de harmonia e do equilíbrio. Será portanto, o número das hierogâmias, do casamento do princípio celeste (3) e do princípio terrestre da mãe (2), é ainda o símbolo do homem; símbolo igualmente do universo, da ordem e da perfeição, finalmente símbolo da vontade divina que só pode desejar a ordem e a perfeição. Também na China o 5 é o número do Centro. No simbolismo hindu, cinco é ainda conjunção de dois (número feminino) e de três (número masculino). É o princípio da vida, número de Xiva transformador. Cinco é cifra de bom augúrio para o Islão, que lhe dedica uma predilecção; o pentagrama dos cinco sentidos e do casamento. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles - mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont, Paris, 1969.

¹⁶⁸ Parafraseando Melo e Castro: «(...) Nas colchas de Castelo Branco os motivos adquirem um valor simbólico, ligado ao imaginário da vida portuguesa, aludindo principalmente à virilidade, ao noivado, à fertilidade ou delicadeza feminina (...).» E.M. de Melo e Castro, «Descobrir é tecer», *Claro - Escuro*, n.º 6 e 7, Lisboa, Maio-Novembro, 1991, p. 142, citado por João Pedro Monteiro, *op. cit.*, p. 105.

coisa que personaliza um gosto comum. Tal como referiu Aquilino Ribeiro sobre a decoração temática das colchas, não lhe escapando que, embora careçam de rigor obrigatório, os desenhos não fogem à lógica geométrica.¹⁶⁹

O estudo da simbologia presente no Bordado de Castelo Branco revela ser de grande interesse científico para quem o procura compreender melhor. A iconografia é, por conseguinte, uma abordagem privilegiada neste trabalho. Na realidade, se as obras de arte recebem, cristalizam e reorganizam sentidos provenientes das mais diversas fontes, também elas, na especificidade plástica que lhes é própria, são capazes de elaborar novos significados, nem sempre redutíveis aos documentos de arquivo ou às fontes literárias. O estudo do pensamento estético de uma época, dos métodos de trabalho dos seus artistas, das suas modalidades decorativas, tudo isto pode contribuir para um melhor conhecimento dos objectos.

¹⁶⁹ Segundo Aquilino: «Onde prescindem da lógica é na floração ornamental, as flores, quase todas polipétalas, não têm existência na botânica. Mas partiram de certos paradigmas florais, o cravo, a rosa, o malmequer e resultam estilizações divertidíssimas. O mesmo se pode dizer dos frutos, com desdém absoluto por Pomona, mas lembrados das uvas, dos figos, da bolota. Os entalhadores das igrejas eram neste particular mais realistas. As flores de acanto, os cachos provinham da vegetação real. E o mesmo se pode dizer quanto à forma como rendeiras e entalhadores interpretavam a fauna, em regra sempre a do nosso clima. Enquanto para aquelas os bichos assumem formas discricionárias, um pouco no género das figuras que ornaram o Apocalipse de Lorvão, sem que, examinando bem, deixem de ser pombas que se espreguiçam, que pairam, que debicam, que se pavoneiam, e os galos percam o ar de arrufados ou batalhantes, para os entalhadores as pombas são pombas, a raposa é uma verdadeira comadre e o grou (espécie de ave pernalta de arribação) o divertido passarolo das fábulas... Um dos sentimentos da arte popular, ainda quando se trata, como nestes bordados a seda frouxa ou colchas de noivado, de figuras paradas, umas de face das outras, ou de um cavaleiro à persa junto do seu corcel desproporcionado, está nesta dinâmica o ritmo mais ou menos latente da vida que as enforma (...) Numa palavra, as bordadeiras de Castelo Branco construíram nas suas colchas uma flora maravilhosa e uma fauna não menos escapada da zoologia, consoante o lampejo fugaz que as coisas reais, ausentes da vista, levantam no céu estelar da imaginação...». Aquilino Ribeiro, *op. cit.*

4.2. Sua técnica própria e materiais

O linho e a seda são os materiais fundamentais para a execução do Bordado de Castelo Branco. Excepcionalmente, o algodão ou a lã são utilizados.

Mantendo uma tradição antiquíssima, impulsionada pelos fenícios, o linho da Península Ibérica conceituou-se entre os melhores. Supõe-se que os muçulmanos apenas transplantaram do Egipto uma nova qualidade de fibra longa: o linho de inverno ou mourisco, entre nós com predominância nos distritos a Sul do Tejo, e ainda nos de Bragança, Santarém e Castelo Branco.¹⁷⁰

A produção do linho está inserida no viver das gentes da Beira Baixa. Desde a Idade Média e como um dos vectores da economia de auto-subsistência, o linho constitui uma cultura em que se baseou de forma criativa, quer o vestuário, quer outras aplicações artísticas.

No caso do linho português, tanto em fio como tecido, a sua venda para fora do país remonta, pelo menos, aos séculos XVI e XVII. Famoso, chegou à Ásia e especialmente a Cambaia¹⁷¹, onde foi usado com distinção na confecção de colchas.

¹⁷⁰ Esta fibra é mais longa, mais escura e grosseira que a do linho galego. Possuindo a qualidade de adaptar-se a terrenos argilosos ou mesmo pobres, é uma variedade de Inverno que se semeia após as primeiras chuvas, nos meses de Outubro, Novembro e que se colhe em Maio. Quanto ao ciclo de produção do linho galego, é lançado à terra em Abril e, tal como o mourisco, em Junho começa a amarelecer e a deixar cair a sua flor, seguindo-se a colheita ou *arranque* do linho e as diversas etapas de uma actividade artesanal que remonta a um passado longínquo. Então, após algum tempo com a raiz ao sol, o linho é passado pelo *ripanço*, para deixar atrás dos dentes afiados o seu fruto, ou seja, a *baganha*. Volta a ser submetido à acção solar para secar completamente, estalar e libertar a *linhaça* (semente). Quando bem seco é levado para ribeiras ou poços para ser *enlagado* sob o peso de pedras, iniciando-se a fase de *curtimento* ou maceração. Torna a ser exposto ao sol para enrijecer até ficar pronto a submeter-se às diversas operações que, como diz o povo, o tornarão num tecido fresco e saudável, quase sagrado: *maçar* – separar as fibras lenhosas das fibras têxteis; *tascar* – continua a separar-se a parte lenhosa, o *tasco*, da parte fibrosa, o linho propriamente dito, secundando a *maçagem*; *espadelar* ou *espadanar* – limpar o linho batendo de raspão com a espadela ou espadeladouro de encontro a um cortiço, que deve chegar à cintura da espadeladeira (esta é uma actividade exclusivamente feminina, feita pelo sistema dos trabalhos colectivos, gratuitos e recíprocos, revestindo-se por isso de aspectos tradicionais festivos); *assedar* – separar as fibras longas (o linho) das fibras curtas (a estopa), passando as estrigas em movimentos leves pelo sedeiro, tornando o linho macio como seda; *fazer as estrigas* – o linho espadelado é dobrado ao meio, torcido e enrolado em trança, formando as estrigas; *encher a roca* – em movimentos de rotação as estrigas revestem a roca; *fiar o linho* – consiste na torção de modo a obter um fio redondo e resistente, de modo a que não seja possível separá-lo senão com um esforço superior aquele que foi preciso utilizar para aderirem umas às outras (o linho passa perto da boca da fiandeira de modo a humedece-lo com saliva, tornando-o mais resistente, e assim facilitar a torcedura); *urdir* – operação preparatória da tecelagem que consiste em dispor os fios paralelos uns aos outros, formando a teia; *fazer os liços* – dispor entre duas travessas de madeira os liçaróis, através dos quais passa a urdidura do tear e que se elevam ou baixam por meio de pedais a cada passagem da lançadeira; *empeirar* – pôr a teia no tear para começar a tecedura. Cf. M. Lopes, *Beira Baixa, Novos Guias de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp. 122-126.

Os termos aqui referidos são usuais da região da Beira Baixa. As mesmas operações poderão ter diferentes designações, adoptadas em outras regiões do país.

¹⁷¹ Como refere o Padre Manuel Novais: «...e das madeixas de fio se aproveitam os índios de Cambaia quando mandam a esta Província, principalmente à Vila de Guimarães, a buscar o delicado e

Em Portugal os tecidos de linho usavam-se também na feitura de peças cerimoniais ou ligadas a determinadas situações, como a litúrgia ¹⁷² e a morte. ¹⁷³ A sua utilização tinha um carácter obrigatório e foi persistindo para além do uso do algodão. Uma ideia de pureza mística associa-se ao linho, conferindo-lhe um sentido de elemento ritual purificador e por isso eleito em costumes e práticas.

Não admira portanto a preferência secular por este material para suporte dos bordados de Castelo Branco: linho caseiro, estreito, tecido em teares primitivos, normalmente com 70-80 cm. São raras as peças bordadas sobre uma base em seda.

No caso das colchas, a sua largura era obtida unindo pelas ourelas, a ponto de luva, dois, dois e meio ou três panos. Esta junção, enquanto que em certas peças é perfeitamente visível e até grosseira, em peças elaboradas com maiores cuidados e perfeição pode ser quase imperceptível. Para executar o bordado esticavam-se em caibros os panos, já unidos, e neles era *esterzido* o desenho, isto é, primeiro traçado em papel e depois picado e passado para o linho com uma «boneca» de pó de sapato ou de outras substâncias, sendo em seguida fixado com uma tinta indelével de cor acastanhada, obtida com a infusão de casca de noz verde.

O emprego da seda no bordado albicastrense, como já atrás mencionámos, estará naturalmente relacionado com a cultura da amoreira no distrito de Castelo Branco, com especial relevância para a criação do bicho da seda no concelho de Oleiros. ¹⁷⁴

finíssimo fio desta Vila para pespontar e debuxar aquelas vistosas colchas de Bengala, não havendo melhor fêbras de linho para aquêles folhos e recamados de aquelas sôbre-camas que aqui se torcem, pois em brancura e firmeza excede a qualquer outro torçal, nem que seja de seda, e é lá mais estimado que a mesma seda». Cf. Maria José de Mendonça, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁷² A alva, o roquete, toalhas de altar, frontais, corporais, etc.

¹⁷³ As mortalhas com que se envolvem os defuntos ou as ossadas, os lençóis de revestir as paredes da sala nas veladas fúnebres, etc. O uso do linho tinha assim um carácter obrigatório e vai persistindo para além do uso do algodão em alguns casos mais vulgares. Parece fora de dúvida haver uma ideia de pureza mística associada àquela fibra, que lhe confere o sentido de um elemento ritual purificador e que explica a sua exigência em certos costumes.

¹⁷⁴ O bicho da seda ou sirgo, também referido *bombyx morii*, alimenta-se de folhas de amoreira. É oriundo do Himalaia e propagou-se à China, provavelmente há mais de quatro mil anos. Crê-se ter sido introduzido na Península Ibérica pelos árabes e o grande centro de produção localizava-se no Sul. O fio obtido destinava-se essencialmente à tecelagem, embora seja de admitir que também fosse aplicado em bordados.

Após a Reconquista a produção de seda na Península Ibérica é mantida, pois constituía uma fonte de receita importante. Vários factores reduziram-na a uma mera produção caseira, excepto no Nordeste transmontano. Segundo Clara Vaz Pinto é no quadro da sobrevivência local desta tradição que podemos entender as referências à produção de seda durante a Idade Média no território nacional. A escassez de referências posteriores à produção do fio de seda e a proliferação, no mercado nacional, de tecidos e bordados importados do oriente, terão sido factores que explicam a atrofia desta produção, passando a ser de carácter caseiro, destinada a uso doméstico, à excepção do Nordeste Transmontano, onde esta indústria sobreviveu ligada à produção de panos para o mercado nacional.

O Marquês de Pombal tenta impulsionar de novo a criação do bicho da seda, o que veio a falhar, não alterando a sua produção em grande escala no Nordeste até meados do séc. XIX. Surgiram então várias

Uma das suas principais características é o emprego do fio de seda frouxa ou destorcida. No entanto, peças mais invulgares aparecem bordadas a fio de linho, a fio de linho juntamente com fio de seda, a fio de algodão ou a fio de lã. O fio de seda frouxa, por vezes, é substituído por fio de seda com meia torsão ou torcido.

Em certos casos devido à crise sirgueira a seda natural foi substituída pela seda vegetal e nos nossos dias o Bordado de Castelo Branco é executado com fio de seda natural ou vegetal, de importação.¹⁷⁵

Nas colchas, as franjas são em geral da mesma qualidade da seda aplicada no bordado, podendo ser muito torcida, o que lhe dá maior resistência. Elaborada de uma só cor predominante ou em fragmentos das várias cores empregues na colcha, possivelmente para aproveitamento de restos. Nos exemplares mais raros, bordados a fio de linho, fio de algodão ou a fio de lã, utilizavam-se respectivamente os mesmos materiais para a execução da franja.

A colocação das franjas, provavelmente a última operação do processo de produção das colchas, era feita de modo cuidado sobre uma bainha perfeita, quando se tratavam de peças executadas com maior rigor. Outros espécimes, mais rudimentares, apresentam-se-nos completamente desembainhados, com franjas colocadas por meio de pontarelos toscos e descuidados.

Em algumas colchas eram aplicados forros de cetineta, algodão estampado ou linho, geralmente grosseiro, liso ou estampado.

O processo de tingir as sedas utilizadas no Bordado de Castelo Branco era feito através de substâncias naturais. Desde finais da Idade Média que Portugal se interessou pela tinturaria, quer pelas questões técnicas de tingir, quer pelas rotas de comercialização dos tintos naturais. Facto de notório reforço durante toda a fase de expansão, como o comprova a documentação subsistente relativa à circulação comercial de produtos naturais para os tintos, que se prolongou até ao século XIX.¹⁷⁶

doenças no sirgo e a sua criação veio a extinguir-se. Mas mais uma vez a produção caseira terá sobrevivido em diversos pontos do território nacional. Em finais do primeiro quartel do séc. XX, o concelho de Oleiros (distrito de Castelo Branco) foi citado como uma das poucas zonas onde ainda se produzia a seda, onde se conheciam as técnicas de tinturaria e onde o fio era utilizado para tecelagem e bordado. Cf. Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 14.

¹⁷⁵ A seda natural é usualmente proveniente do Brasil ou de Itália, sendo a última de custo mais elevado. A maior parte chega-nos em cor natural e tingida no país (Covilhã, etc.) numa gama cromática pouco variada. A seda vegetal é em geral importada da Alemanha, já tingida, com preferência pela marca Bella Dona. No Estreito, pequena povoação do concelho de Oleiros, ainda se pratica a criação do bicho da seda, cujo produto obtido é simplesmente para uso doméstico.

¹⁷⁶ Figanière, no catálogo dos manuscritos portugueses pertencente ao Museu Britânico, transcreve parte de um documento, datado de 26 de Abril de 1577, que refere a ida de Pero Vaz a Inglaterra ensinar

Estes dados associados ao facto de no início do século XX ainda se tingir seda com produtos naturais, levam-nos a supor que a acção de tingir poderia ter-se transmitido num ambiente familiar e que progressivamente foi abandonada, talvez pela introdução dos tintos químicos.¹⁷⁷

O campeche, o anil, o alecrim, o pau-brasil ou pau-rainha, a raíz de ruiva, o trovisco, o lírio, o sumagre, a cochenilha, faziam parte da listagem de componentes dos antigos processos de tinturaria.

O suporte em linho dos bordados de Castelo Branco pode variar na textura, apresentando-se usualmente em tonalidades naturais, se bem que existem casos de tingimento¹⁷⁸. O mesmo acontece com o fio de linho para bordar, que pode ser cru, branco ou tingido.

Nos bordados antigos, hoje admirados pelo fascínio da coloração atenuada das sedas ou do linho, quando da sua execução foram decerto aplicadas cores bem mais acentuadas e a prova está no avesso onde se conservam com menor alteração. Os processos de tingir com corantes naturais deveriam ser bastante eficientes pois, ainda hoje, algumas peças antigas apresentam um forte cromatismo. Todas as cores são permitidas. De cada uma vários tons, muitas vezes indefinidos, cuja beleza se deve ao desbotamento dos coloridos menos firmes.

Embora não existam regras de distribuição cromática, notam-se hábitos que se registam de peça para peça como acontece com o vermelho tijolo, especialmente concedido aos cravos, tão típicos das colchas de composições mais simples. Esta cor apresenta-se numa escala muito vasta, desde o vermelho escuro, ao rosa pálido. As pétalas dos cravos podem alternar um tom mais escuro com outro mais claro, ou a

o emprego do anil na tinturaria. Figanière, *Catálogo dos manuscritos portugueses*, citado por Maria Júlia Antunes, *op. cit.*, p. 14.

No ANTT existe documentação sobre a deslocação de Pero Vaz à Flandres para ensinar artes tintureiras. Cf. Sousa Viterbo, «A Tinturaria», *O Instituto*, v. 49, Coimbra, 1920.

No séc. XVII tingia-se seda na Covilhã, em fio ou tecida (apesar de escassa documentação conhecida, a informação é prestada por Elisa Pinheiro), e no séc. XVIII circularam em Portugal tratados sobre a arte de tingir fibras, com receitas específicas para o caso da seda. Cf. Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 15.

¹⁷⁷ Uma vaga reminescência de tintas preparadas com elementos de plantas existe ainda em Oleiros, mas apenas foi recolhida a receita do processo de tingir a vermelho: os tecidos e os fios, depois de mergulhados em água clara, eram metidos em água com alúmen (pedra-ume ou alúme) e novamente lavados em água e postos a enxugar (ablar). Antes que secassem completamente eram embebidos em água a ferver preparada com alúmen e, depois de enxutos, novamente mergulhados em água a ferver com pau de campeche. Esta receita é semelhante à de Cunha Rivara (escritor e erudito, natural de Arraiolos, 1800-1879, interessado nos tapetes de Arraiolos, particularmente no processo de tintagem da lã para a sua execução), integrada na sua compilação sobre o processo de tingir lãs, levando-nos a concluir que o receituário era do conhecimento geral e aplicado em várias espécies de fibras têxteis.

¹⁷⁸ Há notícia de espécimes com o suporte castanho bordado a branco, ou azul bordado a amarelo.

mesma pétala poderá ter uma metade de cada tom. Os pés, hastes, troncos e gavinhas apresentam-se habitualmente verdes e, se no mesmo pé verificamos um verde azulado a par de uma tonalidade amarelada, é possível dever-se à alteração cromática. O grande tronco do motivo da *Árvore da Vida* é representado em verde na maioria dos casos, sendo o castanho raramente utilizado. Nas figuras humanas as carnações são brancas. Os cabelos, as marcações das feições e os sapatos são usualmente em preto ou castanho, bem como o cavalo, nos temas de montaria. O corvo aparece bordado a negro.

A mesma flor pode reunir várias cores. O mesmo acontece nos pássaros e nas albarradas, onde se podem juntar todos ou quase todos os tons que preenchem a peça. O roxo aparece muito raramente. Os verdes em geral são vivos: salsa, alface, esmeralda, azulados.

A colcha policroma é mais vulgar que a monocroma. No entanto, há conhecimento de exemplares bordados apenas a azul, a amarelo-ouro, a cor de tijolo, a pérola, a branco. No Bordado de Castelo Branco a variedade de pontos é imensa, sendo um dos seus aspectos mais característicos a utilização de um ponto frouxo (porque o fio de seda não é torcido), largo ou lançado, actualmente também designado por ponto de Castelo Branco. É predominante nas composições mais simples das diversas matrizes, enquanto que nas composições elaboradas aparece associado a muitos outros pontos ou nem sequer aparece. Determinadas peças apresentam um número de pontos reduzido: o ponto de Castelo Branco, geralmente para as grandes superfícies; o ponto pé de flor para as hastes e gavinhas; o ponto de galo simples ou com voltas para as folhas pequenas; o ponto de fundo em quadrícula, para os centros dos motivos. O ponto de Castelo Branco aparece muitas vezes «zebrado», isto é, em listas de duas cores ou tons diferentes. Nos espécimes mais trabalhados a variedade de pontos aumenta. É uma nomenclatura usada em Portugal e em países estrangeiros.

O ponto largo ou lançado das bordadoras albicastrenses, que se tornou conhecido por ponto de Castelo Branco, é o mais indicado para cobrir espaços maiores. Este ponto é desde há muito tempo conhecido na Península Ibérica através de bordados árabes, persas, indianos, chineses, japoneses. Fixado transversalmente por um ponto de segurança, considerado por Calvet de Magalhães não ser mais que o vulgar ponto

de bolonha ¹⁷⁹. Na verdade, trata-se de um ponto de seda estendida presa com ponto de bolonha, muito usado nos bordados a ouro executados em objectos de paramentaria. Therèze de Dillmond, na sua *Encyclopedie des Ouvrages de Dames*, classifica-o ponto do Oriente, tal como às suas variantes. ¹⁸⁰ Em França os bordados Colbert empregam este ponto chamando-lhe majólica. ¹⁸¹ Em bordados ingleses do século XVII (Jacobean embroidery) ¹⁸² têm o nome de ponto deitado ou ponto cetim ¹⁸³. Nos bordados espanhóis cacereños chamam-lhe ponto Hungria ¹⁸⁴, o que não se compreende, pois esta designação é atribuída a um ponto de tapeçaria inconfundível.

No Bordado de Castelo Branco aparece com variantes: as transversais que travam os primeiros pontos, além de rectas e perpendiculares a estes, por vezes formam bicos ou cruzam-se formando losangos. Os pequenos pontos (ponto de bolonha) que seguram as transversais são espaçados e alternam de carreira para carreira, nas peças mais antigas podem ser muito miúdos e juntos.

O ponto largo é lançado na direcção que o motivo aconselha ou obedece ao correr dos fios da teia e da trama do tecido que suporta o bordado, daí resultando uma cadência certa. Usualmente, os pontos atravessados são feitos da mesma cor dos primeiros, mas também aparecem numa tonalidade mais clara, mais escura ou em branco, travados pelos pequenos pontos ou em pontinhos de cruz.

São frequentes os centros bordados a ponto de nó, ponto de margarida, ponto de fundo e pontos adamascados. Enquanto que para as hastes grossas são utilizados o ponto lançado, ponto de pena, ponto de espinha, ponto caseado largo, ponto de

¹⁷⁹ O mesmo autor diz ainda: «O conjunto dos pontos largo e de bolonha têm o nome de ponto Oriental (ponto cetim), pois veio do Oriente, mas passou a ser conhecido entre nós pela designação de ponto de Castelo Branco». Manuel Maria Calvet de Magalhães, *Bordados e Rendas de Portugal*, série N, n.º 10, Plano de Acção Popular, Coleção Educativa, Lisboa, s. d., p. 83.

¹⁸⁰ Therèze de Dillmont, *Encyclopedie des ouvrages de Dames*, citado por Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa*, cit., p. 242.

¹⁸¹ Termo italiano que significa natural de Maiorca, aplica-se a uma faiança da Renascença com desenho cavado. Supõe-se ter sido introduzido em Itália por árabes e espanhóis das Baleares.

¹⁸² Os bordados *jacobeanos* datam dos meados do séc. XVII e são executados a fio de lã sobre tecido de algodão (*calicoe*). Em Inglaterra havia grande admiração pelos algodões estampados vindos do Oriente, os *palampores* ou *indianas*, que influenciaram profundamente estes bordados ingleses, os quais se caracterizavam pela sua ornamentação profusa de aves e motivos florais. Eram muito utilizados como cortinas.

¹⁸³ O inglês Lewies F. Day escreveu a propósito do ponto oriental: «Há certo bordados orientais em que os pontos flutuam tão soltos sobre o tecido que se tornou necessário fixá-los com pontos atravessados mas de maneira a não prejudicar o aspecto lustroso do trabalho. Não se trata de um ponto novo, mas de adaptação do ponto de cetim a superficies mais vastas». Cf. Lewis F. Day, *Art in Needlework*, citado por Maria Clementina Carneiro de Moura, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – A Artes Decorativas*, cit., p. 242.

¹⁸⁴ Don Francisco Mite y Badia, *Historia General del Arte*, tomo VIII, p. 333, citado por Maravillas Segura de Lacomba, *Bordados Populares Españoles*, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949, p. 208.

cadeia em carreiras cerradas, para as pétalas, folhas grandes e outros ornatos empregam-se o ponto largo, ponto de matiz, ponto lançado-embutido, ponto lançado em carreiras paralelas, pontos de fundo, adamascados e mais raramente, em peças bordadas sobre seda, um ponto de peluche. Usualmente, as gavinhas são preenchidas por ponto pé de flor, ponto atrás, ponto de cadeia, ponto coroa e ponto caseado largo.

Alguns pontos de fundo feitos com base em redes quadriculadas, rectangulares e triangulares têm recebido nomes arbitrários. Outros, trazidos do Oriente, são na maioria adaptações, interpretações ou variações dos pontos adamascados orientais.

4. 3. Classificação de modelos

Ao concentrarmos num número significativo de colchas de Castelo Branco facilmente definimos, quer para os espécimes com uma composição simples quer para os mais elaborados, uma diversidade de modelos que nos conduzem a uma classificação tipológica.

Em relação a ambos os tipos de colchas, alguns modelos dão a sensação de que foram olhados e reproduzidos, directa ou indirectamente, vezes sem conta. Ou então, que já vimos algo semelhante em outros campos das Artes Decorativas, como por exemplo nos tapetes de Arraiolos e em outras espécies de têxteis, na azulejaria, no brutesco, no estofado, na porcelana, nos marfins, no mobiliário, etc.

Esta aproximação ao Bordado de Castelo Branco leva-nos à problemática da cronologia em que a repetição de modelos, apenas diferindo em pequenos pormenores, indica o repetir de um modelo inicial que poderá ter sido copiado vezes sem conta, directa ou indirectamente, ao longo do tempo. Uma colcha do século XIX pode obedecer a um modelo do qual se conhecem exemplares executados no século anterior.

O traje das figuras humanas poderia ser o elemento mais óbvio para datar o Bordado no tempo, visto as alterações do vestuário terem sido acompanhadas muito rapidamente. Seria natural que a bordadora dos finais do século XVIII actualizasse o traje de um modelo do século XVII. Todavia, o traje apenas aparece numa minoria de exemplares sem apresentar variações significativas.

Um dos modelos mais antigos poderá ser o de motivos de padronagem, ou seja, repetição de um padrão em que há um elemento livre e outro inserido num polígono, preenchendo e rematando a área de forma aleatória. Tem semelhanças marcantes, tal

como observamos em certos tapetes de Arraiolos, com os revestimentos azulejares nacionais concebidos até ao final do terceiro quartel de Seiscentos e uma grande afinidade com tecidos lavrados dos finais do século XVII.

A concha que remete para os séculos XVII-XVIII serve de elemento de união das fitas largas dos medalhões nas composições elaboradas, pode ter sido utilizada posteriormente pelo seu valor ornamental.

Alguns dos padrões têxteis do século XVIII foram decerto fonte de inspiração dos grandes módulos vegetalistas que decoram o campo de inúmeros espécimes. Certas composições mais elaboradas, de sua feitura mais cuidada, levam-nos a crer estar perante espécimes dos inícios de Setecentos.

Não existe prova no sentido de se ter partido do mais complexo para o mais simples, do mais perfeito para o mais rude, ou o inverso. Considerar que a escolha de um modelo terá dependido da classe social da bordadora não será coerente, se admitirmos que a habilidade da bordadora poderá ter influído para a escolha do modelo. Além de aparecerem peças de composição simples muito bem trabalhadas e de execução uniforme, alguns modelos de composição elaborada revelam o trabalho de diferentes mãos.

As colchas de composição simples são, em geral, de menor dimensão, sem barra, com pontos bem largos e de variedade reduzida. Nelas prevalecem o ponto largo, ponto pé de flor, ponto de galo simples ou com voltas, e ponto de fundo. Bordadas a seda frouxa de cores variadas sobre tecido de linho, por vezes grosseiro. Na sua composição poderá transparecer um certo desequilíbrio e um desenho desordenado. Ao observarmos uma destas colchas pelo lado do avesso, constatamos que a existência de seda é mínima pelo que se deduz ter havido restrições económicas na sua produção.

As colchas mais elaboradas são, em grande parte, peças grandes cuja técnica do bordado poderá ser primorosa, de composição complexa e rica. Os variadíssimos pontos são executados sobre linho fino com seda frouxa ou de torção média, numa harmonia e profusão de tons. Pode acontecer que o ponto de Castelo Branco não apareça em objectos deste tipo, ou apenas muito sumidamente, predominando o ponto de matiz. Em alguns exemplares o avesso confunde-se com o direito: além da perfeição, a quantidade de seda parece ser igual nos dois lados. Nestes casos há maior rigor técnico e parece não existir limites financeiros para a sua execução.

Pequenas e pitorescas ou rústicas, ou marcadas por composição complexa, impressionante na sua opulência, trabalhadas numa conjugação feliz de tradição e influência, de raiz e aproveitamento do diferente ou da aculturação, as colchas de Castelo Branco são exemplo da capacidade criadora e recriadora de um povo.

4.4. Composições padronais - combinação de elementos

Ao considerarmos as Colchas de Castelo Branco quanto à sua composição, concluímos haver exemplares com: centro, campo e barra; campo e barra; centro e campo; isentos de barra e de centro. Neste último caso, inserem-se modelos com o tema da *Árvore da Vida* e aqueles cuja composição se limita a uma alternância de motivos de repetição.

Nem todas as peças conhecidas se situam nitidamente num ou noutra tipo de composição a que se faz referência. Existem espécimes híbridos, como por exemplo aqueles que apresentam dois centros.

Na composição dos bordados entram elementos essenciais, tal como os centros, também designados por medalhões, rótulos ou painéis. Os centros assentam na intersecção dos eixos vertical e horizontal da peça, constituindo o centro geométrico da composição, assumindo várias formas: circulares, ovais, polilobadas, etc. Na maioria dos casos são envoltos por molduras que também apresentam várias configurações. Normalmente, delimitados por uma estreita fita ondulada, contínua ou quadripartida, de formato losangular, oval ou circular, apenas em casos raríssimos não cumprem esta regra. Em composições mais organizadas, os centros podem chegar a ter ricos enquadramentos formados por vários ornatos: folhagens e grinaldas; conchas, ou outros motivos decorativos colocados nas extremidades dos eixos, tornando-os ponto de atracção imediata do olhar.

As barras podem ser estreitas ou largas. Em certas situações, podem estar divididas em duas partes, geralmente uma faixa interior estreita e uma exterior larga ou, em três partes, uma faixa larga entre duas estreitas. Estas separações podem ser obtidas através de filetes duplos, por vezes, com a distância aproximadamente de um centímetro entre as duas paralelas ou, ainda, quando a barra é única com a sequência de pequenas curvas.

Mais raramente, acontece uma barra única não estar separada do campo por qualquer elemento concreto. Neste caso, os motivos de composição da barra têm de se conjugar com os do campo. A composição das barras resolve-se com a repetição de

um motivo geralmente em forma de S, com a alternância de dois ou mais motivos. A sua ornamentação através de uma silva de composição bastante livre, é outra variante.

Os cantos podem ser definidos por uma meia esquadria, por um quadrado contendo normalmente um motivo simétrico assente na diagonal ou, ainda, de qualquer modo, sem a mínima preocupação de acerto. No caso da passagem ser feita pelo quadrado, os seus dois lados interiores são o prolongamento das linhas que limitam o campo, excepto quando o quadrado se amplia e o seu vértice interior se sobrepõe ao campo.

Para os campos as soluções também variam. Estes espaços poderão ser preenchidos por um desenho contínuo, repetindo o mesmo motivo, frequentemente com um formato grande e complexo, compostos por ornatos curvilíneos donde saem flores e folhagens.

Alternando dois motivos diferentes, é exemplo o modelo que contém um polígono estrelado com um motivo floral inserido e um motivo floral livre (tem semelhanças com alguns tapetes de Arraiolos ou com azulejos de padronagem). É usual estes dois motivos repetirem-se alternadamente e na vertical com eixos desfazados. A presença do ramo florido livre pode suplantar a do polígono estrelado. Como variante, o polígono ou o ramo livre podem assumir-se como únicos elementos decorativos.

Um modelo particularmente interessante divide o campo em quatro partes, tratadas com simetria, preenchendo-o com troncos curvados e contracurvados. Cada quarta parte é preenchida com um grande motivo composto por grossos troncos ondulantes, saindo uns dos outros em sinuosidades várias, originando várias florações e uma espécie de plumas. Outro tronco ondulado corre a toda a volta, apresentando uma concha ou um grande florão. Existe uma variante que apresenta no centro e nas zonas superior e inferior do eixo vertical, três aves pequenas. Seguindo esta forma de composição, temos conhecimento de modelos em linho tingido de castanho bordados a fio de seda branco e em linho cru bordados a fio de seda cor de tijolo.

A composição em meandros caracteriza-se fundamentalmente pelo preenchimento do campo com troncos sinuosos e ausência de barra. A marcação dos cantos por um motivo floral que se sobrepõe aos meandros tem sido uma constante neste modelo, bem como a colocação, ao centro, de um medalhão definido por fita larga ondulada e quadripartida, articulada por conchas estilizadas. Por vezes são atravessados por motivos florais ligados através de hastes finas, ou neles se sobrepõe um motivo donde

irradiam meandros, preenchidos por pequenos motivos florais e vegetalistas, e em certos casos por aves.

Outro exemplo de composição padronal apresenta quatro grandes ramos assentes na bissetriz dos cantos, muitas vezes obedecendo à regra da simetria. Se existe um ramo central com um pássaro, é vulgar pousarem outras aves, mais pequenas, sobre os ramos que surgem dos cantos.

Aparecem também modelos com o campo preenchido por ramos irradiantes que partem do centro para os cantos. O recurso a ornatos ordenados em função do eixo vertical é um tipo de composição que tem trazido efeitos curiosos. São composições mais elaboradas, com soluções mais técnicas, mais ricas que sugerem estarmos em presença de um modelo inicial do século XVIII. Estes ornatos com enrolamentos são dispostos simetricamente ao eixo vertical. Articulam-se directamente com o centro ou com ramagens daí provenientes, envolvem todo o centro de uma forma simétrica articulando-se também sobre o eixo horizontal. O mesmo ornato pode repetir-se ainda na vertical, de cada lado do centro e sobre o eixo horizontal mas sem haver articulação entre eles.

Um outro modelo é definido pela existência de um módulo vegetalista que se repete na vertical e na horizontal. Esta repetição é feita continuamente, em geral interrompida pela barra, a qual pode ser omitida, sendo nesse caso substituída por uma linha de arcos em todo o redor, voltados para o interior da colcha. A marcação do canto será, então, mínima. Outra característica desta espécie é a colocação em diagonal de pequenos ramos floridos ou pequenas albarradas com flores nos cantos da barra. O módulo vegetalista pode ser representado de vários formatos, sendo usual apresentar um pequeno medalhão circular ou articular-se sem centro a partir de um eixo definido mas não marcado, além de algumas excepções. Noutros casos, os centros dos módulos são substituídos no cruzamento dos eixos vertical e horizontal, ou melhor, no centro têm um medalhão de desenho diferente. Outra alternativa aparece com a colocação de albarradas sobre o eixo vertical, sobrepondo-se ao módulo.

Nos modelos com o tema *Árvore da Vida* encontramos elementos constantes na sua representação. Pequenos montes aparecem sempre representados, embora o número varie de modelo para modelo, chegando a constar um único montículo. Quando vários, formam uma base triangular, colocada na zona inferior central da peça. A árvore nasce do seu centro, num só tronco ou até tripartido, ocultando as raízes.

De particular interesse são uma colcha decorada com a *Árvore da Vida* ladeada por uma figura masculina e outra feminina, afrontadas, tocando instrumentos de corda ¹⁸⁵, e uma outra colcha cujo medalhão central insere a *Árvore da Vida* ladeada também por um par masculino/feminino que parece cheirar o aroma das flores à sua volta ¹⁸⁶. Em ambas as colchas encontramos razões que nos levam a relacioná-las com os sentidos da audição e do olfacto, respectivamente, e, se tomarmos em consideração a atitude e expressividade dos personagens, é possível sentirmos um sugerir de estados de natureza emocional.

Nas suas variantes é extremamente interessante a forma como cada bordadora interpretava o seu modelo, fosse num ou noutro pormenor do desenho, ou fosse no modo como as cores eram dispostas e utilizadas. Por isso, na mesma variante é possível encontrar duas peças que proporcionam leituras totalmente diferentes, apesar de uma estrutura idêntica.

No século XX, ao retomar-se esta tradição em locais onde se formavam bordadoras profissionais já não era possível aceitar as assimetrias, as falhas, tão comuns e desculpáveis a quem bordava quando tinha vagar. Esses «erros», quer no desenho quer na distribuição das cores, desapareceram e as peças começaram a ter um carácter diferente das suas antecessoras, acentuado ainda pela utilização de um linho novo e, não raramente, pela opção de um fio de seda vegetal e com uma ligeira torsão.

¹⁸⁵ Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 81.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 84.

III. Coleccionismo - o Bordado de Castelo Branco na perspectiva das colecções

1. O Bordado de Castelo Branco no âmbito do coleccionismo nacional

1. 1. Sobre a história do coleccionismo português: propostas metodológicas

Para a história do coleccionismo artístico em Portugal merecem ser referidas duas questões de âmbito metodológico, a nosso ver, responsáveis para que seja possível um trabalho clarificado nesta perspectiva. Persistem algumas dificuldades de base para que um projecto de estudo e investigação em torno do coleccionismo português possa ser levado a bom termo, já que a consciência do coleccionador ilustrado, enquanto um regulador da produção e um difusor potencial de ideias, tendências e gostos no seu tempo, precisa de ser bem reavaliada em termos ideológicos e culturais precisos.¹⁸⁷

Em primeiro lugar, estudar o coleccionismo não se resume a um somatório de estudos particulares sobre obras de arte específicas existentes ou procedentes desta ou daquela colecção, mas antes a uma sólida caracterização de gostos e de posturas de classe, que atenta aos efeitos prestigiantes da propriedade artística e da privacidade da posse de peças artísticas num dado momento histórico e ao seu valor estatutário numa dada conjuntura social. É fácil constatar que a associação entre coleccionismo e classes dominantes constitui um vínculo constante ao longo de séculos, pelo que a abordagem sobre a caracterização dos núcleos privados, dos gostos estéticos que assumem, das tendências e relações de poder que transmitem, das escolhas artísticas que fazem o que promovem, etc... etc., passa sempre pelo campo de uma análise artística mais atenta ao pulsar das tensões ideológicas de cada tempo histórico e à caracterização de classe dos vários proprietários e mecenas.

Em segundo lugar, temos de nos consciencializar para o grau de desconhecimento ainda extenso a respeito da reconstituição de recheios artísticos públicos e privados, religiosos e civis, que desapareceram por causa das vicissitudes dos tempos e das cíclicas peripécias da evolução dos patrimónios particulares, em parte porque nos falecem os inventários dos acervos e os registos testamentários dos seus proprietários, mas também porque a pesquisa nos arquivos nacionais (nos fundos de legados testamentários, memórias descritivas, doações notariais, partilhas de bens, relatos de viagens, et.) não tem constituído uma prioridade na pesquisa dos historiadores de arte.

¹⁸⁷ Cf. Aurora Leon, *El Museo. Teoría, praxis y utopia*, ed. Cuadernos Arte Catedra, Madrid, 1990, pp. 45-54.

O coleccionismo artístico, como é fácil constatar, não se restringe a recheios palaciais da corte e da alta nobreza, mas abarca também os acervos de conventos, irmandades, santuários e outros lugares de culto, assim como as galerias privadas, as academias literárias e as residências de influentes burgueses, mercadores, políticos, dignatários militares, mestres artistas e, bem entendido, a instituição museológica: quando pouco se apura a respeito da história específica de tais acervos, a dificuldade de caracterização dos critérios de aquisição, recolha, doação, etc., torna-se maior. É ainda difícil, por isso, reconstruírem-se gostos de colecções, índices de faustosidade, sistemas de procura, critérios de selecção e regras de consumismo em determinado recheio aristocrático ou em determinado círculo de poder no Portugal de várias épocas.

O estudo histórico-científico do *Coleccionismo* – que tão necessário se torna para melhor se definirem e clarificarem, por exemplo, os meandros da teoria e da prática museológicas -, obriga a investir mais na dimensão do que designaríamos pelo olhar *cripto-artístico*, isto é, a análise e reconstituição dos acervos artísticos perdidos (destruídos, desmantelados, fragmentados ou dispersos), a fim de se atentar melhor na génese programática que esteve na origem física do objecto artístico, em termos materiais, ou na sua escolha como protagonista privilegiado de determinado recheio coleccionístico, em termos de utilização e funcionalização.¹⁸⁸

No caso português, a superação desta lacuna nos programas de investigação coordenada tem de ser assumida como um imperativo científico.

Ao tomarmos como exemplo o caso da Colecção Vilhena, que visamos abordar adiante, escapa-se-nos - por ausência de inventários parcelares, listagens de espécimes de partilha, correspondência particular referenciando compra de objectos, anotações de leilões e outros catálogos de venda, etc. – o controlo do conhecimento sobre as razões e os modos de instrumentalização das espécies reunidas, a maior ou menor eficácia das escolhas, ou as preferências ideológicas assumidas pelo proprietário que construiu o carácter opulento e variegado da referida colecção artística.

¹⁸⁸ Cf. Vítor Serrão, *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

1.2. Um caso de coleccionismo privado: a Colecção Vilhena

A história do gosto coleccionista do comandante Ernesto de Vilhena e da sua colecção não está feita e embora não seja objectivo do nosso trabalho a sua realização mas, atendendo a que um dos núcleos componentes da colecção era constituído por bordados de Castelo Branco, faremos uma abordagem sobre este caso de coleccionismo nacional, sem deixar de referir o caso de excepção que tem reunida alguma informação sobre o assunto: o trabalho desenvolvido por Bernardo Ferrão no âmbito da exposição *Imagens de Malines*, apresentada no MNAA, em 1976 ¹⁸⁹.

A ideia que se poderá fazer do comandante Vilhena, eventualmente deformada pelo seu carácter introvertido e pela sua vida enclausurada, é de ter sido uma pessoa inteligente, autoritária e astuta, que a golpes de audácia e de política ascendeu às mais altas esferas da Diamang, onde auferia proventos fabulosos que lhe permitiam uma vida faustosa, rodeado de preciosidades adquiridas por todo o preço. Mas esta não parece ser a verdade, e para se restabelecer a realidade, torna-se indispensável resumir a biografia deste homem público, académico, colonialista, administrador arguto e coleccionador. ¹⁹⁰

De seu pai o comandante Vilhena herdou um recheio de mobiliário de vulto, além de uma biblioteca sobre temas ultramarinos, considerada na época tão importante como a da Sociedade de Geografia. Essa biblioteca foi, dentro da mesma temática,

¹⁸⁹ Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, catálogo da exposição *Imagens de Malines*, colecção do MNAA, Ministério da Comunicação Social, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1976.

¹⁹⁰ O comandante Ernesto Jardim de Vilhena (1876-1967), natural de Ferreira do Alentejo, era filho do prestigioso chefe do partido regenerador da Monarquia constitucional, o conselheiro Júlio de Vilhena. Com o curso da Escola Naval, graduado guarda-marinha, em 1895 passaria à reserva como capitão de fragata em 1936, sendo mais tarde reformado. Uma grande parte da sua actividade esteve ligada, directa ou indirectamente, ao Ultramar português: com 26 anos, apenas, era já governador da Companhia do Niassa e, aos 29 anos, do Distrito da Zambézia. Mais tarde, já com a República, em 1911 seria também governador de Lourenço Marques.

Como político fez parte, em 1909, do gabinete do Ministro da Marinha e Ultramar, João Azevedo Coutinho e, quatro anos depois, era chefe do gabinete do Ministro das Colónias, Almeida Ribeiro, sendo nomeado ministro interino dessa pasta em 1917, no segundo governo de Afonso Costa. Além destes cargos foi deputado às Cortes pelos círculos do Funchal e, mais tarde, de Aljustrel. Em 1911 era director da Sociedade de Geografia, a partir do ano seguinte membro do Conselho Colonial e da Comissão de Cartografia, e em 1915 foi nomeado sócio correspondente da Academia de Ciências de Lisboa.

Ocupou numerosos lugares na administração de empresas relacionadas com o Ultramar, nomeadamente nas Companhias do Boror, da Zambézia e do Luabo; das Pesquisas Mineiras de Angola; dos Petróleos de Angola e de Timor; do Fomento Geral e dos Algodões de Angola. A partir de 1919 foi, sucessiva ou cumulativamente, administrador-delegado e presidente do Conselho de Administração da Companhia dos Diamantes, cargo que exercia quando faleceu. Esteve também ligado a actividades bancárias como vice-governador do Banco Nacional Ultramarino (1926) e presidente do Conselho de Administração do Banco Burnay (1925).

Publicou numerosos artigos, ensaios, memórias e relatórios, e colaborou em vários jornais e revistas sobre assuntos relacionados com a economia e a política ultramarina, sendo agraciado com várias comendas.

prodigiosamente enriquecida ao longo dos anos por Ernesto de Vilhena, sempre em contacto directo (ou indirecto, através do antiquário Jorge Duff) com alfarrabistas do país e do estrangeiro. Juntou um precioso núcleo de obras sobre viagens e expansão ultramarina, magnífico acervo em que constam mais de 3000 relações dos séculos XVI e XVII, de combates, viagens, naufrágios, cerimónias e acontecimentos públicos, além de um grande número de incunábulos, primeiras edições e edições raras dos grandes viajantes da literatura nacional, a par de outros autores célebres. Após ter falecido, a sua biblioteca, uma das mais significativas do país, pelo carácter, valia e raridade dos espécimes que a constituíam, foi adquirida em bloco por Jorge de Brito.

De acordo com o testemunho de Bernardo Ferrão as suas colecções de arte pejavam de cima a baixo todos os compartimentos da casa que habitava, uma construção setecentista situada no gaveto das Ruas de São Bento e de Santo Amaro, herdada de seus pais e onde residiu durante longos anos.¹⁹¹

Era um mundo de objectos revelador da «obsessão» de Vilhena em coligir objectos, que constituía uma vastíssima colecção, onde nem sequer faltavam as cópias

¹⁹¹ A biblioteca, instalada no lado direito do piso térreo, preenchia integralmente o espaço que lhe fora destinado com estantes repletas de livros. À esquerda, em salas com as paredes revestidas de pratos de Nuremberga, dispunha-se um vasto conjunto de imagens de madeira, de barro e de pedra. No piso acima, os salões apareciam profusamente decorados com contadores, mesas e móveis diversos, sob e sobre os quais se acumulavam os aparelhos de loiça da China, as peças de porcelana de encomenda europeia, os vidros de todas as origens, os escritórios e cofres indo-portugueses, as faianças nacionais e estrangeiras, as cruzes processionais de várias épocas, enfim, um mundo de preciosidades completado pelos primitivos portugueses e flamengos, mais outras pinturas a revestir as paredes a par com ingénuos «ex-votos» e tapeçarias. Bernardo Ferrão comenta a dificuldade das visitas alcançarem os sofás e cadeiras para se sentarem, sendo quase impossível distinguir as peças fundamentais naquela acumulação de preciosidades.

Outros compartimentos conservavam armários, arcas e estantes onde abarrotavam atados de Cristos crucificados sobrepostos e uma imensidão de imagens orientais em marfim, algumas até dispostas nos vãos das janelas. As colchas de produção nacional e indo-portuguesas bordadas a matiz e ouro eram centenas, além de retalhos de brocados e tecidos raros, sem contar com os paramentos.

Nas zonas superiores da casa contavam-se dezenas de cofres medievais, renascentistas e barrocos, de origem indo-portuguesa, espanhola, francesa, em ferro, madeira, marfim, tartaruga e madrepérola, juntando-se-lhes os Cristos primitivos, bem como um lote precioso de imagens e placas de alabastro de Nothingam.

Nas saletas de estar, nos quartos de dormir, nos próprios corredores e escadas, móveis, loiças, pinturas, gravuras, tapetes persas, pratos portuguesas conviviam em profusão.

No exterior, os socalcos do jardim apresentavam-se decorados com pedras lavradas, as paredes e muros revestidos de belos azulejos decorativos através de painéis e rodapés.

É de realçar o acervo de imaginária que se destacava pela quantidade, variedade e qualidade. Reynaldo dos Santos, visitante da casa, chamou-lhe «uma colecção sem par», tendo íntimo conhecimento do seu valor e nela baseando grande parte da primeira panorâmica da escultura portuguesa. Seriam à volta de 2000 peças, na maior parte portuguesas, de todas as épocas e estilos, mãos e oficinas, reunidas uma a uma ao longo de 50 anos de procura intensa, quando ninguém por elas se interessava e provavelmente condenadas a desaparecer. Desde as figuras românicas às imagens plenas de cor e movimento do rocóco nacional, os espécimes integrantes deste grupo eram de variadíssimas origens.¹⁹¹ Cf. Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, *cat.. cit.*

que já nos últimos tempos, quase sem vista, o coleccionador continuava a comprar e a acumular.¹⁹²

Com o propósito de instituir uma fundação com o seu nome, a ser dirigida pelo seu único filho, Júlio Porto de Vilhena, chegou a redigir as respectivas disposições.¹⁹³ Mas ao falecer sem testamento, ficaram como herdeiros universais a sua viúva e o seu filho.

Pouco tempo depois da sua morte a família Vilhena decidiu seleccionar as peças fundamentais, doando ao Estado a colecção de imaginária nacional e desfazendo-se do restante. À data já o leiloeiro João da Silva Nascimento iniciara o seu inventário e representantes de museus estrangeiros haviam discretamente fotografado peças magníficas. Era sentida natural expectativa por parte dos antiquários e coleccionadores nacionais e estrangeiros, ansiosos por disputarem um espólio de tanta qualidade.

Ao fragmentar-se a colecção seria decerto um prejuízo para o nosso património artístico, além de se perder a oportunidade de estudar conjuntos que jamais se iriam reunir. A imprensa avisada desta perda eminente publicou diversas advertências alarmando a opinião pública para o risco de sair do nosso país uma colecção de arte e uma biblioteca particular tão significativas, com destaque para o longo artigo assinado por António Valdemar que, no dia 28 de Setembro de 1967, o *Diário de Notícias* dedicou às peças da Colecção Vilhena, ao seu valor e à necessidade de arrolamento do espólio ao abrigo das disposições legais aplicáveis¹⁹⁴.

¹⁹² Ernesto de Vilhena demorava-se em amena cavaqueira com amigos acerca de assuntos que muito lhe interessavam, tais como a arte e o bricabraque. Sabe-se que gostava de deambular pelos antiquários, como por exemplo acontecia nas suas passagens pelo Porto, ao ir ou ao regressar dos seus habituais tratamentos nas termas do Gerês, acompanhado da sua mulher, Maria Amélia Porto Vilhena, oriunda de uma família portuense tradicionalmente ligada às artes e ao comércio do Vinho do Porto. Também ela conhecia a fundo o recheio da casa onde viviam, sendo usual ser consultada pelo marido quando este fazia as suas compras, mesmo se, com o seu carácter auto-suficiente e autoritário, já previamente tivesse decidido. Muitas e significativas aquisições foram feitas no Norte, no Porto em particular, cujos antiquários frequentemente lhe apresentavam as melhores imagens, certos de que o coleccionador seria tão pronto a decidir como a pagar sem discutir o preço, desde que lhe agradassem.

¹⁹³ Consta, porém, que durante a sua última e prolongada doença as teria rasgado depois de Oliveira Salazar, amigo pessoal, numa das suas visitas o haver aconselhado a fazer-se substituir interinamente na Companhia dos Diamantes por alguém da sua confiança, indicando como uma boa escolha Guilherme Moreira, também grande coleccionador e já aposentado da Caixa Geral de Depósitos. Perante tal situação, a reacção negativa de Ernesto de Vilhena não terá sido tão ilógica como poderá parecer, considerando a rigidez do seu carácter, cioso das suas prerrogativas e consciente de que, mesmo acamado, poderia convenientemente gerir sozinho os importantes interesses desse verdadeiro Estado dentro do Estado português.

¹⁹⁴ Nessa mesma data, à noite, o Ministério da Educação emitia uma nota oficiosa informando que, logo após a morte do comandante Vilhena e de acordo com os herdeiros, o Estado tinha intervido, através da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e da Inspecção das Bibliotecas e Arquivos, em diligências de inventariação e arrolamento do espólio por dois grupos de trabalho chefiados pelos directores do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Museu Nacional de Arte Antiga, José Pereira da Costa e Maria José de Mendonça, tarefa a decorrer em sigilo.

Os trabalhos das Comissões ou foram muito demorados ou começaram em data posterior à anunciada, pois só a 22 de Fevereiro de 1969, em visita de entidades e jornalistas à residência Vilhena foi tornado público que os herdeiros do coleccionador haviam doado ao Estado português, em troca da isenção dos direitos de transmissão da herança, 1509 peças esculpidas, nomeadamente imagens (aproximadamente 75% da colecção) compreendendo exemplares nacionais em madeira e pedra, do século XI ao século XVI, e outros só em madeira, executados em escolas estrangeiras, nomeadamente da Flandres. Todo o acervo de imaginária entrado no património do Estado ultrapassava, em número, a soma do conjunto das colecções de escultura existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Machado de Castro, Museu Nacional Soares dos Reis e Museu de Grão Vasco.¹⁹⁵

Relativamente ao restante espólio da Colecção Vilhena, cumpriu-se o previsto. Arroladas umas tantas peças pelo Estado não foi aproveitada a oportunidade para serem fotografadas, inventariadas e estudados grande parte dos núcleos artísticos componentes. No decurso de uma série de lucrativos e discretos leilões, promovidos sem anúncios nem catálogos pela antiga Casa Liquidadora de Leiria e Nascimento, milhares de peças da colecção começaram a ser disputadas por coleccionadores e antiquários. Assim se dispersou irremediavelmente uma colecção inestimável reunida durante 50 anos de persistente e paciente procura, sem dúvida à custa de avultadas somas de dinheiro e, como diz Bernardo Ferrão, «até da privação de certas

¹⁹⁵ Não se sabia ao certo que destino dar a estas peças. Confiadas à guarda da Biblioteca Nacional, arrecadadas em más condições, uma parte das imagens foi exposta ao público quando da inauguração do seu novo edifício, a 10 de Abril de 1969, seccionadas num conjunto que englobava todos os objectos em pedra e de origem portuguesa, e num outro grupo que reunia os exemplares produzidos em madeira, nacionais ou estrangeiros, de estilo gótico, renascentista e barroco, reservando as imagens de expressão popular para uma futura mostra. Foi proposto que todos os espécimes transitassem para o Palácio de Mafra, aventou-se então a criação de um Museu Nacional de Escultura, e até se pensou na fundação de Centros de Cultura a espalhar pelo país para albergar parte desta colecção. Todavia, nada disto foi concretizado e apenas a persistente acção da então directora do Museu Nacional de Arte Antiga conseguiria que as imagens fossem depositadas nesse mesmo museu, facto que se concretizou entre os finais de 1969 e inícios de 1970. Logo em Dezembro de 1971 foram divulgadas 66 imagens de Virgens executadas entre os séculos XIV e XVI numa exposição organizada pela Câmara Municipal de Lisboa, que teve lugar no Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus, com respectivo catálogo. No ano seguinte, uma selecção das mesmas foi apresentada através do Museu Nacional de Arte Antiga no Sexto Salão de Antiguidades, realizado em Lisboa, no mês de Abril. Em 1973, são cedidas algumas das peças para a Exposição comemorativa do VIII centenário da transladação das relíquias de São Vicente, e outras incluídas numa exposição temporária subordinada ao tema São João, Santo António, São Pedro, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga. Entre outros magníficos exemplares flamengos e afins, de madeira policromada, vinte imagens de Malines serviram de tema para uma mostra efectuada no mesmo museu, em 1976, o qual passou a ter um conservador encarregado da secção de escultura, tornando possível encarar de outro modo esta vertente da Colecção Vilhena, então já inventariada. Cf. Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, *cat. cit.*

comodidades essenciais». Talvez o Estado não tenha feito grandes opções de compra nesses leilões, mau grado neles se terem posto em praça peças de grande qualidade e importância, ideais para o desenvolvimento dos acervos museológicos nacionais, caso dos marfins indo e cingalo-portugueses, de extrema raridade, que foram parar a mãos de particulares sem terem sido submetidos a um arrolamento estatal. Quanto aos têxteis que faziam parte da Coleção Vilhena e, particularmente para o nosso estudo, quanto às peças de Bordado de Castelo Branco, o único grupo de colchas e entrecamas deste tipo de produção a incorporar o acervo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior proveniente de uma coleção privada, a par de outras espécies de colchas bordadas, também nacionais, de origem indo-portuguesa e chinesa, foram decerto arroladas pelo Estado, segundo a marca (etiqueta em pano, cosida) que nelas podemos observar com a inscrição Ministério da Educação Nacional, organismo que na época se encarregou da tarefa.

A par das inúmeras actividades de carácter profissional e político que preencheram a sua vida, Ernesto de Vilhena dedicou-se a colectar objectos com uma obsessão aliada a um sentimento de prazer ilimitado em reunir peças do seu agrado que lhe davam gosto observar e facilmente manipular, pois o espólio além de visível encontrava-se bem à mão de qualquer um. O proprietário espalhara-o por toda a casa onde vivia com a sua família, as peças faziam parte do dia a dia, não eram apenas «objectos de coleção», conviviam com quem nela morava e também com as visitas da casa. Todavia, tratavam-se de objectos não apenas adquiridos pelo seu carácter funcional e estético ou pelo que representavam a nível histórico ou valor de mercado, como antiguidades que eram. Iam sendo coligidos por um homem incentivado pelo gosto profundo de coleccionar, com um pleno sentido de formar uma coleção. Uma paixão possivelmente transmitida pelo pai e que Ernesto de Vilhena, seu herdeiro, foi desenvolvendo e deixou perdurar até ao final da vida.

Graças à sua posição é natural ter usufruído de determinadas vantagens para desenvolver esta actividade. Movimentava-se assiduamente, sendo provável que relacionamentos de cariz profissional lhe tivessem também desvendado preciosidades do seu interesse ou aberto portas para as encontrar e adquirir. A rede de contactos que mantinha nesse âmbito era vasta e, para além de uma procura constante, acontecia irem ao seu encontro mostras que frequentemente lhe agradavam.

Através da descrição de Bernardo Ferrão ficamos a saber que o coleccionador enchia a casa com tudo aquilo que ia comprando, espalhava as peças por toda a parte, mas não ao acaso, obedecia a um critério de selecção por tipologia. Não só de acordo com um denominador comum entre os objectos de cada grupo, como a funcionalidade, a técnica e matéria de execução, mas também tendo em atenção a sua origem e antiguidade.

Entendemos que as peças não eram colocadas em salas e armários especiais ou particularmente guardadas em vitrines, mas sim, enquanto algumas serviam de ornamento ao mobiliário existente, também componente da colecção, outras decoravam paredes, outros elementos estruturais e recantos da casa. Não sabemos ao certo se determinadas peças além de servirem de ornatos eram também utilizadas de acordo com o seu carácter funcional. Desconhecemos ainda quais eram os cuidados de Ernesto Vilhena relativos à conservação e preservação da sua colecção. Será que para ele existia esse tipo de preocupações? Cuidados especiais ou apenas a atenção comum que se presta ao interior de uma casa habitada e onde, naturalmente, se protege de uma modo especial aquilo de que mais se gosta? A par do percurso de desenvolvimento da Colecção ter-se-ia procedido à elaboração de um inventário ou arrolamento, por questões de segurança e conservação, além de facilitar ao próprio coleccionador, e a quem com ela lidasse, inteiro conhecimento da mesma? São questões até hoje ainda não clarificadas, meritórias de serem resolvidas, não só pela importância que envolve um conjunto de objectos tão significativo em termos de quantidade, qualidade e raridade, mas também pelo desenvolvimento do estudo do coleccionismo nacional.

1.3. A ausência do Bordado de Castelo Branco nos recheios coleccionísticos de excepção

Além do caso da Colecção Vilhena, entre o vasto conteúdo das colecções reunidas no nosso país em diferentes épocas, umas de carácter específico, outras cujo teor reúne variadíssimas espécies de objectos, jamais encontramos documentação ou sinais de objectos que nos levassem a identificá-los com o bordado albicastrense, a não ser associações pontuais, como por exemplo com o célebre manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, *Tratado das Significações das Plantas, Flores e Frutos*, de frei Isidoro Barreira, editado em Lisboa no ano de 1622, cuja aproximação ao ideal cristão contra-reformista é evidente no seu propósito em reconhecer as

virtudes de curiosidades da natureza ¹⁹⁶ e que representa um instrumento auxiliar para o estudo da simbologia do Bordado de Castelo Branco. As referências encontradas sobre têxteis vindos do oriente, revelando o gosto pelo exotismo que se viveu em Portugal levam-nos também a uma possível relação ou paralelismo com o bordado albicastrense, sobretudo no que diz respeito aos seus antecedentes e influências recebidas. ¹⁹⁷ Serão apenas possibilidades, visto que a maioria dos registos dos objectos, incluindo os de natureza têxtil integrados em colecções, pelo facto de terem sido redigidos em relações com uma quase total ausência descritiva certamente prejudicam a sua identificação.

Relativamente ao tipo de bordado que tratamos neste trabalho é importante termos em conta, e mais uma vez mencionamos, que a designação Bordado de Castelo Branco aparece pela primeira vez em 1929, citada por Maria Júlia Antunes. Até essa data não temos conhecimento algum de quaisquer outras designações, o que dificulta o seu reconhecimento se por ventura fizerem parte de inventários de bens, testamentos, etc., onde as breves referências sobre os objectos apenas nos permitem enquadrá-los na categoria Têxteis e/ou na sub-categoria Bordados, ainda que os documentos mencionem colchas ou outras peças bordadas de carácter mais específico, mas sem a mínima preocupação de obedecer a uma descrição detalhada a nível de materiais utilizados, técnica, ornamentação, proveniência. Tratam-se realmente de situações incertas e obscuras, contrariamente às conclusões que poderemos obter ao observá-los de perto ou através de imagens.

Anteriormente ao século passado bordados desta natureza não constam do repertório da história do coleccionismo nacional e não temos conhecimento de integrarem a fase inicial de acervos dos primeiros museus nacionais. Já numa fase posterior, Alfredo Keil, na sua obra, *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*, publicada

¹⁹⁶ Na relação de António Cavide, de 1657, no âmbito do inventário de toda a fazenda pertencente a D. João IV, após a sua morte, é surpreendente a diversidade de materiais que integravam as colecções do monarca, verdadeiro mundo de maravilhas da natureza, entre as quais as drogas com fins medicinais. Cf. Nuno Vassallo e Silva, *As Colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, pp. 60-62.

¹⁹⁷ O gosto de D. Manuel pela armaria e preciosidades reflectia-se igualmente pelos têxteis e a sua colecção surge dirigida nestas três vertentes principais. A esse respeito e sobre o que se passava na época do seu reinado, Júlio de Castilho divulgou um testemunho poético dos materiais e formas nunca vistos, trazidos nas naus que chegavam a Lisboa vindas do Oriente, entre os quais e de especial interesse para o estudo do Bordado de Castelo Branco: (...) / *cassas, colchas, alcatifas, / e cortes de vária s sêdas ! /ambar, coral, beijoim, / noz, incenso e brancas pérolas ! / (...)*. Cf. Júlio de Castilho, *A Ribeira de Lisboa*, vol II, CML, Lisboa, 1941, pp. 148-149.

em 1905 ¹⁹⁸, nada menciona a respeito dos mesmos. No entanto, quando Maria Júlia Antunes, em 1929, faz a apresentação do Bordado comenta a sua ausência no próprio museu da cidade de Castelo Branco mas que poderia ser admirado em outros museus portugueses.

Como já atrás foi referido, no ano de 1943, Luís Pinto Garcia em *Museu Regional de Francisco Tavares Proença Júnior*, não faz qualquer observação quanto à existência de espécimes de bordado desta natureza no acervo da instituição, facto de certo modo natural pois será somente a partir de finais dos anos trinta, inícios de quarenta do século XX que, e particularmente na cidade de Castelo Branco, se começam a desenvolver esforços notórios quanto à recuperação e divulgação do mesmo, em paralelo com a salvaguarda do seu significado e o quanto representava como tradição nacional.

1.4. Museus nacionais que conservam peças de Bordado de Castelo Branco

Do nosso conhecimento diversas instituições museológicas portuguesas, tanto no Continente como na Ilha da Madeira, integram actualmente no seu acervo exemplares de Bordado de Castelo Branco, colchas na sua maioria. Tratam-se de museus sob tutela do IPM e outras instituições nacionais que devido ao nosso contacto, segundo a listagem que nos forneceu a Rede Portuguesa de Museus, responderam positivamente ao nosso pedido de esclarecimento sobre a existência, ou não, de espécimes nas suas colecções. Infelizmente, longe de ter sido correspondido na integra.

É importante salientar termos deparado ao longo desta pesquisa com peças ainda não convenientemente estudadas que suscitam dúvidas acerca da sua verdadeira natureza. Pelas características que reúnem ou apenas por um ou outro aspecto relevante que apresentam, embora sem absoluta certeza poderão conduzir a uma classificação que as enquadre no grupo que contempla o bordado albicastrense, situação eventualmente aparente e que por isso deverá sempre ser tomada em consideração. Nestes casos, por prudência referimos unicamente Portugal, claro está, se tivermos plena consciência da sua origem nacional.

Sem ser nosso objectivo realizar um levantamento exaustivo de bordados de Castelo Branco, apresentamos em seguida uma relação de instituições que integram nos seus acervos peças deste teor:

¹⁹⁸ Alfredo Keil, *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*, Livraria Ferreira & Oliveira, Lim.^a, Lisboa, 1905.

Casa-Museu de Almeida Moreira, Viseu - 8 colchas de Castelo Branco;
Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa - 1 colcha de Castelo Branco;
Casa-Museu Frederico de Freitas, Funchal - 4 colchas de Castelo Branco;
Casa-Museu dos Patudos, Alpiarça – 4 colchas de Castelo Branco;
Museu de Alberto Sampaio, Guimarães - 1 colcha de Castelo Branco;
Museu de Arte Popular, Lisboa - 2 colchas de Castelo Branco;
Museu dos Biscaínhos, Braga - 2 colchas de Castelo Branco;
Museu da Cidade, Lisboa - 2 colchas. Portugal;
Museu de Francisco Tavares Proença, Castelo Branco – 37 colchas de Castelo Branco, 2 entrecamas de Castelo Branco, 7 colchas. Portugal;
Museu de Grão Vasco, Viseu - 1 colcha. Portugal;
Museu de Lamego - 1 colcha de Castelo Branco;
Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa - 1 entrecama de Castelo Branco;
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa - 8 colchas de Castelo Branco, 1 entrecama de Castelo Branco;
Museu Nacional do Azulejo, Lisboa - 1 colcha de Castelo Branco;¹⁹⁹
Museu Nacional de Etnologia, Lisboa - 6 colchas de Castelo Branco;
Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra - 1 colcha de Castelo Branco, 1 colcha. Portugal;
Museu Nacional do Traje, Lisboa - 6 colchas de Castelo Branco, 2 almofadas de Castelo Branco, 1 pano de janela de Castelo Branco;
Museu Nogueira da Silva, Braga – 1 colcha de Castelo Branco;
Museu da Quinta das Cruzes, Funchal - 1 colcha de Castelo Branco;
Paço dos Duques de Bragança, Guimarães – 1 colcha de Castelo Branco.

¹⁹⁹ O acervo do Museu Nacional do Azulejo integra um painel em azulejos de padronagem, da autoria de Jorge Barradas (Lisboa 1894-1971), produzido na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego em 1950, que apresenta semelhanças com um modelo de colcha de Castelo Branco e de tapete de Arraiolos: n.º de inv.183; dimensões - 84,5x70 cm; painel policromo: branco, rosa, castanho, verde, azul, preto; módulo de padrão 3X3, com composição repetitiva de motivos vegetalistas estilizados. Representação de um quadrifólio, donde saem quatro folhas radiantes que tocam os elementos de ligação de quatro flores de lótus. Cada flor de lótus possui duas campânulas sobre as pétalas laterais que tocam duas linhas curvas, fazendo a ligação na repetição do motivo. Nos vértices do azulejo do quadrifólio apresentam-se outros dois elementos de união, curvos, e um vertical que vai ao encontro de um motivo curvilíneo com três formas triangulares. Os restantes vértices são decorados com pétalas e duas linhas curvas, formando flores na repetição do motivo.

Os motivos de padronagem que na azulejaria aplicada sobre superfícies arquitectónicas ganha forma de «tapete», designação por analogia com as artes têxteis, além da aproximação com determinados bordados de Castelo Branco, são também frequentemente explicitos em tecidos lavrados do séc. XVII e em alguns tapetes de Arraiolos.

2. O Museu de Francisco Tavares Proença Júnior: um exemplo de coleccionismo envolvendo o tratamento museológico do Bordado de Castelo Branco

O Museu de Castelo Branco foi fundado em 1910.²⁰⁰ por Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916)²⁰¹, tomando como ponto de partida a sua colecção particular, de teor arqueológico.

Inicialmente instalado no convento dos Capuchos de Castelo Branco²⁰², o Museu Municipal teve uma existência atribulada com sucessivos alojamentos precários²⁰³ até à sua transferência, em 1971, para o edifício do antigo Paço Episcopal, adaptado para o efeito pela DGEMN (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais).

O núcleo primitivo do Paço Episcopal data dos finais do século XVI. No portal, modernamente transplantado para o eixo perpendicular ao edifício, pode ler-se: «D. Nuno de Noronha, bispo da Guarda... mandou fazer estes paços que começaram em Maio de 96 e se acabaram [no] ano de 1598». Durante mais de século e meio serviu de

²⁰⁰ O Museu abriu as suas portas ao público a 17 de Abril de 1910, facto desejado e esperado desde 1908, ano em que Francisco Tavares Proença Júnior propôs à Câmara Municipal de Castelo Branco a criação de um museu na cidade a iniciar com a sua colecção arqueológica, em situação de doação e depósito (mais tarde, todos os objectos foram doados ao Museu), conseguindo a sua aprovação. A sua colecção arqueológica não parara de crescer e, talvez devido aos seus contactos com o grupo da revista *O Archeólogo Português* tenha desenvolvido a proposta para a criação de um museu na cidade de Castelo Branco.

²⁰¹ Francisco Tavares Proença Júnior nasceu em Lisboa, a 1 de Junho de 1883, mas cedo se mudou para Castelo Branco. Estudou em Inglaterra, onde começou a desenvolver um especial interesse sobre património cultural e museus. A par de uma frequência bastante irregular às aulas na Faculdade de Direito em Coimbra, no ano de 1902, começou o seu profundo interesse pela arqueologia. Em 1903 começou a publicar diversos artigos de natureza arqueológica, actividade que prolongou até ao final de 1910. Tavares Proença ganhou reputação entre a comunidade internacional de arqueologia quando do Congresso de Pré-História em Périgueux, 1905, através da sua comunicação, intitulada *Apontamento sobre dois monumentos epigráficos*, provocando o agrado da maioria dos especialistas presentes, levando-os a sentir uma profunda admiração pela sua capacidade científica. Enquanto director do Museu, publicou três números da revista *Materiais para o estudo das antiguidades portuguesas*, antes de participar em actividades políticas da época. Envolvimento esse que lhe custou o exílio. Todavia, e com o apoio de Manuel Paiva de Sousa, em Castelo Branco, fez questão de preparar o catálogo do Museu e de completar os estudos das peças em depósito. Por ter adoecido com tuberculose afastou-se de Castelo Branco por longos períodos de tempo, acabando por falecer em La Rosiaz (Lausanne), a 24 de Setembro de 1916 (ano em que Leite de Vasconcelos visita o Museu). Devido à ausência de Tavares Proença no país, o Museu passou a ser dirigido por Manuel de Paiva Pessoa, desde 1911 a 1928.

²⁰² A 17 de Abril de 1910 é inaugurado na capela do convento de Santo António dos Capuchos de Castelo Branco.

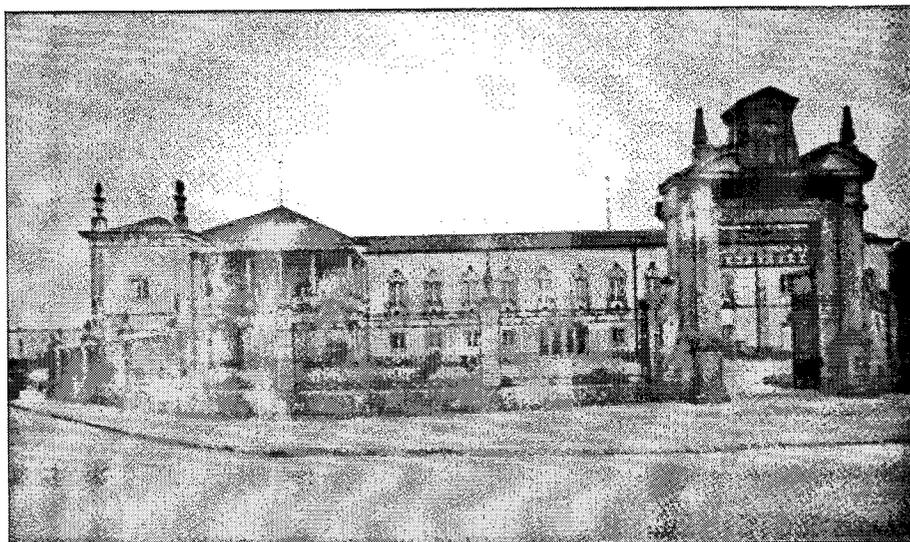
²⁰³ O Museu é transferido em 1912 para o edifício da antiga Escola Normal Primária, Escola Primária Conde Ferreira, no Castelo (ano em que Paiva Pessoa evitou a saída da cidade de várias espécies provenientes do Paço Episcopal de Castelo Branco - quatro tapeçarias flamengas e outros objectos - que António Augusto Gonçalves pretendia incorporar no Museu de Machado de Castro, em Coimbra). Em 1915 reabre no convento de Santo António dos Capuchos. No ano de 1926 a Assembleia Municipal delibera a transferência do Museu para a dependência da tesouraria da Câmara, mais tarde ocupada pelo Conservatório Regional. É instalado, em 1929, nas dependências da Repartição das Obras Públicas contíguas ao Edifício do Governo Civil de Castelo Branco (Solar do Visconde de Portalegre), onde permaneceu até ser transferido para o edifício do antigo Paço Episcopal da cidade (1971).

residência de Inverno aos bispos da diocese da Guarda que compreendia também Castelo Branco. D. João de Mendonça, bispo da Guarda entre 1711 a 1736, provavelmente acrescentou o corpo central do edifício e deu início à construção do seu jardim e da sua horta. Durante a actividade do Episcopado de Castelo Branco (1771-1880), D. Ferrer da Rocha, o segundo bispo, além de ter mandado construir o corpo Norte, com peristilo e átrio, providenciou o restauro dos estuques ornamentais dos tetos do primeiro piso.

Em 1771 a «notável» vila de Castelo Branco é elevada a cidade e a sede de Bispado, dignidade que manteve por pouco mais de um século. No auge do seu esplendor a quinta do Paço compreendia além do palácio e do jardim anexo, uma horta ajardinada com passagem superior sobre a rua pública, um bosque e um olival. O jardim do paço foi criado por D. João de Mendonça em inícios do século XVIII (a partir de 1711) como jardim privado de meditação, com acesso directo a partir do interior do palácio. O plano inferior, paralelo à rua, é uma obra de 1936 destinada a permitir a sua fruição como jardim público. Apesar de modificado na sua axialidade e alterado o uso original, continua a ser um espaço de grande tranquilidade e harmonia onde num sugestivo jogo de planos, distribuem-se elementos vegetais, lagos, repuxos e esculturas representativas de assuntos da natureza, da religião e da história nacional. Tal como diz Ana Cristina Leite é «um espaço de meditação, de fruição e de ilustração pela alegoria, pelo exemplo e pela retórica tão do agrado do discurso barroco». ²⁰⁴

Extinto o bispado, desde 1885 o edifício albergou sucessivamente vários organismos públicos, ajustando-se às circunstâncias. Já durante o século XX, instituições educacionais, nomeadamente, a Escola Normal do Magistério Primário, o Liceu Nun'Álvares e a Escola Industrial e Comercial funcionaram no local. Obras de adaptação foram realizadas, com demolição parcial. Actualmente a fachada principal, virada a Norte, apresenta uma agradável unidade arquitectónica de características rocaille, dada pelo peristilo e pela marcação ritmada das janelas de sacada, rematadas por frontões contracurvados. Esta unidade foi intencionalmente acentuada pelos princípios reintegradores da DGEMN nas obras dos anos sessenta que eliminaram os sucessivos acrescentos e modificações. De salientar é a reincorporação dos arcos da entrada, bem como a apresentação de várias soluções arquitectónicas para uma melhor adaptação do edifício à sua função de museu.

²⁰⁴ Ana Cristina Leite, *op. cit.*, p. 72.



Museu de Francisco Tavares Proença Júnior instalado no antigo paço episcopal de Castelo Branco.

Já nos anos noventa, beneficiou de avultadas obras de requalificação e adaptação museográfica, o que era absolutamente necessário visto ter vindo a desenvolver-se ao longo da sua existência, conservando um espólio não só arqueológico como fazia questão o seu fundador, mas que comporta colecções com outras temáticas. À colecção de arqueologia ²⁰⁵ proveniente de Proença Júnior e que deu origem ao Museu, então municipal, juntaram-se mais tarde objectos oriundos do Palácio do Paço Episcopal, acentuando o seu carácter regional. O Museu foi criando diferentes núcleos ²⁰⁶ à medida que reunia numismática, ourivesaria romana e visigótica, têxteis. Possui

²⁰⁵ Constituída por peças recolhidas na zona e em outras partes do país, em grande parte na região de Leiria, onde o coleccionador era proprietário de uma quinta, e no estrangeiro, nomeadamente «uma belíssima colecção de peças do paleolítico dos sítios clássicos franceses» obtida através de trocas.

²⁰⁶ Editado em 1980 o *Roteiro do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior*, de Pinho Leal, informa o seguinte: «O Museu de Castelo Branco foi criado pelo arqueólogo Francisco Tavares Proença Júnior em 1910, tendo por base a doação da sua própria colecção particular, formada por um conjunto significativo de materiais pré-históricos, proto-históricos e romanos, recolhidos pelo investigador nas suas explorações arqueológicas na região.

Adquirindo o carácter de Museu Regional, destaca-se nas suas colecções a da arqueologia, formada por um espólio do Paleolítico, Neolítico, Calcolítico, Idade do Bronze, etc...; arte rupestre do Vale do Tejo; materiais provenientes de dólmenes e castros da região de Castelo Branco e Nisa, bem como por um relevante conjunto de vestígios romanos (metais, cerâmica, materiais de construção, elementos de arquitectura, sendo particularmente importante o núcleo epigráfico) e visigóticos.

O acervo do museu compreende ainda uma colecção de pintura, numismática, artes decorativas e etnografia.

Na pintura registamos algumas tábuas quinhentistas da Escola Portuguesa, com realce para a *Deposição de Cristo no Túmulo*, dada como sendo da oficina de Gregório Lopes e Garcia Fernandes, e *Santo António*, atribuída por Reinaldo dos Santos a Francisco Henriques. Além destas, possui o museu um conjunto de retratos régios e de bispos de Castelo Branco (séculos XVII e XVIII).

também uma colecção de arte contemporânea constituída nos anos 80 do século passado, primeiro projecto de expansão do museu, impulsionado pelo então director António Forte Salvado. Muito diversificada, técnica e estilisticamente, integra obras de artistas de inquestionável importância nacional e de diversos ciclos históricos que vão desde o modernismo (Cláudio Carneiro, Júlio, Dourdil, Manuel Filipe) ao surrealismo (Lima de Freitas, Cruzeiro Seixas) e a diversas tendências do abstraccionismo (Artur Bual, Eurico Gonçalves, Tomás Mateus, Carlos Lança, Chaters de Almeida, Pedro Calapez), além de um vasto número de trabalhos de Luís Noronha da Costa que visa salientar a importância deste núcleo autoral, pondo o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior entre os grandes coleccionadores de um dos artistas maiores da nossa contemporaneidade. Trata-se de um conjunto de rara unidade estilística e pregnância estética, compreendendo pinturas sobre tela e sobre pedra, estas ora poderosamente geométricas, ora informes e brutalistas.

Em maior número constituído por colchas de Castelo Branco e praticamente iniciado com a incorporação de peças provenientes da Colecção Vilhena, no ano de 1970, que muito veio enriquecer o espólio do Museu, o núcleo de tecidos bordados tem-se desenvolvido significativamente nos últimos tempos, sobretudo através do empenhamento em adquirir outros exemplares, sobretudo por meio de compra e por pedidos de cedência a outros museus nacionais (autos de cedência)²⁰⁷, tal como tem acontecido em relação a espécimes vindos do Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Nacional do Traje, do Museu Nacional de Machado de Castro, do Museu Nacional de Grão Vasco e da Casa-Museu de Almeida Moreira, integrando

No capítulo das artes decorativas, dispõe o museu de peças de mobiliário (séc. XVIII), azulejos (hispano-árabes, séculos XVII e XVIII), faianças, exemplares de Colchas de Castelo Branco dos séculos XVII-XVIII e tapeçarias, merecendo especial atenção quatro delas, do séc. XVI, que pertenciam ao Paço Episcopal, representando *A História de Lot*, *Ciro Liberta os Hebreus* de provável origem flamenga e *Triunfo de César* e *História de Roma* atribuídas à oficina de Audenarde. Julga-se terem sido estas tapeçarias oferta do Marquês de Pombal ao bispo de Castelo Branco, D. Vicente Ferrer da Rocha.

Guardam-se ainda no museu alguns elementos encontrados na cidade (moedas, cerâmicas, mobiliário, alfaias litúrgicas, etc...) provenientes de imóveis demolidos, ou ocupados e usados com funções diferentes, como as esculturas de S. Bernardino e Santa Isabel do Convento dos Capuchos, baixo-relevo do antigo edifício do teatro (demolido), lápides romanas, e duas curiosas lápides sepulcrais: uma de 1716, retirada da ermida de S. Brás, mandada fazer por D. João de Mendonça, assinalando o nascimento de uns gémeos siameses, que apenas viveram sete horas; a outra, trazida da Sé, com as duas faces epigrafadas: de um lado uma inscrição alusiva a D. Frei Vicente Ferrer da Rocha, segundo bispo de Castelo Branco; do outro, referente a D. Joana Maria Josefa de Meneses e seu filho, ambos falecidos, em 1726, durante o parto.

No percurso do museu estão ainda integradas algumas partes do antigo palácio, como uma pequena capela e a respectiva sacristia.»

²⁰⁷ As peças são requeridas pelo Museu de Francisco Tavares Proença Júnior a outras instituições e contando com o deferimento dos seus responsáveis formalizam-se os empréstimos (cedências) através de um protocolo formal, segundo o regulamento adoptado pelo IPM.

temporariamente o percurso museológico da entidade, quando se trata de suprir carências no seio da sua própria colecção para atingir da melhor forma um trabalho cultural relevante, inerente a determinada exposição.

A colecção de têxteis bordados é constituída por paramentaria, traje e colchas, as quais constituem o núcleo mais significativo: peças de origem sino e indo-portuguesa, outras produzidas em Portugal e trabalhos de produção regional – Bordado de Castelo Branco. Este último, quase na totalidade composto por colchas, por si só representa o conjunto maioritário de objectos têxteis conservados no Museu, até hoje a instituição de carácter museal que conserva a mais vasta e significativa colecção deste teor, com tendência a aumentar o número de componentes segundo as perspectivas futuras que se vislumbram a partir dos objectivos do seu programa museológico .

2.1. Historial da colecção de Bordado de Castelo Branco

No âmbito do núcleo têxtil do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, entre objectos bordados contamos com um acervo constituído por 50 colchas e 2 entrecamas.

Relativamente ao conjunto de colchas distinguimos 37 espécimes enquadrados na tipologia designada Bordado de Castelo Branco. É completado por 7 colchas de produção nacional ²⁰⁸, 4 exemplares indo-portugueses e 2 peças de origem chinesa. As 2 entrecamas integram o núcleo de Bordado de Castelo Branco.

De acordo com o objectivo do nosso trabalho procurámos reunir informação detalhada sobre o historial de cada um destes bordados de Castelo Branco. Todavia, deparámos com certas dificuldades pela inexistência e impossibilidade de obtermos determinados dados sobre o assunto. Apesar de todas as peças terem sido incorporadas e registadas devidamente, tal como constatámos através do conteúdo das fichas analítico-descritivas preenchidas pelos técnicos do Museu, em relação a vários exemplares desconhece-se o local de proveniência original e grande parte do percurso da sua existência. Onde e quem os executou ? Desde a sua criação, a quem pertenceram ? Onde estiveram ? Teriam feito parte de outras colecções ?

²⁰⁸ As peças não se identificam seguramente com o Bordado de Castelo Branco, no entanto parece serem de produção portuguesa. Segundo Teresa Pacheco Pereira, será preferível optar pela denominação *Portugal* ou, se não temos absoluta certeza, *Portugal* ?. Nestes casos, o Museu adoptou pela denominação *colcha* ao desenvolver as suas fichas analítico-descritivas, embora anteriormente alguns dos espécimes tivessem sido classificados Colcha de Castelo Branco.

A integração no Museu de um grupo constituído por 13 colchas e 2 entrecamas proveniente da Colecção Vilhena valorizou substancialmente o espólio até aí existente. Neste âmbito persistem dúvidas que, apesar dos nossos esforços nesse sentido, ainda não nos foi possível esclarecer pela ausência de documentação, ao que parece desaparecida, mesmo tratando-se de uma incorporação relativamente recente, já que data de 1970.²⁰⁹

Embora D. Fernando de Almeida, com o objectivo de enriquecer o acervo do MFTPJ do qual era director, tenha demonstrado desejo de adquirir todo o núcleo, ou parte, dos bordados de Castelo Branco reunidos pelo comandante Vilhena, segundo a carta que enviou à viúva do coleccionador pouco tempo antes da instituição ter sido instalada no edifício do antigo Paço Episcopal²¹⁰, de acordo com a informação contida

²⁰⁹ Clara Vaz Pinto informou-nos da existência de um documento proveniente do Museu Nacional de Arte Antiga, assinado por Maria José de Mendonça, referente à incorporação dos bordados que pertenceram à Colecção Vilhena no acervo do Museu Regional de Castelo Branco. Porém, apesar da nossa insistente procura, o preciso documento não foi encontrado.

Na verdade, apenas localizámos um documento existente no arquivo do MNAA, datado de 24 de Abril de 1970, assinado pela então directora Maria José de Mendonça, referente a um conjunto de objectos que após terem permanecido durante algum tempo no MNAA foram entregues no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior em depósito precário, o que, embora sem a descrição dos objectos, atendendo à data do documento nos levou a considerar estar relacionado com os bordados da Colecção Vilhena. Todavia, através de documentação que mais tarde viemos a encontrar, também no arquivo morto do MNAA, acabámos por reconhecer estarmos errados a esse respeito.

A única referência comprovativa de que os bordados estiveram temporariamente no MNAA e daí terem sido incorporados no acervo do museu albicastrense, foi-nos facultada por Maria Helena Mendes Pinto que se recorda de ter colaborado nesse processo de transição.

²¹⁰ Emitida em Lisboa, a 21 de Janeiro de 1969, D. Fernando de Almeida escreve a seguinte carta à viúva de Ernesto de Vilhena: «Na qualidade de director do Museu Regional de Castelo Branco e por sugestão de S.^a Excelência o Ministro da Educação Nacional venho junto de Vossa Excelência pedir-lhe o favor seguinte.

Na cidade de Castelo Branco existiu, como Vossa Excelência muito bem sabe, uma indústria de colchas decoradas com motivos de influência oriental.

Possivelmente as primeiras «colchas de Castelo Branco» datarão do séc. XVI e vieram até ao séc. XIX, numa evolução constante. Tenta-se, de há poucos anos a esta parte, fazer ali reviver a indústria, mas faltam exemplares onde os artistas de agora possam ir buscar inspiração.

No Museu de Castelo Branco, que dentro de poucos meses reabrirá em um esplendido edifício, o antigo paço dos Bispos, não se poderá expor mais do que uma peça, e em mau estado, pois não existe outra no actual museu. É de facto muito para lastimar que na cidade onde foi criada a indústria não possa ser exposta uma colecção digna de Castelo Branco.

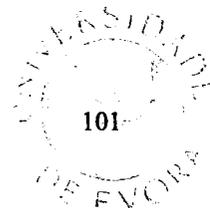
Como Vossa Excelência sabe, o grande benemérito da Arte em Portugal, o Senhor Comandante Ernesto de Vilhena, que tantas obras de arte salvou, evitando a sua perda possivelmente total, tinha uma grande colecção de colchas de Castelo Branco. Várias vezes sobre essas colecções falei com o meu Mestre, de quem fui assistente sete anos, o Prof. Henrique de Vilhena. Nesse tempo a riqueza da colecção ainda não era aquilo que agora é.

E por isso permita-me, Minha Senhora, um atrevimento: não será possível que essa colecção no todo, ou em parte, possa ser exposta por doação ou por depósito, no Museu de Castelo Branco?

A casa é digna de tal honra e cidade mais apropriada não existe, certamente. As salas que viessem a guardar as colchas teriam o nome do seu doador, que assim ficaria para sempre ligado a elas. E de toda a justiça seria ainda que um busto ou baixo relevo marcasse também a sua presença.

Creia Vossa Excelência que além de um grande benefício representado por tal decisão, os cultores da Arte actuais e futuros ficar-lhe-iam muito gratos.

Envio junto uma fotografia da fachada do Museu, a inaugurar em Maio próximo.



na fichagem das peças existente no Museu Tavares Proença, a sua transação não se realizou directamente entre este organismo e a família Vilhena. Foram compradas pelo Estado português. Mas, à própria família ou a outras entidades (leiloeiras, antiquários, etc.) ? O facto de D. Fernando de Almeida mencionar na carta dirigida a Maria Amélia Vilhena que a proposta da compra fora-lhe sugerida pelo Ministro da Educação Nacional, poderá ser um dado revelador, já que na época o Ministério da Educação Nacional encarregava-se desse tipo de aquisição, ou apenas de listagem ou inventariação tal como refere um documento existente no arquivo do MNAA ²¹¹, por isso a presença de etiquetas com o nome do ministério a marcar os exemplares. Será que neste processo D. Fernando de Almeida serviu de intermediário entre o Estado e a família do coleccionador, concretizando assim o seu desejo de desenvolver as colecções do Museu de Castelo Branco ?

Mas para que local foram as peças inicialmente ? É possível que o Estado tenha ficado com as peças em «bloco» e depois procedido à sua distribuição, primeiro em depósito no MNAA, não só no que respeita ao Bordado de Castelo Branco mas também a outros conjuntos da Colecção, como é exemplo o núcleo de escultura reunido por Ernesto de Vilhena e oferecido por seu filho ao Estado português, que após ter sido recolhido num depósito da Biblioteca Nacional foi depositado no MNAA, onde foi feita a escolha das peças destinadas a incorporar acervos de outros museus nacionais, segundo constatamos num documento também conservado no arquivo do MNAA ²¹².

Com os meus mais respeitosos cumprimentos me subscrevo
O Director do Museu de Castelo Branco
D. Fernando de Almeida
(Catedrático em Arqueologia da Faculdade de Lisboa)»

²¹¹ Arquivo morto do MNAA, 186-A/49-M-1. O documento trata-se de um carta enviada por Maria José de Mendonça, então directora do Museu Nacional de Arte Antiga, ao director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes, em 5 de Abril de 1969, onde consta o grupo de trabalho encarregado de fazer a selecção dos objectos componentes da Colecção Vilhena para efeitos de inventariação e refere também os respectivos relatórios sobre tecidos, pintura, cerâmica, mobiliário e vidros que estiveram a cargo, respectivamente da signatária, de Abel de Moura, de João Santos Simões, Maria Helena Mendes Pinto, Carlos da Silva Barros. A selecção das peças foi feita segundo instruções recebidas numa reunião que teve lugar no Ministério da Educação Nacional, em 30 de Setembro de 1967, sob a presidência do Inspector Superior das Belas Artes, na qual compareceram os especialistas já mencionados e Maria José Taxinha, chefe da Oficina de Têxteis do Instituto José de Figueiredo, superiormente designada para também auxiliar na selecção dos tecidos. Os trabalhos começaram no dia 2 de Outubro de 1967, tendo sido acompanhados permanente por Maria José de Mendonça até ao final de Dezembro, desse mesmo ano.

²¹² Arquivo morto do MNAA, 133/5-M-2. Carta enviada em 9 de Março de 1970 por Maria José de Mendonça, então directora do Museu Nacional de Arte Antiga, a solicitar ao director-geral do Ensino Superior e das Belas Artes que a colecção de escultura reunida pelo comandante Ernesto de Vilhena e oferecida ao Estado português por seu filho, Júlio de Vilhena, então recolhida em depósito na Biblioteca

Não sabemos também se o conjunto de bordados de Castelo Branco, outrora da Colecção Vilhena, integrou na sua totalidade ou parcialmente o acervo do museu albicastrense, pois quanto ao núcleo de escultura, sujeito a uma espécie de dação ²¹³ entre a família Vilhena e o Estado, nem todos os componentes incorporaram o acervo do MNAA, como havia sido acordado.

O conjunto de tecidos bordados proveniente da colecção do comandante Vilhena é formado por 8 colchas e 2 entrecamas de Castelo Branco, 3 colchas de origem portuguesa, 1 colcha indo-portuguesa e 1 colcha chinesa.

As colchas de Castelo Branco foram incorporadas no Museu com os seguintes números de inventário: 70.8 MFTPJ; 70.9 MFTPJ; 70.10 MFTPJ; 70.11 MFTPJ; 70.12 MFTPJ; 70.13 MFTPJ; 70.14 MFTPJ; 70.18 MFTPJ. As entrecamas apresentam os números 70.20 MFTPJ e 70.21 MFTPJ.

Este grupo engloba também três espécimes com a denominação *colcha*, generalizada nas respectivas fichas analítico-descritivas do Museu. A sua origem é atribuída ao século XVIII, a autoria é desconhecida, possivelmente de produção nacional, estão inventariados com os números 70.15 MFTPJ, 70.17 MFTPJ e 70.19 MFTPJ. ²¹⁴

As colchas, atribuídas ao século XVIII, indo-portuguesa, com o n.º inv. 70.7 MFTPJ ²¹⁵, e a de origem chinesa, inventariada com o n.º 70.16 MFTPJ ²¹⁶, são provenientes da mesma colecção.

Nacional de Lisboa fosse transferida para o Museu Nacional de Arte Antiga. A partir do qual seria feita a escolha das peças a integrar acervos de outros museus nacionais.

²¹³ A figura de dação consta do ordenamento jurídico nacional (lei de bases do património cultural, n.º 107/2001, Diário da República n.º 209, série 1 – A, 8 de Setembro, pp. 5808-5829). Consiste numa espécie de troca em que as peças são oferecidas com uma contrapartida, a isenção do pagamento de imposto de transmissão. O mesmo aconteceu com obras de Picasso, submetidas a um processo de dação entre a família do artista e o Estado francês.

²¹⁴ As colchas 70.15 MFTPJ e 70.19 MFTPJ, registadas na DDF (25295 e 25288), apresentam um estado de conservação regular e bom, respectivamente. O bordado 70.15 MFTPJ foi integrado na exposição realizada no Museu entre 09/05/1998 a 15/01/2001 e na exposição iniciada em 20/01/2001, ainda patente, com a denominação Portugal. A colcha 70.19 MFTPJ é referenciada por Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., p. 132. A colcha 70.17 MFTPJ, em deficiente estado de conservação, corresponde a uma tipologia que poderemos encontrar referenciada como *colchas alentejanas*, embora nada justifique terem a sua origem no Alentejo. São peças muito ao gosto dos povos orientais que se caracterizam sobretudo por serem constituídas por duas telas de linho acolchoado, com filaça ou lã de permeio, em geral bordadas a fio de linho, embora algumas apareçam bordadas a linho e seda ou só a seda.

²¹⁵ Registada na DDF – n.º inv. 25285.

²¹⁶ A colcha 70.16 MFTPJ é apresentada na obra de Clara Vaz Pinto, *Colchas de Castelo Branco*, cit., pp. 40-41.

As restantes colchas do núcleo de têxteis deram entrada no Museu de Castelo Branco individualmente, através de diferentes processos.

No que respeita às colchas de Castelo Branco:

algumas foram doadas, caso das peças 74.8 MFTPJ; 74.9 MFTPJ; 74.10 MFTPJ;

vários espécimes foram adquiridos através de compra: 56.2 MFTPJ; 75.78 MFTPJ; 80.35 MFTPJ; 2000.36 MFTPJ; 2000.37 MFTPJ; 2000.60 MFTPJ; 2001.1 MFTPJ; 2001.4 MFTPJ; 2001.5 MFTPJ; 2001.6 MFTPJ;

da Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior são provenientes as colchas: 77.30 MFTPJ; 78.4 MFTPJ; 78.27 MFTPJ; 78.50 MFTPJ; 79.40 MFTPJ; 79.63 MFTPJ; 79.85 MFTPJ; 80.32 MFTPJ; 81.253 MFTPJ; 81.484 MFTPJ; 85.14 MFTPJ; 2004.12 MFTPJ; 2004.13 MFTPJ; 2004.14 MFTPJ;

a colcha inventariada com o número 2002.1 MFTPJ passou a integrar o acervo do Museu através de um processo que nos é desconhecido e a colcha 2002.10 MFTPJ foi incorporada através de permuta por dois painéis executados na Oficina-Escola de Bordados Regionais, entre o Museu e a proprietária.

Apresentamos em anexo, como Apêndice Documental, informação mais detalhada sobre cada um destes bordados de Castelo Branco através das fichas de inventário Matriz, modelo adoptado pelo IPM, existentes no Museu Tavares Proença.

O núcleo de têxteis do Museu comporta outras colchas, de autoria desconhecida, que apesar de não corresponderem à tipologia do Bordado de Castelo Branco, provavelmente são de produção nacional. Estão registadas com os números de inventário: 77.19 MFTPJ ²¹⁷; 84.4 MFTPJ ²¹⁸; 87.7 MFTPJ ²¹⁹; 2000.25 MFTPJ ²²⁰.

Conta ainda com três colchas indo-portuguesas e uma de origem chinesa, inventariadas com os números: 2000.58 MFTPJ ²²¹; 2001.3 MFTPJ ²²²; 2002.2 MFTPJ ²²³; 2003.1 MFTPJ ²²⁴.

²¹⁷ Executada no séc. XX, em linho natural tecido com lã em tear normal. Considerada em bom estado de conservação, foi adquirida através de compra em 11/07/1977.

²¹⁸ Atribuída aos séculos XVII-XVIII, bordada (pespontada) a fio de linho natural sobre uma base de duas telas de linho acolchoado. Considerada em estado de conservação deficiente a 04/12/2001, foi incorporada através de doação. Pertence a uma tipologia de peças acolchoadas, integralmente brancas.

²¹⁹ De 1987, em linho natural tecido com lã em tear normal. Considerada em bom estado de conservação a 21/12/2001, foi adquirida através de compra.

²²⁰ Trabalho do séc. XVIII, a colcha é bordada a fio de seda e linho policromos sobre uma base de duas telas em linho tecido e acolchoado. Apresenta estado de conservação regular, foi doada em 14/11/2000. Segue a tipologia das «colchas alentejanas».

²²¹ Atribuída ao séc. XVIII, em estado de conservação regular, foi adquirida através de compra.

²²² Produção atribuída ao séc. XVIII, em estado de conservação deficiente, foi adquirida através de compra em 06/09/2001.

De acordo com o material que nos foi possível reunir sobre cada um dos espécimes, grande parte disponibilizado pelo Museu, contactámos que apenas os bordados coligidos pelo comandante Ernesto Vilhena são provenientes de uma colecção. O espírito colecionista não se faz sentir nos outros componentes do núcleo de Bordado de Castelo Branco, agora integrante do acervo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior e, conseqüentemente, a panorâmica colecionista regida por um envolvimento museológico é breve, contando apenas com os que provêm de uma única colecção. Os restantes, ao serem contextualizados com os seus anteriores proprietários, demonstram estar envoltos no seu próprio individualismo, mesmo que tivessem coexistido com exemplares da mesma natureza, não significando colecção. Frequentes são os casos em que se reúnem dois, três ou mais objectos, porque acontece serem herdados ou adquiridos de modos diversos, através de compra, simplesmente pelo gosto ou prestígio que significa a sua posse, pelo bom investimento que representam, etc.

Para um melhor entendimento do Bordado de Castelo Branco, todas as peças da espécie apresentadas na instituição, quer para serem sujeitas a um parecer histórico ou avaliação de carácter comercial, quer para serem submetidas a uma operação de restauro efectuado no próprio local ou apenas receber o respectivo orçamento, são sujeitas à elaboração de um processo historial de acordo com os dados fornecidos pelos proprietários. Na verdade, além de ser um meio de angariar nova documentação sobre a matéria, trata-se também de um recenseamento que vai prevenir o desconhecimento ou total desaparecimento dos objectos.

Curiosamente, alguns desses bordados acabam por ser vendidos, fosse ou não a ideia primeira de quem os possuía, passando então a incorporar o acervo do Museu e a tomar parte de uma colecção específica, usufruindo um tratamento museológico adequado.

²²³ Atribuída ao séc. XVII, em estado de conservação regular, foi adquirida através de compra em 20/03/2002.

²²⁴ Atribuída ao séc. XVII, em estado de conservação regular, foi adquirida através de compra em 09/12/2003.

2.2. Estatuto tributado aos bordados de Castelo Branco no seio da colecção

Embora o acervo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior seja variado e não apresente como única referência a colecção de Bordado de Castelo Branco, nele, ela é considerada elemento dominante, não só no que respeita às sub-categorias Colchas, Tecidos e Bordados mas ainda e, com maior abrangência, relativamente à categoria Têxteis. À semelhança do que acontece com outros conjuntos de objectos também de referência, cujas categorias correspondem a diferentes secções, nomeadamente na área da arqueologia e da arte contemporânea.

Não porque uns são melhores ou piores que outros mas devido a razões de carácter espacial e sobretudo de conservação, os espécimes da colecção de Bordado não integram em simultâneo a mesma exposição. Segundo critérios museográficos, são seleccionadas peças para determinada mostra enquanto outras ficam em reserva, obedecendo a um processo de rotação.

Entre todas as peças desta colecção, algumas poderão salientar-se por melhor factura, pela composição mais ou menos elaborada, por maior ou menor riqueza simbólica, pela sua antiguidade. Todavia, a génese é comum, em determinado sentido o valor é igual.

As formas e significados diversos dos objectos, conforme a relação que se manteve, se mantém ou não, com cada um deles, assim provocam impressões diferentes, e podem até tornar-se simplesmente «objectos de colecção». Todavia, tem-se em conta a riqueza e as especificidades deste bordado singular. Não estão em causa apenas colchas ou entrecamas bordadas, significam muito mais do que isso, são peças com expressividade plástica muito própria, invadidas pela criatividade. Num entrosamento e paralelismo com outras áreas da arte, são elas próprias uma criação artística com todas as influências recebidas do Oriente e de fontes eruditas onde tão claramente o barroco se faz notar.

O Bordado de Castelo Branco foi entendido através de diferentes perspectivas por aqueles que dirigiram o Museu Tavares Proença:

durante a década de 60 e princípios de 70 do século XX, o seu director, D. Fernando de Almeida (nomeado em 1963), tinha como um dos objectivos a aquisição de bordados, o que acabou por se concretizar com a incorporação de um grupo de peças proveniente do colecção do comandante Ernesto de Vilhena;

nos anos 70-80 do século XX, embora o director António Forte Salvado (nomeado em 1973) se tenha debruçado sobre o Bordado no campo da sua divulgação,

sobretudo através de artigos e publicações, não se observa uma significativa incorporação de peças deste teor;²²⁵

entre finais de 80 e 90 do mesmo século, apesar do Museu ter encerrado durante cinco anos por motivo de obras, com a directora Clara Vaz Pinto (nomeada em 1989) nota-se um acentuado interesse pelo Bordado de Castelo Branco com destaque para o funcionamento da Oficina-Escola de Bordados Regionais instalada no Museu;

a directora Ana Margarida Ferreira (nomeada em 1999) demonstrou um empenho significativo em adquirir novos espécimes de Bordado de Castelo Branco para o Museu, numa perspectiva direccionada para o estudo do Bordado como têxtil antigo;

em Abril de 2005, Aida Rechená preenche o lugar de directora do Museu, facto recente que não nos permite ainda avaliar a sua posição relativamente ao Bordado.

São bordados que constituem uma das razões de ser de exposições realizadas no Museu de Francisco Tavares Proença e não só. Por serem objectos a sua mera exibição dá lugar a que se entenda naturalmente que há exposição. Efectivamente, entende-se que estes tecidos bordados são capazes de nos informar sobre si mesmos enquanto são uma forma em determinado espaço, em grande medida, pela adequação à utilidade que terão tido, à necessidade que terão resolvido e ao uso que se lhes terá dado. Eles são suporte material daquilo que significa a função que realizam (ou que realizaram), a sua utilidade. Têm também significados simbólicos, que derivam da sua beleza, qualidade, decoração. Possuem um significado funcional e simbólico que somos capazes de captar se fizerem parte do nosso contexto cultural ou dispusermos de algum conhecimento prévio que nos permita reconhecê-los. Mas este não é o caso se são objectos históricos, se pertenceram a outras sociedades que deram respostas distintas às mesmas ou diferentes necessidades. Alguns destes bordados, que pertenceram a outros contextos culturais e que perderam a sua utilidade original, sobreviveram, sem dúvida, através do tempo e incorporaram a sua marca, adquirindo um novo valor: o histórico. O Bordado de Castelo Branco como objecto histórico remete-nos a tempos passados, a espaços distintos e a outras sociedades, convertendo-se num indício da existência das ditas sociedades.

Com efeito, fazer com que passem de mero indício a fonte de informação requer uma investigação metódica que os relacione com as suas referentes culturais, ao final da qual haverão recuperado, ou assim o cremos, os seus múltiplos sentidos dentro do sistema cultural a que pertenceram, convertendo-se, por sua vez, em suporte material

²²⁵ Neste período observa-se um particular desenvolvimento do núcleo de arte contemporânea.

de determinados significados. Ou melhor, em signo dentro de um sistema de comunicação constituído por objectos pertencentes a um mesmo contexto.

2.3. Critérios de conservação e de restauro da colecção de Bordado de Castelo Branco

A função de conservar os bens culturais constituintes do seu acervo é um dos compromissos mais importantes do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior desde a perspectiva da sua configuração e definição convencionais, de acordo com a proposta e o impulso do ICOM. O Museu assim concebido representa um elemento de singular importância no quadro de todas as medidas que a sociedade dispôs para salvaguardar património e assim poder transmiti-lo às gerações vindouras.

A evolução do Museu de Castelo Branco e o progresso dos métodos científicos e tecnológicos que se aplicam actualmente converteram a conservação em ponto de encontro de muitos dos aspectos considerados essenciais tanto para a investigação como para a salvaguarda da sua colecção, incluindo, se necessário, o trabalho de laboratório. Ao fim e ao cabo, faz parte das funções do Museu como instituição pública ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento conservar toda a manifestação de interesse da actividade humana, investigar este património cultural, com ele educar e ocupar da melhor forma os seus visitantes, como públicos e como estudiosos que no âmbito da sua colecção pretendem empreender trabalho de investigação.

No que diz respeito ao seu acervo de bordados de Castelo Branco, na sua grande maioria constituído por colchas, são tomados os critérios considerados indispensáveis para a conservação de tecidos bordados, sendo de igual forma tratadas todas as outras peças da colecção que requerem cuidados idênticos, embora com algumas diferenças relativamente à sua exposição ao público e acondicionamento nas reservas, consoante a forma que apresentam.

Para salvaguarda das colecções o Museu dispõe de medidas de segurança que funcionam de modo a garantir a integridade dos objectos, através de meios técnico e humanos: detectores de incêndios, detectores de intrusos e uma equipa de vigilantes. Dispõe de equipamento que permite o controlo da temperatura e da humidade das suas salas, bem como de um sistema de ar condicionado em permanente funcionamento, também instalado no espaço dedicado às reservas, situadas no sótão.

A nível da iluminação, artificial, optou-se por um sistema inteligente no que respeita às peças em exibição, evitando a sua constante exposição à luz que, sujeita a

frequentes medições, obedece ao nível de intensidade recomendado, procurando não ir além dos 50 Lux. Existe uma preocupação constante em contabilizar o tempo de exposição dos bordados de forma a não ultrapassar períodos demasiados longos que possam contribuir para a sua deterioração, ainda que se tenha optado por exhibi-los em vitrines vindo a beneficiá-los de um maior grau de protecção contra agentes nocivos. Embora denominada permanente, a exposição agora patente está preparada para alterações, obedecendo a uma rotação de mostragem das peças da colecção de Bordado de Castelo Branco. É fundamental a exibição temporária dos objectos por motivos de conservação.

Relativamente aos exemplares de Bordado conservados nas reservas do Museu, as colchas são acondicionadas num sistema de enrolamentos constituído por varões em metal de secção circular com um revestimento de plástico e pano cru, envoltos com esponja de polietileno, nos quais são enroladas as peças individualmente, acompanhadas na integra de papel *acid-free* com espessura fina de maneira a evitar a sobreposição do têxtil em si próprio. No caso das entrecamas, com dimensão inferior às das colchas, são colocadas em gavetas, sendo cada peça envolta em papel *acid-free* ²²⁶, processo igualmente utilizado na paramentaria, traje e trabalhos de renda.

No espaço destinado às reservas encontram-se as meadas de fio de seda frouxa utilizadas pelas bordadoras da Oficina-Escola do Museu. Suspensas numa estrutura em madeira com varões, onde se dispõem lado a lado de forma a não entrosar. No mesmo local guarda-se ainda um conjunto de desenhos de Bordado de Castelo Branco provenientes do extinto Centro de Bordados Regionais da Mocidade Portuguesa Feminina.

De acesso limitado, podendo ser visitáveis pelos interessados e investigadores que o solicitem, parte das reservas do Museu ²²⁷ encontram-se instaladas no sótão do edifício, cujo acesso feito através de escadas estreitas torna particularmente difícil a circulação de peças de maior porte, o que significa um factor de risco para a segurança das mesmas.

Na oficina de restauro, também situada no sótão, podemos contar com a perícia de duas bordadoras que fizeram formação na área de conservação e restauro através

²²⁶ Sempre que possível as entrecamas são esticadas em gavetas, nos casos em que apresentam dimensões que tal não permita são dobradas com enchimentos de papel *acid-free* nas dobras, de modo a evitar o esforço das fibras.

²²⁷ Têxteis e pintura em reserva encontram-se na mesma sala. Os reservados de arqueologia situam-se em construções adjacentes ao edifício principal do Museu, por motivos de espaço.

do patrocínio da própria instituição. As mesmas são apoiadas e orientadas por Beatriz Lemos, especialista em restauro de têxteis, antiga funcionária do Instituto José de Figueiredo. São aqui tratados espécimes, pertencentes ao próprio Museu ou vindos do exterior, seguindo um critério de consolidar, preservar e não de refazer, tendo em conta evitar a alteração da sua leitura.

IV. Musealização - o Bordado de Castelo Branco à luz da sua vocação museológica

1. O Bordado de Castelo Branco como objecto museológico à luz da vocação do programa do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior e das suas estratégias expositivas

1.1. A diversidade programática do Museu

Ao abordarmos o Bordado de Castelo Branco no âmbito do programa e estratégias expositivas do museu albicastrense, cremos ser importante considerar o percurso desta instituição desde a sua criação até à actualidade.

O Museu Regional de Castelo Branco ²²⁸ adoptou o nome do seu fundador Francisco Tavares Proença Júnior, personalidade de múltiplos interesses no mundo da ciência e das artes que se notabilizou especialmente como arqueólogo. A sua colecção particular deu origem a um Museu Municipal de cariz eminentemente arqueológico ²²⁹, o qual Tavares Proença dirigiu apenas por alguns meses pois, como já atrás referimos, em 1911 deixou o país por razões políticas e de saúde, vindo a falecer na Suíça aos 33 anos.

Quando da sua constituição, o Museu Municipal de Castelo Branco nasceu sentimentalmente ligado ao Museu de Belém. Proença Júnior considerava-se discípulo de Leite de Vasconcelos. A leitura da correspondência trocada entre ambos demonstra o muito apreço e consideração de Proença Júnior pelo mestre.

²²⁸ O Museu tornou-se Regional em 1929, através do decreto-lei n.º 16578, passando a estar integrado no Estado e, por força do mesmo decreto, a Junta Geral do Distrito e a Câmara Municipal de C. Branco deveriam contribuir para a sua manutenção. Nesse ano, através de uma portaria, António Elias Garcia é nomeado director-conservador do Museu. Em 1930 o seu regulamento foi estabelecido pelo decreto-lei n.º 17927. Encerrado ao público em 1962, dois anos mais tarde a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais deu início às obras de adaptação do antigo Paço Episcopal a museu, sendo D. Fernando de Almeida, incumbido de, findas as obras, proceder à transferência e instalação das colecções do Museu até aí conservadas nas dependências da Repartição de Obras Públicas. Em 1071 a DGEMN deu por concluídas as obras e a 20 de Março foi inaugurado nas suas novas instalações. Em 1973 o decreto-lei n.º 424 de 23 de Agosto, revogando os decretos 16578 de 6 de Março de 1929 e 17924 de 25 de Janeiro de 1930, submeteu o Museu a idêntico regime técnico e administrativo de outros museus do Estado, tornando-o dependente, para todos os efeitos, da então Direcção Geral dos Assuntos Culturais, criando-lhe um quadro de pessoal.

²²⁹ Em 1908 Francisco Tavares Proença Júnior sugere à Câmara Municipal de Castelo Branco a criação de um museu, para o qual está disposto a oferecer a sua colecção de arqueologia. A oferta de Proença Júnior é aceite por unanimidade 8 de Abril pela Câmara, que solicita ao rei D. Manuel II a cedência da antiga capela do convento de Santo António dos Capuchos para a instalação do Museu. A 29 de Dezembro de 1929 é aprovado o regulamento do Museu e, no ano seguinte, a 17 de Abril, é inaugurado o Museu Municipal no convento dos Capuchos de Castelo Branco. Em 1916, ano da morte do seu fundador, passa a denominar-se Museu Municipal de Francisco Tavares Proença Júnior.

Só na região, foi recolhida uma colecção arqueológica com cerca de 3000 objectos. Proença Júnior solicitou à Câmara instalação própria para instituir o Museu. O pedido foi atendido. Paralelamente, preparava uma publicação que fizesse eco da investigação realizada, especialmente relacionada com a investigação arqueológica. Delimitou o seu trabalho a um território, previamente escolhido, a Beira-Baixa. O programa visava o estudo «das mais antigas civilizações d'esta região» - afirmação escrita em carta dirigida a Leite de Vasconcelos. Todavia, em 1911 surgem os primeiros ressentimentos com o mestre. O programa arqueológico, de âmbito nacional, atribuído ao Museu Etnológico Português e a falta de apoio por parte de Leite de Vasconcelos relativamente ao «direito científico» dos achadores e dos exploradores das estações, foram a fonte de atritos e de conflitos. Verificou-se em Castelo Branco, com as escavações de Idanha-a-Velha e, com Santos Rocha, relativamente à Figueira da Foz. Proença Júnior desabafava: «Ora trabalhando eu por dedicação, não posso levar à paciência que outros se metam a fazer explorações nas 7 estações neolíticas, nas 81 antas, nos 8 túmulos, nos 30 castros ou nas 81 estações romanas que consegui descobrir no distrito em 10 anos de trabalho, de contrariedades e de despesas de toda a espécie». ²³⁰

Proença Júnior concebeu um programa de museu visando unicamente os estudos e a colecção arqueológica. Percebeu, por outro lado, a importância que poderia ter para o Museu e para a implementação da arqueologia na região a existência de uma publicação periódica. Tutelou o Museu à Câmara Municipal no sentido de lhe garantir uma existência longa e pouco atribulada ²³¹. No entanto, outro programa para a mesma instituição fora explanado em *O Archeologo Português* por Alves Pereira. Quando da sua notícia de abertura, enunciou os rumos que o novo museu deveria seguir: «Não

²³⁰ Isabel Pereira, «Museus e Colecções de Arqueologia: conceitos e programas», *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 17, ed. do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 1999, pp. 35-36.

²³¹ A museologia de âmbito regional e local conheceu um importante incremento a partir do séc. XIX, com a criação de museus em diferentes localidades do território continental, nomeadamente Santarém (1876), Coimbra (1887), Figueira da Foz (1893), Guimarães (1900), Castelo Branco (1910), entre outras, e para a qual contribuiu não só o interesse despertado no país pelos estudos arqueológicos, mas também a boa receptividade e o apoio frequente que era concedido a estes projectos pelas entidades administrativas locais, chegando estas a ser o organismo de sustentação desses museus.

É de assinalar a situação difícil em que se encontravam vários museus regionais e locais sob tutela autárquica por falta de apoio das respectivas câmaras municipais, como a de Castelo Branco que levou a «...queixas dirigidas a Leite de Vasconcelos por Tavares Proença Júnior, quando da organização do Museu Municipal de Castelo Branco, em que este se referia inclusivé à falta de apoio camarário para a execução de serviços indiferenciados». Cf. Henrique Coutinho Gouveia, *Leite de Vasconcelos e o Museu Etnológico Português – Plano Nacional e Projecção Regional e Local*, Actas do VII Encontro de Museologia e Autarquias, Seixal, 28-30 de Novembro de 1986, p. 336.

convém ficar ainda por aqui. O Museu não deveria ser exclusivamente archeologico. O alargamento da sua esfera asseguraria também, creio eu, a sua futura conservação. A própria archeologia é um ramo, o ramo passado, da ethnografia. Pois abranja a instituição toda a vasta ethnografia local, isto é a ethnografia ou distrito ou da província... E de patamar em patamar, sou ainda levado a abrir nova secção para a história natural do districto ou da província». ²³² Quanto ao Boletim acrescenta: «É preciso que esta ideia educadora não tenda a gerar só archeologos, mas quantas especializações se filiam no âmbito da ethnographia». ²³³ O regulamento do Museu elaborado pela Câmara Municipal, ignorando as propostas de Proença Júnior, terá sido influenciado certamente pela doutrina exposta por Alves Pereira. ²³⁴

A sua qualidade de museu regional desenvolveu-se mais tarde com a incorporação de diversos objectos originários do Palácio Episcopal e lentamente foi desenvolvendo o seu acervo no âmbito da numismática, ourivesaria romana e visigótica, tecidos bordados.

Quando o Museu reabriu em 1971, depois de estar encerrado durante nove anos, a exposição das suas peças revelou uma estratégia expositiva cuja filosofia museológica não sofrera grande alteração desde o início da sua criação.

Ao longo da década de 80 reuniu trabalhos de diversos artistas plásticos nacionais, o que resultou ter entre as suas colecções um pequeno acervo de obras de arte contemporânea, integralmente exposto em 1992.

Fecha novamente em Maio de 1993 para obras de requalificação museológica e a 9 de Maio de 1998 dá-se nova reabertura ao público, momento em que, com base no núcleo de arte contemporânea, Raquel Henriques da Silva preparou a exposição temporária *Marcações de Arte Contemporânea*, patente até Setembro do ano 2000. Desta vez foram seleccionadas obras, quer em função do espaço expositivo e da necessidade de se criarem as melhores condições para a sua visibilidade, quer em função de um critério de reconhecida relevância estética.

Devido à parceria estabelecida em 1999 com o Museu do Chiado foi apresentada no Museu de Castelo Branco, no ano 2000, uma versão antológica da exposição retrospectiva de Marcelino Vespeira, realizada pelo Museu do Chiado, seguindo-se o

²³² Isabel Pereira, *op. cit.*

²³³ Idem, *ibidem.*

²³⁴ Apesar da maioria dos museus então criados atribuir à arqueologia grande importância, comprovada através da presença de colecções desse âmbito, não impediu que outras, de diferentes domínios, se encontrassem aí representadas.

ciclo de exposições *Modernismo e Vanguarda no Museu do Chiado*, seriado em seis mostras de revisão da arte portuguesa do século XX, onde foi apresentada uma selecção significativa de obras do acervo do museu lisboeta, passando pela pintura, desenho, escultura, colagem, fotografia. Com David Santos a comissariar, as duas primeiras exposições foram relativas ao período de 1900 a 1940 (*Modernismo e Vanguarda nas colecções do Museu do Chiado, 1900-1940* – 8 de Fevereiro a 13 de Maio de 2001 ; *Desenho e Modernismo nas colecções do Museu do Chiado, 1900-1940* – 16 de Maio a 4 de Novembro), as duas seguintes foram respeitantes às décadas de 40 a 60 (*Figuração e Abstracção nas colecções do Museu do Chiado, 1940-1960* – 21 de Fevereiro a 12 de Maio de 2002; *Da escultura à colagem, outras disciplinas colecções do Museu do Chiado, 1940-1960* – 18 de Maio a 15 de Setembro de 2002). A quinta exposição, um núcleo de obras muito significativo que abrange os anos 60 e 70 (*1960-1980 - Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*), foi comissariada por Maria de Jesus Ávila e esteve patente entre 14 de Outubro de 2003 a 4 de Janeiro de 2004. O ciclo encerrou com a exposição que diz respeito ao final do século, da responsabilidade de Emília Tavares (*1980-2004, Anos de actualização artística das colecções do Museu do Chiado* – 11 de Dezembro de 2004 a 20 de Fevereiro de 2005) . Em termos futuros há vontade em continuar a parceria entre o Museu Tavares Proença e o Museu do Chiado, abrindo novos ciclos dedicados à arte contemporânea.

Trata-se de uma experiência que foi possível realizar graças à conjugação de esforços e boa vontade das direcções e equipas de ambos os museus, ao apoio dos serviços centrais do Instituto Português de Museus e ao empenhamento de diversos colaboradores, sendo ainda de realçar ter beneficiado das oportunidades de financiamento proporcionadas pelo III Quadro Comunitário de Apoio, através do Plano Operacional da Cultura.

Este ciclo realizado num espaço que, na opinião de Ana Margarida Ferreira, pode ser classificado de «pedagógico e institucional», tem tido o apoio complementar de uma série de conferências, acabando por funcionar como um «breve curso» de arte portuguesa do século XX, além de ser acompanhado da edição de catálogos das respectivas exposições.

Também como referência à arte do passado século e continuando agora, já no século XXI, o Instituto de Arte Contemporânea decidiu promover e realizar no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior uma exposição de desenhos de arquitectos que

sempre desenharam para que a arquitectura acontecesse como necessidade vital e realização artística. Comissariada por Alberto Carneiro e Joaquim Moreno, com o título *Desenho Projecto de Desenho*, esteve patente entre 16 de Novembro de 2002 e 9 de Fevereiro de 2003.²³⁵

Em paralelo têm sido desenvolvidas diversas iniciativas, como por exemplo as instalações da autoria de Rute Rosengarten e Ana Vidigal – *O Véu da Noiva* (6 de Junho a 14 de Julho de 2002), de Cristina Athaide, *Com o suor do rosto*, criada especialmente para o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (10 de Outubro a 11 de Novembro de 2002).

Ainda em simultâneo com este ciclo estruturante da programação do Museu, tendo como objectivo enriquecer e diversificar a oferta de eventos de arte contemporânea, destaca-se o projecto de concepção e apresentação, intitulado *A Dois*, realizado em parceria com o Centro de Novas Tendências Artísticas (CENTA), de Vila Velha de Rodão, cujas mostras, sempre resultado do trabalho simultâneo de dois artistas, Carlos Roque e Ricardo Jacinto (10 de Maio – 8 de Junho), Frederica Bastide Duarte e Susana Mendes da Silva (14 de Junho a 31 de Julho), André Guedes e Leonor Antunes (27 de Setembro – 26 de Outubro), estiveram patentes no Museu Tavares Proença ao longo do ano 2003, procurando estabelecer relações com a tradição têxtil, com a paisagem, com os jardins do palácio.

Entre 20 de Março e 2 de Maio de 2004 o Museu acolheu a colectiva de pintura, escultura e instalação, *Alguns Fragmentos do Universo*, proveniente da Fundação EDP²³⁶ e, de 5 de Junho a 31 de Julho de 2004, a colectiva de alunos de escultura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, *Arte e Ambiente – Fogo e Floresta – 16 Olhares*.

Ao manter viva e continuada a presença das artes plásticas no Museu de Castelo Branco é seu objectivo proporcionar aos diferentes públicos da região, e não só, o acesso ao que de relevante qualidade existe nas colecções do Estado; proporcionar às crianças o contacto directo com a obra de arte, aos educadores a oportunidade de transmitirem conhecimentos para além da sala de aula, do projector de *slides*, do livro ou do computador, todos preciosos meios auxiliares do conhecimento e incapazes de substituir a fruição directa da proposição artística.

²³⁵ A exposição foi exibida anteriormente no Museu Nacional Soares dos Reis do Porto (18 de Maio – 30 de Junho de 2002), na Fortaleza de Sagres (13 de Julho – 18 de Agosto de 2002) e na Fundação Cupertino de Miranda em Vila Nova de Famalicão (14 de Setembro – 24 de Outubro 2002).

Desde 1998 tem sido objectivo fundamental manter neste espaço a visibilidade da arte contemporânea nacional, dando continuidade a uma das componentes das suas colecções e assumindo as particulares responsabilidades do Museu nesta área que, por enquanto, carece de espaços de apresentação na vasta região em que se insere. Pretende-se assim que esta instituição, vocacionada essencialmente para a valorização das suas colecções históricas de arqueologia e arte antiga e para afirmação do Bordado de Castelo Branco, permita aos públicos, em particular às crianças e jovens que são a parte mais substancial dos visitantes, o confronto enriquecedor entre as artes herdadas e a sua questionação pela modernidade. Esta atitude visa afirmá-lo como lugar simbólico onde os tempos e as categorias da cultura se misturam produtivamente, possibilitando experiências estéticas diversificadas, condição de aprendizagem e de elaboração de gosto pessoal.

Embora encarando não como vocação, mas sim como linha de actuação paralela às vocações do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, importa vincar a sua intenção de manter uma presença qualificada da arte contemporânea, através de exposições temporárias e instrumentos complementares de aprofundamento da simples visita, instrumentos esses diferenciados consoante os tipos de público e as suas necessidades. Catálogos das exposições, conferências sobre as temáticas contando com a responsabilidade dos respectivos comissários, fazem parte deste programa, reforçando os objectivos de, simultaneamente, cativar e fidelizar novos públicos para o Museu e contribuir para uma oferta cultural diversificada e de qualidade na cidade de Castelo Branco.

O Museu estabelece circuitos entre o centro e a periferia, entre o local e o global, entre a história e o presente. Tal acção tem sido sustentada numa sucessão de iniciativas que têm vindo a realizar-se graças aos apoios internos do IPM, desde a série de mostras de obras integrantes da colecção do Museu do Chiado, à iniciativa de entidades regionais de cariz cultural, como a CENTA no caso da série *A Dois*, ou dando espaço a entidades da área científica e económica, que é exemplo a exposição sobre o ciclo tradicional do azeite, realizada no âmbito do III Simpósio Nacional de Olivicultura. Esta exposição, realizada no Outono de 2003, *Olivais e Lagares*, patente em duas das salas superiores do Museu, com edição de um catálogo de excelente

²³⁶ Colectiva em que participaram Ana Jota, Ana Vidigal, António Olaio, Eduardo Batarida, Ilda David, Joana Vasconcelos, João Queiroz, Jorge Queiroz, José Barrias, Luís Dourdil, Manuel Botelho, Noé Sendes, Pedro Calapez, Pedro Gomes, Pedro Proença, Xana.

qualidade da responsabilidade de Vera Velez, trata-se de parte da colecção de um fotógrafo amador, António Cezar d'Abrunhoza, grande proprietário rural local que, nos anos 20 e 30, registou de modo sistemático a actividade das suas propriedades.²³⁷

Actualmente no Museu é oferecido aos visitantes uma síntese de dois documentários sobre actividades económicas locais em desaparecimento – a cultura do linho e da seda – os quais, prosseguindo a sua relação com o lugar foram já apresentados no Cine Teatro da cidade, em Novembro de 2003. *O linho é um Sonho* e *A seda é um Mistério*, cuja produção se deve ao Museu de Francisco Tavares Proença Júnior em 2003, foram realizados por Catarina Alves Costa sob a orientação científica de Benjamim Enes Pereira e protagonizados por uma senhora local, Teresa Frade, que mantém vivas duas tradições ancestrais. Apresentam os processos de cultivo do linho e da cultura da seda, conduzindo-nos à experiência de um museu vivo se os completarmos com uma visita à sala onde as bordadeiras da Oficina-Escola realizam com esses mesmos materiais peças desenhadas segundo padrões tradicionais.²³⁸

²³⁷ António d'Abrunhoza fê-lo numa atitude historicamente enquadrada (espírito de uma época que multiplica exemplos similares no mundo inteiro) e não fruto de informações exteriores, alcançando uma qualidade média superior nos enquadramentos, na encenação dos grupos de trabalhadores e na iluminação, conseguindo que o seu espírito de sistematização não submergisse à construção de uma poética própria.

²³⁸ São trabalhos realizados no âmbito do projecto de requalificação do núcleo dedicado às tecnologias têxteis integrante da actual exposição permanente do Museu, encenado com objectos de cariz etnográfico e transmissor de uma intensa relação com o bordado albicastrense. Os dois documentários retratam o ciclo da forma artesanal de produção e transformação do linho e da seda na região de Castelo Branco, matérias primas fundamentais na execução do bordado albicastrense.

É de assinalar o seu interesse para as instituições museológicas e patrimoniais com colecções etnográficas, pois resultam de uma metodologia de investigação que visou associar contextos e sentidos aos testemunhos materiais que integram as colecções.

O documentário *O linho é um Sonho* foi galardoado com o grande prémio de longa metragem no Festival Audiovisual Internacional Musés & Patrimoine – F@imp.2004.

O F@imp.2004 realizou-se entre 3 e 7 de Maio no National Palace Museum em Taipé – Taiwan. Neste festival foram apresentados cerca de uma centena de produtos audiovisuais, entre vídeos, *CD-Roms* e *websites* de museus e instituições patrimoniais de todo o mundo. O Museu de Francisco Tavares Proença Júnior submeteu a concurso os dois documentários, dos quais *O linho é um Sonho* foi escolhido por um júri internacional (especialistas da cultura das tecnologias e da comunicação) para a selecção oficial do festival, tendo recebido o grande prémio no dia 7 de Maio, o que significa o reconhecimento internacional, por parte da UNESCO, do trabalho desenvolvido no Museu de Castelo Branco.

O Festival Audiovisual Internacional Musés & Patrimoine é organizado pelo Comité Internacional para o Audiovisual e das Tecnologias da Imagem e do Som (AVICOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) – a agência da UNESCO para os Museus com sede em Paris, para promover e partilhar as últimas novidades em tecnologia. O F@imp.2004 visa encorajar, valorizar e promover a realização e difusão de produtos audiovisuais (filmes, vídeos) e multimedia (*CD-Roms*, *DVD's*, *Websites*), produzidos por instituições museológicas, patrimoniais e culturais. Com carácter itinerante, o festival é realizado anualmente num diferente país de acolhimento.

Criado em 1991 o AVICOM é constituído por mais de 500 membros representantes de 50 países. Entre os membros do comité contam-se conservadores, cientistas e técnicos encarregados de colecções, responsáveis de serviços que utilizam o audiovisual e as novas tecnologias da informação nos museus e instituições patrimoniais e culturais, em geral.

1.2. Exposições de carácter permanente

Ao reabrir em 1998, o circuito permanente do Museu, estruturou-se em torno de duas temáticas de base, o bispado e as colchas de Castelo Branco. Mais tarde, já no ano de 2004, a arqueologia vem também tomar parte do programa expositivo do Museu.

Circuito permanente, sobretudo no que diz respeito aos núcleos têxtil e arqueológico, atendendo não só à divulgação dos diferentes aspectos das colecções com mais frequência, mas também à vulnerabilidade de certos espécimes, caso dos têxteis, que requerem maior atenção quanto à sua preservação, obrigando a um especial controlo das condições de exibição. Por isso não integram exposições permanentes, mas sim «exposições temporárias de longa duração» inscritas num circuito permanente.

Ao mesmo tempo que se procede à primeira rotação dessas colecções, iniciada a 20 de Janeiro de 2001, surge um conjunto de textos sobre a exposição, editado pelo IPM, a ser progressivamente completado com desdobráveis de apoio aos próximos núcleos de exposição.

Além da capa com um texto de Ana Margarida Ferreira sobre a história do Museu e quem foi o seu fundador, estes primeiros textos de apoio ao circuito da exposição são constituídos por cinco folhetos com diferentes temáticas: José Alberto Seabra, *Memórias do Bispado. Iconografia Religiosa*; José Alberto Seabra, *Memórias do Bispado. Retrato*; Benjamim Enes Pereira, *Tecnologias Têxteis Tradicionais. Linho*; Madalena Brás Teixeira e Teresa Alarcão, *Tecidos Bordados. Paramentaria e Traje*; Teresa Pacheco Pereira, *Tecidos Bordados. Colchas*.

Em breve sairá o sexto folheto que incluirá um texto de apoio referente à exposição *Arqueologia: colecções de Francisco Tavares Proença Júnior*, inaugurada a 11 de Dezembro de 2004, situada no piso térreo do edifício, através da qual se dá a conhecer os principais núcleos da colecção reunida pelo fundador do Museu.

De acordo com a mesma orientação museológica apresentada nos respectivos textos, as duas primeiras salas de exposição dedicam-se às memórias do bispado, materializadas no acervo do Paço Episcopal. Iconografia religiosa constituída sobretudo por pintura e retrato são os dois eixos temáticos predominantes na colecção de pintura antiga do Museu. A escassa variedade de «géneros» picturais reflecte e

testemunha, histórica e sociologicamente, o contexto de proveniência da larga maioria deste acervo pertencente ao antigo Paço Episcopal de Castelo Branco.

Se na primeira sala pontificam algumas das mais qualificadas peças de pintura religiosa da colecção do Museu ²³⁹, o espaço que foi o da antiga capela do Paço Episcopal ²⁴⁰ revela outra vertente temática da colecção, através de uma pequena sequência de retratos ²⁴¹, que pela condição eclesiástica da maioria das pinturas ampliam a predominante componente religiosa do acervo.

²³⁹ Pintura executada sobre madeira datável da primeira metade do séc. XVI, anterior à fundação do Paço Episcopal. Segundo José Alberto Seabra desconhece-se a sua primitiva origem, no entanto considerando a função usual da pintura religiosa da época, são provavelmente fragmentos de conjuntos retabulares ou painéis de altar: *Deposição de Cristo no Túmulo* (MFTPJ 15.25); *Santo António* (MFTPJ 15.26); *S. Pedro* (MFTPJ 15.27); *Anunciação* (MFTPJ 15.28). No mesmo espaço expõe-se também uma pintura sobre madeira representando a *Santa Face* (MFTPJ 16.29), um prato quinhentista da oficina de Nuremberga (MFTPJ 14.4) e uma tapeçaria do final do séc. XVI, de fabrico das oficinas de Bruxelas (MFTPJ 15.24).

²⁴⁰ A capela conserva ainda o seu tecto pintado, cujo painel central apresenta uma extraordinária alegoria, *As Armas da Castidade*, que segundo Luís de Moura Sobral significa um conceito e tema sem precedentes nem paralelos na plástica barroca portuguesa. A pintura foi encomenda (cerca de 1695) ao famoso pintor régio Bento Coelho (1620-1708) do já então bispo da Guarda, D. Frei Luís da Silva, curiosa figura de mecenas (1626/1703).

No tecto composto por oito painéis em caixotões com atributos marianos, o quadro principal mostra duas figuras: *O Desengano* e *a Castidade* em cima de uma espécie de plataforma suportada por dois anjinhos. No eixo central, uma peanha com a mitra episcopal, «assinatura» do encomendante, e outro anjinho a segurar duas grinaldas. A *Castidade*, carregando nos braços as armas com que se ajuda e protege (cilício, disciplinas, grilhetas), opõe-se à figura do *Desengano* que aponta para uma caveira que segura na mão direita, símbolo supremo e último da caducidade das coisas. A *Castidade* é assim uma resposta ao desengano do mundo, à fugacidade da vida, às tentações da carne. Cf. Luís de Moura Sobral, catálogo da exposição *Pintura Portuguesa do Século XVII – histórias, lendas, narrativas*, MNAA, Lisboa, Janeiro de 2004, pp. 34-36.

A Bento Coelho devem-se outras pinturas conservadas na mesma cidade, duas de temas franciscanos na Sé e provavelmente uma de temática trinitária no Museu, proveniente da Misericórdia (este quadro foi encomendado por D. Fr. Luís da Silva). Com o patrocínio de D. Luís da Silva Teles (nomeado bispo de Lamego em 1677, da Guarda em 1685 e arcebispo de Évora em 1691), o pintor executou uma representação do *Menino Jesus deitado na Cruz* (cerca de 1691), instalada num retábulo do altar fronteiro à entrada da sacristia da sé de Castelo Branco. Cf. Luís de Moura Sobral, catálogo da exposição *Bento Coelho 1620-1707 e a Cultura do seu Tempo*, Palácio Nacional da Ajuda, IPPAR, Lisboa, 1998, pp. 34-35, 346-348.

²⁴¹ De acordo com a opinião de José Alberto Seabra (*Memórias do Bispado. Retrato*, texto de apoio à exposição do MFTPJ, 2001) tratam-se de obras situáveis nos finais do séc. XVIII e no início do seguinte. São pinturas mergulhadas ainda num anonimato de autorias, certamente portuguesas de desigual mérito: *D. João de Mendonça* (MFTPJ 16.19); Bispo da Guarda de 1711 a 1736; *D. João Cosme da Cunha*, dito Cardeal da Cunha (1715-83) (MFTPJ 16.26); *Rei D. José* (MFTPJ 16.15); *Marquês de Pombal* (MFTPJ 16.16); *Papa Clemente XIV* (MFTPJ 16.21); *D. Frei José Jesus Maria Caetano*, bispo de 1771 a 1782 (MFTPJ 16.24); *D. Frei Vicente Ferrer da Rocha*, bispo de 1782 a 1814 (MFTPJ 16.22); *D. Joaquim José de Miranda Coutinho*, bispo de 1814 a 1831 (MFTPJ 16.23). Encontram-se ainda neste espaço um Cristo crucificado em marfim (MNAA 199) e algumas peças de paramentaria alusivas ao cerimonial litúrgico do tempo do bispado. Na pequena sala seguinte, espaço da antiga sacristia da capela do paço, inscrevem-se duas pinturas sobre madeira, provavelmente provenientes da Misericórdia Velha: uma representação tardo-maneirista de *S. João Baptista* (MFTPJ 15.62) e uma *Adoração dos Magos* (MFTPJ 15.61) de atribuição seiscentista.

Actualmente as reservas do Museu conservam duas telas de Bento Coelho, provavelmente componentes da bandeira da Misericórdia de Castelo Branco: *Nossa Senhora da Misericórdia* (14.1); *Lamentação aos pés da cruz* (MFTPJ 14.2).

1.2.1. Os núcleos que mantêm uma forte relação afectiva com o Bordado de Castelo Branco e a exposição do mesmo

Um dos espaços expositivos apresenta um núcleo dedicado às tecnologias têxteis tradicionais relacionadas com o ciclo do linho, no âmbito do seu processo produtivo, cadeia de transformação e significado civilizacional. Dentro dos mesmos parâmetros, será em breve apresentada uma mostra sobre o ciclo de produção da seda, reunindo então as matérias primas por excelência na execução do Bordado de Castelo Branco.

A exposição dá-nos a conhecer os diversos utensílios e engenhos que fazem parte da produção do linho e o desenrolar do processo de transformação, composto por várias operações. Converte para as diferentes espécies de linho divulgadas através de peças de vestuário, do bragal e outras especialmente utilizadas em tarefas relacionadas com a agricultura. Tratam-se de peças originais da região, umas integrantes do acervo do Museu, outras em situação de depósito por parte de Maria Teresa Frade e de Maria Glória.

A multiplicidade de aplicações do bordado ao objecto têxtil encontra-se documentada por um núcleo de paramentaria e traje, agrupando-se exemplares de bordados de grande qualidade formal e técnica, em peças destinadas ao culto religioso e ao vestuário civil. Num pequeno apontamento, mostra-se o traje de imagem, traço de união entre o religioso e o profano, vestindo-se as imagens como de pessoas reais se tratassem. No vestuário litúrgico, destacam-se as casulas, usadas apenas pelo celebrante principal no ofício divino, e a dalmática, própria do auxiliar, o diácono. Seguem-se pequenas peças utilizadas na celebração eucarística, como a bolsa de corporais, a pala e o véu de cálice, ou relacionadas com o tabernáculo.

São trabalhos de confecção nacional, embora parte deles suscitem dúvidas a esse respeito, outros, de origem oriental, na sua maioria da China, executados por encomenda europeia ²⁴², e alguns de fabrico indeterminado. Nas peças expostas, apresentadas como originais dos séculos XVI ao XIX, na sua maioria setecentistas, a profusão ornamental, com nítido predomínio de motivos vegetalistas, preenche todo o corpo das casulas e dalmáticas, bem como o campo dos frontais. Foram cedidas a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Arte Antiga, pelo Museu Nacional do Traje e pelo Museu Nacional de Machado de Castro.

²⁴² A «tradução» da encomenda por artífices pertencentes a uma cultura diferente está patente na execução técnica mas também no modo como são escolhidos os motivos ornamentais, simplesmente translados ou transfigurados revelando outras imagens, outras formas de ver.

Os modelos seleccionados pretendem evidenciar a magnífica qualidade e variedade de bordados executados ao longo de várias centúrias, com destaque para os séculos XVII e XVIII, e ao mesmo tempo proporcionar o conhecimento de materiais, técnicas e aspectos decorativos, que poderão predispor a um melhor entendimento do Bordado de Castelo Branco.

As colchas, que desde muito cedo representam a parte visível de uma sequência por vezes longa de enxergões, colchões, lençóis e cobertores e que, na rusticidade dos ambientes medievais, a par de outros têxteis e alguma pintura, são o único sinal distintivo de prestígio ou de riqueza, constituem a parte mais significativa do núcleo dos tecidos bordados desta exposição: os trabalhos claramente reconhecíveis como Bordado de Castelo Branco são precedidos de outros, de produção nacional e de origem sino e indo-portuguesa.

Um exemplar de bordado monocromo, proveniente da Índia, cedido a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA 4588 Tec), de grande qualidade técnica, formal e narrativa, apresenta-se sob a forma de fragmento de colcha.²⁴³ Também de feitura indiana, do século XVII, expõem-se três colchas bem exemplificativas do sábio uso da cor.²⁴⁴ Na sequência expositiva encontramos uma peça do século XVIII com a atribuição «trabalho chinês».²⁴⁵

São estes bordados produzidos na Índia e na China que no seu regresso vão dar origem a outros bordados extremamente diversificados na sua expressão plástica, complexidade técnica e local de fabrico.

Relativamente às peças de produção nacional que não apresentam bases credíveis para a atribuição de um território restrito, optou-se por referir unicamente *Portugal* e, caso alguma dúvida se levante a este respeito, por prudência, a solução escolhida foi *Portugal ?*, tal como observamos na legenda de uma das colchas cedidas pelo Museu Nacional de Arte Antiga (oferta do Grupo de Amigos do Museu - MNAA 3741 Tec).

Deste teor é um grupo de seis exemplares originais do século XVIII²⁴⁶, dois dos quais integrantes do espólio do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, provenientes da Colecção Vilhena (70.15 MFTPJ; 70.19 MFTPJ.), outros dois cedidos a

²⁴³ Original do séc. XVII, narrador da *História de Faetonte*.

²⁴⁴ Cedidas a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA 635 Tec; MNAA 2136 Tec) e pelo Museu Nacional Machado de Castro (T 548).

²⁴⁵ Cedida a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA 3707 Tec), foi oferta do Grupo de Amigos do Museu lisboeta. É um exemplar bordado a seda sobre seda, em que um medalhão central rombóide é o único elemento estruturante do campo.

título de empréstimo pelo Museu Nacional de Arte Antiga (legado Augusto Rosa - MNAA 2138 Tec; oferta do Grupo de Amigos do Museu - MNAA 3741 Tec.), um cedido a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Grão Vasco e um cedido a título de empréstimo pelo Museu Nacional de Machado de Castro (T 654).

Às peças bordadas que a tradição manteve até aos nossos dias, Bordado de Castelo Branco é a denominação atribuída pelo Museu, seguramente identificadas tanto pelas características de nível técnico, como pela linguagem estética e formal que apresentam.

A exposição integra quatro espécimes deste tipo, executados nos séculos XVIII-XIX, componentes da colecção do Museu Tavares Proença (proveniente da Colecção Vilhena - 70.9 MFTPJ, 2000.36 MFTPJ, 2000.37 MFTPJ), com excepção de um deles que foi cedido a título de empréstimo pela Casa-Museu de Almeida Moreira (2505).

Mantêm uma relação afectiva estreita com diferentes objectos, nomeadamente outros bordados também apresentados na exposição, por factores de ordem estética e/ou técnica, que poderão ser ou não claramente visíveis, resultantes das influências recebidas. Existe uma carga afectiva significativa quanto aos binómios Castelo Branco/Portugal, Castelo Branco/Índia, Castelo Branco/Indo-português, Castelo Branco/China.

São bordados feitos com o colorido das sedas sobre uma base em tafetá de linho, através do ponto de Castelo Branco, ponto cheio, ponto pé de flor, ponto de galo, ponto de rede cruzada, ponto de rede dos quadrados. Exemplos de composições extremamente bem conseguidas e que demonstram um saber, não baseado numa gramática decorativa estabilizada e com estruturas alicerçadas em simetrias, mas feito da capacidade de isolar motivos, de os transpor e reunir, recorrendo muitas vezes a uma quase (técnica) de montagem e colagem que se constitui como uma característica definidora. Técnica em que as partes continuam, na maioria dos casos, a ser reconhecidas e conservam mesmo a sua individualidade. À sabedoria oriental vão buscar a estrutura preenchendo-a, com grande mestria, de elementos decorativos europeus ou mesmo regionais, em forma de animais, flores ou figuras humanas vindas do sub-continento indiano ou da China.

À semelhança do procedimento para com os outros núcleos que fazem parte da exposição, este conjunto de colchas é acompanhado de um texto de parede, sendo cada uma das peças componentes numerada e legendada quanto à região e data de

²⁴⁶ Com excepção de um espécime atribuído aos séculos XVII-XVIII, (MNAA 2138 Tec).

origem, matérias primas e técnica utilizadas, instituição onde está incorporada actualmente e respectivo número de inventário.

As peças expostas estão à disposição dos interessados via *Internet*, cujo *site* desenvolvido pelo IPM (MatrizNet) relativamente ao Museu de Francisco Tavares Proença Júnior permite visualizar as suas colecções de referência. Na loja do Museu encontram-se à venda produtos relacionados com peças seleccionadas para exposição e restantes componentes da colecção de Bordado de Castelo Branco.

Obedecendo aos cuidados a tomar no âmbito da conservação preventiva dos têxteis, a par de uma imprescindível renovação e requalificação da apresentação do acervo existente no Museu, uma nova mostra de tecidos bordados será em breve apresentada a público.

Comparando os programas concebidos para a «Rotação 2001» com a que lhe irá suceder, distinguem-se os objectivos a atingir. Enquanto que a primeira exposição visa dar a perceber melhor o Bordado de Castelo Branco através dos materiais, técnicas e elementos decorativos utilizados não só em si próprio, mas especialmente em diferentes espécies de tecidos bordados, com qualidade relevante entre o que se produzia nos séculos XVII e XVIII, o plano elaborado para a futura exposição, ampliado no que diz respeito ao núcleo de colchas de Castelo Branco (de 4 para 7 exemplares), além de pretender enfatizar o bordado albicastrense pela quantidade de peças apresentadas, tem como preocupação primeira dar a entender o paralelismo existente entre estes trabalhos, fruto de produção nacional, e os de origem oriental.

1.3. As exposições temporárias e itinerantes de Bordado de Castelo Branco

Desde a última reabertura do Museu têm-se realizado outros eventos expositivos relacionados com o Bordado de Castelo Branco.

Assim, fora do circuito permanente de exposições aí realizadas, uma selecção dos melhores trabalhos executados na Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu, entre 1999 e 2003, esteve patente entre 16 de Julho e 14 de Setembro de 2003 no espaço destinado a mostras temporárias. Tratando-se de uma exposição-venda, as peças podiam ser adquiridas por preços que variavam entre os 1250 € e os 40.000 €.

A Oficina-Escola de Bordados Regionais tem sido representada na Feira Internacional de Artesanato (FIA), Lisboa, em exposições promovidas pelo Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP) no ano de 1994 e em 2001, na qual em homenagem aos artesãos portugueses que se destacaram nos últimos cem anos do

século XX, *Os Artesãos do Século*, Augusta Martins Valente, encarregada da oficina-escola, viu reconhecido o seu trabalho e dedicação ao Bordado de Castelo Branco através da apresentação de duas peças de que é autora: o painel *Sonho Dourado* e a colcha *Cinderela*.

Também fora do edifício do Museu, na Sala da Nora do Cinema Teatro Avenida esteve patente, em Outubro de 2003, uma exposição de bordados de Castelo Branco e de têxteis salmantinos, integrada no programa *Espaços de Excelência Transfronteiriços*, entre a autarquia albicastrense e a Fundação Germán Sánchez Ruipérez. Foram apresentados espécimes realizados na Oficina-Escola do Museu a par de diversos exemplares do traje tradicional da região de Salamanca.

O Bordado de Castelo Branco integra a exposição itinerante *Artes Tradicionais de Portugal*, organizada pelo Serviço Internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, comissariada por Maria Helena Mendes Pinto, coadjuvada por Maria Fernanda Passos Leite e por Madalena Farrajota Garcia e concebida pelo *designer* Mariano Piçarra. A fim de celebrar o reatamento das relações entre Portugal e a Indonésia, foi apresentada no Museu dos Têxteis em Jakarta, na Primavera de 2002, constituída por um núcleo referente ao traje e seus adereços²⁴⁷ e um núcleo de colchas, conjunto de peças de excepcional qualidade pertencentes a colecionadores e instituições públicas e privadas portuguesas. Apresentada também na embaixada portuguesa em Brasília, no mês de Junho de 2004, por razões de logística, a exposição consistia exclusivamente no núcleo de têxteis. Foi exibida integralmente no Rio de Janeiro (Setembro de 2004 a Janeiro de 2005), seguindo-se Belo Horizonte (Janeiro a Abril de 2005) e São Salvador da Baía (Abril a Junho de 2005).

Entre peças provenientes de Urros ou de Nisa por exemplo, a par de tapetes de Arraiolos e de bordados tradicionais da Ilha da Madeira e dos Açores, conta-se um conjunto de bordados de Castelo Branco, originais dos séculos XVIII (apenas dois espécimes são atribuídos aos séculos XVIII-XIX): 3 colchas e 1 entrecama foram cedidas pelo Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (MFTPJ 70.12, MFTPJ 2000.36, MFTPJ 2000.60, MFTPJ 70.20); 1 colcha e 1 entrecama pelo Museu Nacional de Arte Antiga (Tec 3706, Tec 3753); 1 colcha pelo Museu Nacional de Etnologia (AR 676); 1 colcha pelos herdeiros de Francisco Hipólito Raposo; 1 colcha proveniente da colecção particular de Maria da Graça Leitão Alegre.

²⁴⁷ É de destacar um notável conjunto de ourivesaria originária do Noroeste de Portugal.

Embora de concepção, realização e organização não directamente ligadas ao Museu de Castelo Branco, nem da sua integral responsabilidade, mas contando com a sua colaboração, é de salientar uma série de mostras cuja temática se deve à cumplicidade entre o estilista ou *designer* de moda e o artesão. De facto pedagógica, no sentido que traduz uma nova linguagem estética assente nas nossas tradições, no que é genuinamente português.

A apetência cada vez mais forte por outros suportes, sobretudo na área têxtil e cerâmica ²⁴⁸, levou o Bordado de Castelo Branco ao encontro da criação plástica contemporânea. Como vocação e influência na *Moda de Autor* nacional e servindo de inspiração através das suas técnicas e dos seus modelos, foi especialmente utilizado por Olga Rego nos diversos modelos que concebeu de acordo com um projecto criado pelo PPART (Programa para a Promoção de Ofícios e das Micro Empresas Artesanais) para promover, financiar e divulgar uma colecção de moda têxtil artesanal. Com trabalhos verdadeiramente peculiares e elaborados a partir de materiais resultantes de indústrias têxteis caseiras, participaram vários criadores de moda portugueses que procuraram evocar os valores tradicionais doseando algum romantismo e apreço pelo exótico e pela ecologia, inspirados em elementos estruturantes ou ornamentais das culturas regionais do país.

A alma do Bordado de Castelo Branco tradicional foi bem sentida pela estilista Olga Rego, em particular no que este tem de delicadeza de pormenores e suavidade de coloridos. Ao associá-lo a tecidos tão delicados, como por exemplo a organza, reconheceu-lhe a intemporalidade ou a sua dignidade única encontrada em tecidos mais pesados, como a seda lavada. O desafio, risco e criatividade, configurado na relação de desenhos e modelos únicos de duas fontes criadoras diferentes, resultou num conjunto de peças de magnífica qualidade que valoriza e promove o Bordado de Castelo Branco, ao mesmo tempo que combina *design* e tradição, memória e desafio.

Nas Margens foi o nome dado à primeira exibição desta colecção, desfile que teve lugar num dos palcos da Expo em Lisboa, na noite de 15 de Setembro de 1998, numa acção de promoção e divulgação patrocinada pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional. A colecção foi voltou a ser exibida por ocasião da Cimeira de Chefes de Estado dos Países Ibero-Americanos, ocorrida no Porto em Outubro de 1998, iniciativa

²⁴⁸ Citamos como exemplo: a colecção *Icon* da fábrica nacional de revestimentos cerâmicos Revigres que foi inspirada em referências culturais portuguesas, tais como o *Bordado de Castelo Branco*, vidros da Marinha Grande, filigranas do Minho, cortiças e vimes do Alentejo, barros de Nisa e de Molelos.

com que a Presidência da República valorizou o Programa Social da Cimeira. Com nova designação, *ConTradições*, esteve patente ao público no Museu Nacional do Traje em 1999, no Convento de São Domingos de Montemor-o-Novo em 2000 e, posteriormente, no Outono de 2000, no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, por ocasião do lançamento do respectivo catálogo ²⁴⁹ editado pelo PPART, com os apoios do IEFP e do IPM.

²⁴⁹ Catálogo *ConTradições, Moda Portuguesa*, PPART, Porto, 2000.

2. Estudo dos critérios museográficos - papel atribuído ao Bordado nesse contexto

A circulação interna do núcleo expositivo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior faz-se através de um espaço estruturado de forma praticamente rectangular segundo o eixo horizontal do edifício, estabelecido por dois pisos. O inferior, além de abrigar as exposições temporárias está destinado à mostra de arqueologia no âmbito da colecção do Museu, e o superior, foi o espaço escolhido para a montagem de exposições de carácter permanente de peças integrantes das restantes colecções.

É neste piso superior que podemos observar bordados de Castelo Branco inseridos numa exposição («Rotação 2001»), cuja motivação que acompanha a sua concepção e posterior montagem reside na capacidade de diálogo conseguida entre o espaço/ambiente expositivo, os objectos e/ou conceitos expostos nesse ambiente e o intérprete ou fruidor de ambos.

Os planos de circulação e orientação da exposição são estabelecidos sequencialmente através das diversas salas do piso superior, segundo um percurso contínuo e uniforme, num circuito fechado com retorno ao local de entrada. O visitante no início da exposição é remetido e orientado a fazer este percurso de visita, sendo desde o primeiro momento apoiado por textos informativos sobre as obras expostas. Estas foram dispostas seguindo uma ordem tipológica, aliás em concordância com a estrutura do conjunto de textos de apoio ao circuito da exposição permanente, já atrás mencionado. Todas legendadas individualmente, onde para além de identificadas são descritas, fazendo-se a sua ligação com textos de parede correspondentes a cada uma das temáticas.

As duas primeiras salas de exposição que comunicam por um pequeno espaço intermediário onde estão situadas três peças de escultura granítica, apresentam os objectos numa sequência ritmada de obras de pintura religiosa e de retrato, além de peças de outra espécie também do tempo do Bispado (*Memórias do Bispado. Iconografia Religiosa e Memórias do Bispado. Retrato*). Ao deixar para trás o retrato instalado na antiga capela e depois de atravessar a minúscula área, outrora sacristia, onde estão exibidas duas pinturas sobre madeira, o visitante aí situado será estimulado a percorrer o auditório até chegar à presença de um núcleo dedicado ao linho e às tecnologias tradicionais do seu tratamento (*Tecnologias Têxteis Tradicionais. Linho*), cujo espaço interliga directamente com uma pequena área rectangular que em breve irá acolher um conjunto de documentação sobre a seda e todo o processo relativo à

sua obtenção, completando assim o ciclo de produção e transformação das matérias primas usualmente utilizadas na execução do Bordado de Castelo Branco. Este núcleo poderá ser completado com uma visita à Oficina-Escola de Bordados Regionais em plena actividade, situada numa sala que lhe fica adjacente. Continuando, o observador é convidado a percorrer um outro momento expositivo onde foi instalada a colecção de paramentaria e traje. A organização da colecção é estabelecida por conjuntos de peças interpretadas de acordo com o seu valor de uso, religioso ou civil. (*Tecidos Bordados. Paramentaria e Traje*). Aliciado a seguir o mesmo eixo, o visitante trespassando o espaço demarcado pelas colchas de origem oriental será levado a percorrer toda a área destinada à exposição de colchas de produção nacional para confirmar uma imagem que eventualmente terá construído da exposição e então descobrir o núcleo de colchas de Castelo Branco (*Tecidos Bordados. Colchas*), chegando ao final do circuito com retorno ao local de entrada.

Verifica-se a não existência de peças expostas de forma particularmente destacada, não apenas no que respeita ao bordado regional mas a todos os outros tecidos bordados e demais objectos museológicos expostos. As peças de paramentaria e traje foram colocadas em vitrines de interior aberto permitindo uma contínua observação dos objectos. As colchas são apresentadas também em vitrines, fragmentadas em função de cada exemplar, oferecendo ao observador a possibilidade de desvendar peça a peça e em simultâneo compará-las, auferindo-lhes ainda um cariz unitário embora ausente de qualquer sinal de destaque individual.

As vitrines ²⁵⁰ sendo uma adaptação de um projecto antigo, anterior à reabertura do Museu em 1998, apresentam deficiências, não só a nível do próprio material com que foram construídas, como a nível da sua iluminação e dos meios de controlo das condições ambientais para proteger os objectos das flutuações de temperatura e de humidade registadas no interior das salas de exposição. Os técnicos do Museu procuram atenuar o problema da iluminação, recorrendo ao estudo da luz dentro de cada uma delas de forma a equilibrar uma reflexão e um brilho homogéneo à volta dos objectos.

A montagem oferece alguns espécimes de grande significado no contexto museológico nacional, seguindo um percurso didáctico, estilisticamente orientado, partindo do remanescente do acervo do antigo Paço Episcopal, passando pela singularidade das tecnologias têxteis tradicionais que tratam as fibras componentes do

bordado regional e por uma multiplicidade tanto a nível formal como técnico de tecidos bordados, para nos levar às colchas também bordadas e daí, ao Bordado de Castelo Branco.

A exposição, concebida no âmbito da «Rotação 2001», procura dar a entender melhor o Bordado de Castelo Branco através dos materiais, técnicas e elementos decorativos, utilizados não só em si próprio mas, principalmente, nas outras espécies de tecidos bordados expostos. Todavia, quando não integrado em visitas guiadas dificilmente o observador atinge a razão de ser da exposição. Quatro colchas de Castelo Branco são apresentadas no final do percurso expositivo, esperando serem compreendidas através dos objectos que lhes antecedem. O fio condutor existe, mas o que se pretendia fazer alcançar ao longo da leitura proposta e o destaque projectado para o núcleo de peças de bordado regional não foi integralmente conseguido. São factos a tomar profundamente em consideração no que respeita à preparação da próxima mostra, a fim de evitar as mesmas dificuldades sentidas no âmbito da «Rotação 2001» e alcançar a plena concretização dos objectivos a atingir. Ao renovar a mostra de tecidos bordados, particularmente no que toca ao Bordado de Castelo Branco, além de ser representado por um maior número e diversidade de peças, ter-se-à em conta não apenas uma atitude estética, mas o modo de intervenção no processo comunicativo entre as partes, ou melhor, entre quem promove e o visitante.

²⁵⁰ Madeira (bétula) e vidro, iluminadas na parte superior com lâmpadas protegidas por vidro fosco.

3. Ficha analítico-descritiva do objecto bordado

Nas instituições museológicas nacionais sob tutela do IPM é utilizado um modelo de ficha, adoptado por esse mesmo organismo, que como a própria denominação indica foi desenvolvido em função de inventariar e gerir as colecções:

MATRIZ

Inventário e Gestão de Colecções Museológicas INFORMAÇÃO PARAMETRIZÁVEL SOBRE AS PEÇAS

Na opinião da maior parte dos técnicos dos museus que a este respeito contactámos ao procurar avaliar qual o grau de eficiência deste produto no sentido de alcançar os objectivos pretendidos para uma gestão de qualidade das respectivas colecções, trata-se de uma forma de classificação de colecções museológicas que, tendo em conta a diversidade tipológica dos objectos que integram as colecções dos museus IPM, abrange as várias disciplinas de uma forma exaustiva e flexível. Raramente tornando-se necessário recorrer ao campo destinado a Observações.

Embora tenha sido criado para assegurar a normalização das classificações dos objectos integrantes de colecções organizadas segundo modos extremamente díspares, constámos a existência de um problema de critérios: não são cumpridas com rigor as normas inerentes da sua estrutura operativa quanto ao preenchimento dos seus diversos campos. Sem contar com um cunho pessoal que naturalmente acontece, podemos observar alterações pessoais por parte de quem cumpre essa função museal, prejudiciais e contraditórias daquilo que se pretende para um bom entendimento e esclarecimento dos objectos.

Concebido para ser utilizado por todos os intervenientes neste processo, é útil e eficiente sobretudo para os utilizadores internos no cumprimento das suas funções relacionadas com a gestão das colecções. O mesmo não se pode dizer acerca da sua eficácia ao nível da investigação, para a qual contribui como auxílio do investigador, mas não de uma forma profunda, não na totalidade. Por exemplo, remete bibliografia onde se poderá desenvolver o estudo desses mesmos objectos.

A ficha Matriz poderá ser considerada como completa quanto aos dados informativos que contém, todavia é com frequência que vamos encontrar campos não totalmente preenchidos, o que, sobretudo no caso de acervos extensos, se deve a dificuldades confrontadas pelas instituições relativamente à escassez de técnicos ao seu serviço, não sendo possível realizar convenientemente o estudo de cada objecto,

bem com a respectiva actualização e rectificação de informação ²⁵¹ quando necessário. Assim, sobretudo atendendo à dificuldade em contratar pessoal específico para esse fim por motivos financeiros, infelizmente encontramos muitas lacunas quanto ao historial dos componentes das colecções e só com o decorrer do tempo alguns desses campos ir-se-ão desenvolvendo, vindo a prestar contributos mais significativos no futuro.

Um factor que cremos ser negativo para o utilizador deste sistema de fichagem é não ser possível aceder a uma listagem dos objectos por ordem numérica, na base de dados. Actualmente é contemplada uma ordenação alfabética para os objectos através da sua denominação, tornando muito difícil, senão impossível, em casos de grandes colecções, a tarefa de conferir as mesmas através do número de inventário. Para quem trabalha nas colecções, sobretudo para os técnicos dos museus, seria bem mais vantajoso ter a possibilidade de recorrer a uma ordenação através da própria numeração dos objectos inventariados. Seria mais prático, bastante mais fácil e rápido, indo beneficiar substancialmente a realização de certas tarefas.

Alguns problemas registam-se no próprio funcionamento do sistema informático. Além de frequentemente não permitir a entrada do utilizador no sistema, um obstáculo relevante surge no decorrer da pesquisa ao ser solicitado um determinado objecto através de um termo ou palavra que não corresponda na íntegra à forma introduzida inicialmente, pois não sendo identificada partícula a partícula é impossível obter resposta.

Parece-nos que a ficha Matriz foi criada numa perspectiva das actividades sobre a gestão de colecções e não na óptica da investigação. Além de ser fundamental que de futuro permita uma maior facilidade ao utilizador em gerir todos os documentos relacionados com os objectos, eventos, entidades, etc., será importante que venha a permitir a quem investiga criar ou construir relações/associações conforme os diferentes casos.

²⁵¹ Por exemplo, no caso dos bordados provenientes da Colecção Vilhena incorporadas no Museu Tavares Proença, no campo respeitante à Incorporação é referido «Modo de Incorporação: Doação; (...) Descrição: Estado Português», o que não faz sentido, pois o Estado nunca iria fazer uma doação a si próprio.

Ao que parece, há que rever, actualizar e desenvolver a fichagem dos componentes das colecções do Museu de Castelo Branco, no entanto, de acordo com o número de técnicos que aí prestam funções, devido às inúmeras tarefas a realizar dentro da instituição não tem sido possível cumprir todas elas devidamente.

4. Valia pedagógica e económica do Bordado de Castelo Branco

A valia pedagógica do Bordado de Castelo Branco remete sobretudo para o enriquecimento do património local. Está inserida num contexto de História local, o próprio nome do bordado é o mesmo da cidade, capital do distrito. Representa um referencial marcante de uma cultura e tradição seculares, significativa para a comunidade local e factor de prestígio para a região, além de verdadeiro contributo para a valorização do património nacional.

Neste âmbito, o programa de iniciativas do Serviço Educativo do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior inclui formas de exploração lúdico-didáticas relacionadas com o Bordado de Castelo Branco, com particular incidência na forma e na cor.²⁵² A valia pedagógica do Bordado a nível etnográfico leva o Serviço Educativo do Museu Tavares Proença a actuar numa área oficial, como por exemplo a criação de um Atelier de Tecelagem, cujo objectivo consiste em explorar intensivamente o núcleo das tecnologias tradicionais para a produção e transformação do linho, com particular realce para a tecelagem. Além de uma componente teórica tem uma componente prática de criatividade, donde se pretende dar a conhecer vários tipos de teares, formas de tecer, fibras, produtos e processos de tingir.

As escolas são livres de, em qualquer momento, apresentarem as suas próprias propostas de exploração e de desenvolver a actividade no Museu. Este, apresenta uma total abertura a novas iniciativas vindas do exterior, visto ser amplamente vantajoso que os modos de «olhar» e de actuar sejam diversificados, significando também um meio inteligente e enriquecedor para o desenvolvimento cultural da comunidade.

²⁵² Concebidas em função de três níveis etários distintos: pré-escolar com crianças entre os 3 e os 5 anos; 1º Ciclo de forma atingir um grupo entre os 6 e o 10 anos; 2º e 3º Ciclos com crianças entre os 10 e 14 anos de idade.

No caso do primeiro grupo, a actividade centra-se na descoberta dos motivos zoomórficos, antropomórficos e fitomórficos. As crianças são desafiadas a procurar os elementos e a encontrar a sua correspondência na natureza. O cravo é um dos motivos mais explorados pelas suas múltiplas formas estilizadas. No final da actividade, depois de ser chamada à atenção para a quantidade de cores existentes no Bordado e para a existência de peças com uma só cor, é entregue a cada criança um desenho para colorir da forma que mais lhe agradar.

Para o segundo grupo criaram-se estratégias de exploração que seguem os princípios do Pré-escolar, mas introduzindo novos elementos. As matérias primas merecem particular atenção, as origens animal e vegetal das mesmas permitem estabelecer diálogos diversos e, frequentemente, as crianças contam histórias sobre os bichos da seda. Habitualmente, os materiais de exploração são motivos para pintar e/ou completar, caso das *palavras cruzadas* e *sopa de letras*.

As propostas dirigidas ao terceiro grupo passam pela introdução da perspectiva histórica do Bordado e sua importância local, por uma abordagem da história do linho e da seda, das tecnologias têxteis tradicionais afins e é feito um apelo no sentido de incentivar a investigação na biblioteca do Museu (Biblioteca D. Fernando de Almeida). A estes grupos, salvo quando pertencem ao ensino especial, não é fornecido material, cabe a cada participante adquiri-lo por si próprio.

No seu programa educacional, destinadas a grupos organizados com especial incidência no público escolar, contam-se as visitas guiadas às exposições permanentes e temporárias do Museu, podendo incluir actividades relacionadas com as matérias primas, tecnologias e iconografia do Bordado e também sobre a Bíblia como fonte de inspiração na pintura e na tapeçaria. Para o público com necessidades específicas ao nível da visão foi criado um álbum com motivos que fazem parte da gramática decorativa do Bordado de Castelo Branco, executados a fio de seda frouxa sobre folhas em linho tecido, legendadas em braille e, ainda, um dossier sobre o Museu também em braille.

Consideramos importante referir, embora não directamente direccionada para o Bordado de Castelo Branco, a acção do Serviço Educativo relativamente a eventos realizados no âmbito da arte contemporânea, desde 1998, ao proporcionar visitas guiadas e oficinas de expressão plástica para crianças e adolescentes. As exposições realizadas no Museu em parceria com o CENTA ao procurar estabelecer relações com a tradição têxtil e com a paisagem envolvente, significaram mais um elo na estratégia de «vasos comunicantes» (título de uma das intervenções ²⁵³) do Museu, reforçado pelo Serviço Educativo em colaboração permanente com as escolas. O protocolo mantido com parceiros locais, como o Centro de Coordenação da Área Educativa e a Câmara Municipal de Castelo Branco, tem sido fundamental para o sucesso das suas acções, defendendo sempre que para lá de todos os encontros, conferências, visitas guiadas e *ateliers* nunca deixa de haver lugar para a fruição individual, ao ritmo de cada um e as vezes que se quiser... apenas olhar.

A Fundação Manuel Cargaleiro irá ter um pólo em Castelo Branco, a instalar no Solar dos Cavaleiros ²⁵⁴, vocacionado para a exposição de peças do seu próprio espólio e para uma vertente de carácter oficial, com intervenção na área do Bordado de Castelo Branco. Uma oficina de formação direccionada para a inovação do desenho do Bordado dedicar-se-á ao estudo de novos padrões e às técnicas tradicionais, com a participação de vários artistas plásticos que irão realizar cartões neste sentido. Trata-se de uma iniciativa com agrado e apoio da Câmara Municipal que entre os seus objectivos visa uma colaboração intensa e directa com as escolas do distrito, em particular, com a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco. A implantação

²⁵³ Instalação baseada nos jogos de água do Jardim do Paço, de autoria de André Guedes e Leonor Antunes, integrada no projecto *A Dois*, em parceria com o CENTA.

²⁵⁴ Situado na zona histórica da cidade, foi recuperado no âmbito do programa Polis.

de uma instituição desta natureza na cidade de Castelo Branco, além de significar uma valia pedagógica do Bordado será de extrema importância para a dimensão cultural e um factor de relevo para a região. Em benefício daqueles que venham a intervir na área de formação, a Fundação pretende estabelecer condições à comercialização das peças aí produzidas.

No sentido de preservar, proteger, valorizar e divulgar o bordado albicastrense, não só como valia pedagógica de importante significado a nível histórico e etnográfico mas também como valia económica e veículo de incremento para a região quanto ao seu desenvolvimento turístico, surgiu a intenção de criar na cidade de Castelo Branco uma entidade fiscalizadora e promotora, resultando no projecto de lei entregue na Assembleia da República em Março de 2004 que prevê a criação de um Centro para a Promoção e Valorização do Bordado do Castelo Branco. Terá como objectivos o desenvolvimento de estudos de caracterização histórico-cultural, a elaboração de um regulamento e a certificação do Bordado com a demarcação da região produtora.

Ao procurar defender a manutenção desta produção, garantindo a sua genuinidade, evitar-se-à que, por razões financeiras ou de mercado, se venha a realizar fora da região ou com alterações das características que lhe dão a denominação. Com a missão de definir as principais características materiais, técnicas, artísticas e a sua área de produção, além de estabelecer a sua classificação e organizar um processo de certificação, este projecto pretende ainda direccionar o próprio desenho para outros suportes, tal como peças de vestuário, cerâmica, diversos produtos tradicionais, simbologia autárquica, cartazes turísticos, ou seja, utilizá-lo para reforçar a imagem de Castelo Branco. O Centro, tutelado pelo Ministério do Trabalho e Segurança Social, será constituído por uma Comissão Instaladora constituída por representantes do Ministério da Cultura, do Ministério da Economia, da Câmara de Castelo Branco e das associações de produtores do Bordado. Grande desempenho em reunir condições necessárias para obter a certificação do Bordado deve-se à Sociedade dos Amigos do Museu, ao PPART²⁵⁵ e à ADRACES²⁵⁶.

A iniciativa desta proposta é encarada com agrado da parte do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, visto tratar-se de um instrumento legal de que se passará a dispor, com a finalidade de dar sequência às intenções de todos os interessados na salvaguarda e promoção do Bordado de Castelo Branco.

²⁵⁵ Programa para a Promoção de Ofícios e das Micro Empresas Artesanais.

²⁵⁶ Associação para o Desenvolvimento da Raia Centro-Sul.

5. A Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior

Após a extinção do Centro de Bordados Regionais da Mocidade Portuguesa Feminina, as suas bordadoras passaram a integrar o quadro de pessoal do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, formando-se então a Oficina-Escola de Bordados Regionais, em 8 de Novembro de 1976, através do decreto-lei n.º 805.

À data a Oficina-Escola integrava doze bordadoras e duas mestras, uma das quais, encarregada a partir de 1989, Augusta Valente, procedeu ao levantamento de numerosos desenhos de colchas antigas, à recolha de pontos e ao estudo das cores originais. Baseando-se sempre no legado da tradição, corrigiu as «imperfeições» dos desenhos e compôs novos modelos aos quais adaptou motivos de modelos antigos. A sua obra atingiu um elevado grau de aperfeiçoamento técnico e artístico que lhe confere uma reconhecível marca autoral, evidente numa variedade cromática própria. Os trabalhos da Oficina-Escola do Museu apresentam claramente um carácter oficial e colectivo, de feitura a duas, quatro ou seis mãos em simultâneo, distinguindo-se de muitos outros executados no exterior.

A Oficina-Escola de Bordados Regionais foi criada com o objectivo de salvaguardar o valor artístico do trabalho realizado pelas bordadoras da MPF, entretanto extinta, e competia-lhe produzir, conservar, restaurar e divulgar tecidos e bordados regionais, enquanto que ao Museu cabia a responsabilidade do estudo e aperfeiçoamento das técnicas e arte dos bordados, bem como de colaboração e apoio às actividades e trabalhos oficiais dos estabelecimentos de ensino da cidade. Ao longo do tempo, a vertente de ensino foi passando por várias modalidades, desde pequenos cursos de iniciação e de reciclagem a cursos de longa duração vocacionados para a criação de unidades produtivas e micro-empresas, promovidos pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional.

A conservação e restauro ganhou significado nos últimos anos, funcionando actualmente a tempo inteiro, em paralelo com as vertentes de produção e ensino. O Museu dotou-se das facilidades logísticas, equipamento e saberes necessários à execução de trabalhos rigorosos neste domínio.

A Oficina-Escola de Bordados Regionais do Museu de Castelo Branco constitui uma experiência singular entre os museus tutelados pelo Instituto Português de Museus. A relevância desta experiência não reside no valor das suas receitas monetárias, mas sim no serviço que presta à comunidade através da vertente de

salvaguarda, investigação, aperfeiçoamento e divulgação do bordado regional. Mais do que produzir peças novas por encomenda de particulares, o Museu Tavares Proença tem todo o interesse em valorizar a componente de escola, colocando os preciosos conhecimentos das suas bordadoras ao serviço da promoção social, económica e cultural da comunidade.

Hoje em dia com cinco bordadoras ²⁵⁷, não representa valia económica alguma para o Museu Tavares Proença. Os constrangimentos financeiros da instituição não permitem o pleno desenvolvimento da Oficina-Escola, que provavelmente teria vantagem em ser gerida por uma entidade de capitais públicos e privados de forma a dinamizar a produção, comercialização e formação profissional, sem deixar de ter em conta soluções e estratégias bem definidas para o futuro das formandas. O Museu tem desempenhado um papel fundamental, no entanto, são necessários mais apoios e mais valias para manter e desenvolver as potencialidades da Oficina-Escola, organismo que até hoje muito tem contribuído para a salvaguarda do Bordado de Castelo Branco.

²⁵⁷ Uma das bordadoras encontra-se a prestar os seus serviços na secção de restauro.

6. Propostas para uma futura musealização do Bordado de Castelo Branco

6.1. De acordo com o papel que os museus poderão assumir

Se analisarmos a evolução dos museus através dos últimos tempos, observamos que a resposta dada pela museologia corresponde a uma tomada de consciência da sua própria responsabilidade pela conservação do património. E como consequência da transformação que se vai sentindo nos museus a partir de uma nova sensibilidade patrimonial, estes vão-se diversificando, assumindo novas e variadas experiências, e as funções de conservação, investigação, ensinamento são enriquecidas com uma nova função que pretende converter o museu num lugar de consumo cultural e num cenário donde se pode manifestar a relação existente entre os visitantes e a sua história, tal como a de outras culturas que ao longo do tempo se tenham mantido, juntamente com os seus valores, saberes e tradições.

A actualidade é marcada pela existência de uma forte preocupação em preservar o património cultural. Sendo um fenómeno de grande relevância social compete ao museu prestar a devida atenção na defesa desse valor e porque nele se integra uma função social, há que responder às necessidades e urgências encontrando a maneira mais adequada de oferecer ao público visitante respostas possíveis de se porem em prática, através da difusão dos problemas contemporâneos e dar a entender a urgência de encontrar as soluções dos mesmos.

Tal como já se tem vindo a verificar nos últimos tempos, numa perspectiva futura o Bordado de Castelo Branco como objecto museológico não será apenas sujeito a colectar, preservar, estudar e ser exibido, tarefas intrínsecas no campo da museologia; será ainda motivo para a actuação eficaz e singular de um instrumento social transmissor de saber e difusão da constante evolução do conhecimento humano.

Será fundamental que os profissionais dos museus com colecções deste teor, a este respeito, sejam não meros operadores/executantes de acordo com as políticas culturais para a cultura, património e museus, mas interlocutores activos das tutelas/dos poderes, capazes de garantir o interesse das comunidades e a sustentabilidade desse recurso patrimonial, trabalhando com os públicos nas suas funções e nas suas áreas de especialização ou que possuam a preparação adequada. Neste âmbito, o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior poderá desempenhar um papel insubstituível como produtor de conhecimento no quadro das instituições de memória, valorizando as singularidades, ajudando a compreender e a interpretar as mudanças, contribuindo para reforçar a comunidade e para ligar pessoas à região,

gerando e sustentando sentimentos de pertença e práticas de cidadania. Competir-lhe-à organizar o acesso e a fruição deste bem cultural, bordado regional, sem ceder a pressões que o faça alienar os princípios universais que o poderão tornar parceiro frequente de projectos de desenvolvimento sustentável e de inclusão social. Se necessário lidando com os conflitos do meio em que existe, o trabalho dos profissionais do Museu ganhará sentido não só perante a população em geral, mas sobretudo junto da que vive na região, consciente das afinidades e diferenças que caracterizam os seus membros e da interacção com o meio, isto é, junto da comunidade e partilhando com ela a visão comum que tem sobre o futuro do Bordado.

Será proveitoso que o Museu, ao aceitar os desafios de mudança, coloque a comunicação e as novas tecnologias ao serviço da sociedade, da educação e do bem-estar dos públicos e das pessoas que o utiliza, directa ou indirectamente; faça uso do suporte digital de informação e das novas tecnologias, aplicando-as na divulgação do Bordado de Castelo Branco de forma a aliciar novos públicos ao Museu; explore as possibilidades específicas de acesso aos objectos reais, tridimensionais, e as possibilidades de recurso simultâneo à informação digital e às representações proporcionadas no Museu, contribuindo também para a valorização dos cidadãos.

Uma futura musealização do Bordado passará pelo seu desenvolvimento no seio do programa vocacional dos museus que o integram, através da acção dos seus profissionais, com a preocupação em diagnosticar e providenciar competências requeridas aos técnicos de comunicação e de educação que os prepare e habilite para trabalhar transversalmente junto da comunidade e com outras instituições, nomeadamente com outros organismos de interesse público.

6.2. Política de incorporação – o acervo a investigar, conservar, documentar, difundir

O processo de incorporação de bordados de Castelo Branco, isto é, o meio a partir do qual ganham pleno estatuto de objectos museológicos, começando pelo momento em que ingressam num museu, em função da investigação, conservação, documentação e comunicação de que são alvos, é fundamental para o seu futuro como parte integrante de uma instituição museológica. Tratam-se de objectos ou testemunhos pelos quais os museus se responsabilizam a partir do seu ingresso. Exemplificando com o Museu Tavares Proença, em relação ao balanço das actividades registadas nos últimos anos têm emergido dados essenciais de avaliação com

repercurssão transversal para o seu funcionamento, observando-se ter constituído um importante e numeroso acervo de peças de Bordado, com tendência a continuar a desenvolver-se futuramente, segundo a intenção do respectivo programa museológico. Trata-se de um núcleo amplamente representativo do ponto de vista da vocação e da missão do Museu – investigar, conservar, documentar, interpretar, valorizar e difundir testemunhos do Homem e do meio, reportados sobretudo ao território e à população local, com vista a contribuir para a construção e a transmissão das memórias colectivas e para um desenvolvimento local sustentável.

A actual lei-quadro de museus vem indicar-nos que o museu, enquanto instituição ou organização a que se reconhece e se exige um importante papel social, deverá dar a conhecer e dispor de uma política de incorporação de bens. Tal política será necessariamente definida de acordo com a missão do museu, os seus objectivos e a sua vocação, fundamentada em programas e projectos de estudo e de investigação ²⁵⁸, os quais para além de estarem contemplados na política museológica que fundamenta a programação museológica, tal como as demais funções aplicadas ao cumprimento da sua missão, deverão ser dotados de meios adequados e de estarem contemplados no modelo de organização da própria instituição, não só por forma a inserir os seus profissionais, mas também por forma a facilitar a cooperação com outras instituições. Segundo a lei-quadro «O museu utiliza recursos próprios e estabelece formas de cooperação com outros museus com temáticas afins e com organismos vocacionados para a investigação, designadamente estabelecimentos de investigação e de ensino superior, para o desenvolvimento do estudo e investigação sistemática de bens culturais.» (artigo 10º. Cooperação científica).

Assim, indicado com clareza o domínio das aquisições e de formação dos acervos de Bordado de Castelo Branco, respeitando simultaneamente às normas e as convenções internacionais aplicáveis e em vigor, o museu deverá proceder a uma regular ponderação e avaliação dos pressupostos e dos resultados da sua política de

²⁵⁸ Segundo a lei nº 47/2004, de 19 de Agosto, o Estudo e Investigação são previstos como função museológica (artigo 7º) inerente à valorização dos bens culturais que o museu incorpora ou que pode vir a incorporar; nomeadamente pelo conceito de museu que a lei consagra (artigos 3º e 9º) e «fundamentam as acções desenvolvidas no âmbito das restantes funções do museu, designadamente para estabelecer a política de incorporações, identificar e caracterizar os bens culturais incorporados ou incorporáveis e para fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação» (artigo 8º). A lei-quadro indica que «Cada museu efectua o estudo e a investigação do património cultural afim à sua vocação» (artigo 9º-2). O âmbito e a abrangência do objecto ou do campo de investigação é um aspecto essencial, sobre o qual cada museu, com os respectivos parceiros, terá de exercer a sua reflexão.

incorporação e revê-la ou actualizá-la sempre que necessário, tendo em vista a sustentabilidade e o cumprimento das razões específicas da sua existência, dos seus objectivos e dos propósitos que o identificam e singularizam como instituição cultural permanente ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

A política de incorporação do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior conjuga-se explicitamente com a sua actual política de investigação, mas não deverá ignorar uma das particularidades da sua missão, o seu paradigma de participação da comunidade e os seus profissionais deverão estar atentos à iniciativa e à vontade de alguns dos seus membros contribuírem para a selecção e incorporação de peças de bordado regional, considerando-as representativas da sua identidade e do território em que vivem e em cujo desenvolvimento cultural querem intervir e participar.

Relativamente ao Bordado de Castelo Branco a actividade de investigação do museu albacastrense tem procurado basear-se numa reflexão geral sobre a disciplina – ou disciplinas – que a sustenta, bem como na avaliação de lacunas de conhecimento nos domínios a que se reporta, na perspectiva da recolha de exemplares e da constituição de uma colecção pertinente face a tais princípios e preocupações. Assim se vem perspectivando, como já foi dito, o âmbito de constituição deste acervo museológico, num quadro temático mais rico, potenciado por um sistemático tratamento científico e museológico.

O Bordado, como património material, ao ser incorporado em museus deve simultaneamente interagir com as perspectivas políticas de conservação e de exposições, exigindo complexos projectos de médio e de longo prazo, em estreita articulação tanto com a envolvente social, como com o meio científico, aproveitando e procurando rentabilizar todas as vertentes técnicas da equipa e dos recursos museais da própria instituição de tutela.

6.3. Para a conservação do Bordado de Castelo Branco no seio de instituições museológicas

Com o tempo o significado do Bordado poderá mudar, dependendo de acontecimentos históricos, de atitudes culturais e, apesar de se tratar de uma posição de certo modo utópica sobretudo pela carência de recursos disponíveis, é importante que na área da conservação se defenda o exercício do princípio da precaução, o qual requer o mínimo de intervenção, recorrendo a tratamentos reversíveis e tentando preservar o máximo, para que o significado actual do objecto se mantenha e prolongue

o mais possível pelo futuro. Torna-se essencial o conhecimento profundo da realidade física e cultural em que está inserido. A intuição, a habilidade, os saberes tradicionais ou o conhecimento da realidade material e cultural do Bordado de Castelo Branco e do meio ambiente em que se situa são fundamentos da sua conservação.

Os museólogos deverão anteceder o conhecimento claro e preciso sobre o significado destes objectos ao plano de conservação dos mesmos. Que se fundamentará num conjunto de estudos e de intervenções concretas em que o saber adquirido pela experiência tem uma enorme importância, cabendo-lhes a responsabilidade da definição do âmbito e dos objectivos sempre com o manuseamento seguro dos conceitos e o conhecimento dos meios a utilizar, bem como das suas possibilidades e inevitáveis limitações.

Será também fundamental que os especialistas nas diversas áreas encontrem soluções realistas para que se ultrapassem os constrangimentos impostos pelas exigências da conservação, sem os menosprezar, não descurando que na sua prática é exigido diálogo entre quem conhece o Bordado e quem deve encontrar e definir os meios mais convenientes para a sua conservação, nas melhores condições possíveis, utilizando uma linguagem entendida por ambas as partes, não sendo de forma alguma obrigatório grau de conhecimentos idêntico. Na conservação deparamos com problemas cujas características são tão específicas que tornam as exigências de rigor dos especialistas da natureza irrelevantes em muitos dos casos, o que se deve ao conhecimento e sabedoria dos técnicos de museologia sobre a estrutura e comportamento dos objectos e dos imóveis em relação ao local onde eles se encontram.

Caberá aos profissionais dos museus a tarefa de definir as condições ambientais das colecções, a fixar em função de inúmeros factores ²⁵⁹, se possível desde a natureza de cada peça até à história da sua vida, desde que o seu criador a concluiu até à sua entrada para o museu. A cumplicidade e diálogo entre o conservador e o objecto permitirá decidir qual o melhor caminho a tomar de modo a garantir com

²⁵⁹ Um museólogo precisa de ultrapassar a barreira da comunicação com as ciências da natureza. É importante que tenha conhecimentos suficientes para poder responder convenientemente às exigências específicas no tocante às condições do ambiente, contudo no caso da Museologia foram especialistas de outras áreas que as definiram, nomeadamente das que se ocupam do conforto térmico, levando os museólogos a fixar valores «universais» para a temperatura e humidade relativa ambiente, pela simples razão de carácter puramente antropocêntrico que revestia as intervenções no clima dos museus. Só em 1994, em Ottawa, foi demonstrado cientificamente aquilo que Garry Thomson já defendia: para a temperatura e humidade relativa ambiente a assegurar nos museus não há «números de ouro» pré-

coerência uma longevidade tranquila, com a colaboração dos técnicos de conservação, utilizando uma linguagem inteligível por todos - léxico comum – através do qual o conservador precisará de entender o significado dos mecanismos e das noções, o técnico de conservação terá de construir a história da peça, através dos dados fornecidos pelo conservador e, então definir as soluções a adoptar consoante os casos.

Haver possibilidade de conferenciar através de vídeo, contactar com técnicas de conservação já testadas, rapidez e facilidade de comunicação por meio do envio de e-mails e networks, ter acesso a publicações electrónicas no que se refere a livros, jornais e revistas, cada vez mais em vias de expansão, assim como aos manuais de conservação onde se podem encontrar listas de fabricantes e fornecedores actualizados, são privilégios que a informação electrónica hoje em dia proporciona, apresentando instrumentos de grande utilidade para as diversas áreas da conservação. É imperativo providenciar métodos eficientes para a divulgação de informação sobre conservação, mais do que nunca tirando partido do eterno desenvolvimento tecnológico que envolve a comunicação.

A par do avanço tecnológico que se tem vindo a sentir a um ritmo cada vez mais veloz, é inevitável que o homem ponha em prática as suas faculdades de pensar, aprofundar, aclarar, analisar os factos, saber os porquês. Citando Ivo Maroevic: «A museologia atingiu agora a sua maturidade. Às perguntas “o quê ?” e “como ?” tem de se substituir a interrogação “porquê ?”. É esta que vai determinar “o quê” e o que se realiza no mundo em geral dará a resposta à pergunta “como ?”»²⁶⁰.

6.3.1. Considerações ambientais, manuseamento, apresentação, acondicionamento e outros cuidados a ter com o Bordado de Castelo Branco

Para que o processo de conservação dos bordados de Castelo Branco seja eficaz é necessário um amplo conhecimento dos mesmos, bem como dos agentes causadores da sua deterioração e factores de degradação, por isso apresentamos em seguida uma série de referências que nesse sentido cremos prestarem um contributo.

Os materiais por excelência utilizados na execução do Bordado são o linho e a seda, ambos compostos por fibras têxteis de origem natural. O linho, proveniente dos

estabelecidos e válidos universalmente. Cf. David Erhardt, Marion Mecklemburg, *Relative humidity re-examined*, International Institute for Conservation, Congresso de Ottawa, 1994.

²⁶⁰ Ivo Maroevic, *Museology for tomorrow's world*, p.28.

caules da planta, apresenta fibras com um comprimento entre 27-36 mm, sendo quimicamente compostas por celulose (C, H, O). A seda, de fonte animal, advém da secreção do bicho da seda, podendo ser constituída por fibras que atingem os 1500000 mm²⁶¹, contendo na sua composição química sericina e fibroína.

Consoante o tipo de fibra existe uma preparação específica que pode abranger vinte operações diferentes, mas as mais importantes e comuns entre as diferentes espécies são: a cardação²⁶², a penteação²⁶³, a estiragem²⁶⁴, a fiação²⁶⁵. Nestas operações são usadas substâncias químicas que podem degradar as fibras e, se os processos não forem bem controlados e as substâncias não forem totalmente removidas, podem danificar não só as fibras como os corantes e até os materiais que possam entrar na estrutura do têxtil.

O próprio oxigénio pode ser nocivo para os bordados de Castelo Branco ao provocar oxidação, processo natural gerado por um elemento sempre presente no ar e muito reactivo com as fibras têxteis, levando-as ao envelhecimento, enfraquecimento, apodrecimento, chegando por vezes à desintegração dos espécimes tornando-os secos e quebradiços.

A luz, caracterizada por ser uma forma de energia capaz de originar dois tipos de radiações electromagnéticas, é dos agentes de deterioração mais preocupantes no que respeita aos têxteis. A radiação infravermelha (I.V.), cujas ondas longas são produtoras de efeito térmico, deve por esse motivo manter-se afastada dos objectos. A radiação ultravioleta (U.V.), em que as ondas mais curtas, as mais nocivas, produzem um efeito fotoquímico, provoca o esbatimento gradual das peças através da transformação sucessiva dos grupos cromóforos das moléculas dos corantes e a fragilização das superfícies através da quebra de ligações entre as moléculas que compõem as fibras. Este processo causador de danos irreversíveis integra-se na «Lei da Reciprocidade» :

$$10 \text{ LUX} / 100 \text{ HORAS} = 100 \text{ LUX} / 10 \text{ HORAS} = 1000 \text{ LUX} / 1 \text{ HORA}$$

²⁶¹ O mais usual é atingirem 900000 mm.

²⁶² A *cardação* consiste numa espécie de manta ou mecha, com as fibras dispostas o mais regularmente possível, limpando ao mesmo tempo as impurezas e desfazendo-lhe os nós.

²⁶³ Dá-se o nome de *penteação* ao modo de conseguir o paralelismo das fibras.

²⁶⁴ A *estiragem* tem por fim adelgaçar as mantas ou mechas de modo a reduzir-lhes a secção por cilindros e uni-las numa só, com um diâmetro tal que se possa obter um fio; a mecha perde grossura e aumenta o comprimento.

²⁶⁵ A *fiação* consiste na torção de modo a obter um fio redondo e resistente, de modo a que não seja possível separá-lo senão com um esforço superior aquele que foi preciso utilizar para a adesão das mechas umas às outras.

Para os bordados, por serem executados com materiais muito sensíveis, o nível de iluminação recomendado nunca deverá ultrapassar os 50 LUX ²⁶⁶. É essencial evitar-se a utilização de lâmpadas emissoras de radiação ultravioleta e combater a sua incidência através de filtros que se podem apresentar sob a forma de películas (filme) aplicadas directamente sobre os vidros das janelas, placas de acrílico translúcido, mangas de protecção para lâmpadas fluorescentes, bem como o emprego de cortinas em pano cru ou linho.

É importante ter em conta que o efeito da incidência da luz é cumulativo e ao expormos um objecto à incidência de uma fonte luminosa, mesmo que controlada dentro dos parâmetros considerados correctos, poderemos estar a contribuir para a sua deterioração.

A escolha do tipo de iluminação para os bordados dependerá do efeito pretendido e da ponderação dos vários factores envolvidos, no entanto, o melhor será por optar pela fibra óptica, que apesar de mais dispendiosa, trará benefícios pelo seu alto grau de concentração, pelo seu baixo nível de U.V. e de calor. Se optarmos pela luz natural, por ser altamente nociva, teremos sempre de filtrá-la e de contarmos com certas dificuldades inerentes ao seu controlo, provocadas pelas constantes variações registadas ao longo dos dias e meses do ano.

Para a uma conservação adequada dos bordados de Castelo Branco relativamente à iluminação é preciso respeitar a sua redução ao mínimo indispensável, bem como a redução mínima da incidência de radiações nocivas (I.V., U.V.), seja qual for o tipo escolhido.

A humidade e a temperatura são também agentes de deterioração a controlar no processo da preservação têxtil. Recomenda-se para os ambientes uma quantidade de humidade relativa (H.R.) ²⁶⁷ situada entre 50% a 65%, sendo o valor médio ideal de 55%. A temperatura é um factor que varia em função da humidade relativa, por isso quando uma aumenta a outra diminui, e vice-versa, no entanto, toma-se como nível ideal 20° C + ou - 0.1° C.

Porque se tratam de material orgânico, se a H.R. é elevada, a partir de 70 %, desenvolver-se-ão fungos, bolores, alterações de tensão ou de dimensão, sobretudo

²⁶⁶ Lux é a unidade de grandeza que mede a intensidade da luz, correspondente à quantidade de luz que uma fonte luminosa padrão faz incidir numa área de um metro quadrado.

²⁶⁷ A humidade relativa é a razão entre a quantidade de vapor de água contido num determinado volume de ar, a uma dada temperatura (T), num dado momento, e a quantidade máxima de vapor de água que o mesmo volume de ar pode conter à mesma temperatura.

quando a temperatura é superior a 18° C, diminuindo a resistência estrutural e tornando-se frágeis. Se a H.R. é baixa (35 %) provocará secagem e enfraquecimento por perda de água contida nas fibras têxteis visto serem matéria higroscópica, assim como aparecimento de fissuras e aberturas.

As variações de grande amplitude da H.R. dão origem à sua expansão e contracção, ao mesmo tempo que favorecem os ciclos de condensação e evaporação. São agentes que ao interagirem com a luz ou com poluentes podem potenciar reacções adversas, como por exemplo produzir depósitos de soluções ácidas provocadas pelos gases de combustíveis que depositados à superfície danificam os têxteis, de forma irreversível. Acontece serem danificados pela poluição atmosférica originada pela agregação de partículas sólidas e gasosas que associadas ao oxigénio e azoto atmosféricos desencadeiam reacções químicas, provocando a alteração e degradação dos seus materiais constituintes. Assim, temos as partículas sólidas suspensas no ar - poeiras e aerossóis, bem como as partículas que poisam – pó.²⁶⁸

Especialmente nas atmosferas industriais e aglomerações urbanas, o ar encontra-se carregado de partículas minerais e orgânicas - óxidos de ferro, sulfato de alumínio e carbonatos de magnésio - que em conjunto com o dióxido de enxofre conduzem a uma acção destrutiva, afectando grandemente os materiais proteicos como a seda, por exemplo.

Entre os agentes biológicos de deterioração há que ter em consideração os microorganismos e os insectos, como elementos capazes de produzir danificações significativas nos bordados.

Como microorganismos citamos os fungos e as bactérias, os quais estão presentes na atmosfera sob a forma de esporos. Desenvolvem-se sempre que as condições lhes sejam propícias: temperatura superior a 22° C; humidade relativa superior a 65%; escuridão e fraca circulação do ar. Algumas espécies vivem parasitariamente à custa dos materiais, contribuindo significativamente para a sua decomposição, segregando com frequência enzimas que originam o enfraquecimento dos materiais e

²⁶⁸ Dióxido de enxofre + água = ácido sulfúrico (ácido forte e corrosivo).

Dióxido e monóxido de azoto + água = ácido nítrico (ácido forte).

Dióxido de azoto + luz + oxigénio = ozono. O ozono é mais reactivo que o oxigénio e é um dos mais poderosos oxidantes: destrói as ligações múltiplas nos materiais orgânicos.

Dióxido de carbono + hidrocarbonetos. Estes dois elementos depositam-se na superfície dos objectos formando uma camada escura que provoca a atracção de poeiras através das forças electromagnéticas.

desvanecimento das tintas e pigmentos, a par de produzirem alterações cromáticas capazes de dificultarem ou anularem a sua leitura, levando-os à danificação total.

Quanto aos insectos que mais frequentemente atacam os têxteis são os lepismas (peixinhos de prata) e as baratas. Caso sejam detectados insectos ou fungos será necessário agir rapidamente, sendo a sua identificação importante para o procedimento imediato da sua erradicação. Há que agir contra o desenvolvimento de microorganismos (fungos, bolores) e de macroorganismos (traças, lepismas, insectos, ratos) que deixam resíduos da sua actividade biológica, gerando uma fonte de degradação.

São também factores prejudiciais a contracção e expansão das fibras devido às variações climatéricas, ao provocarem perda de micro partículas das próprias fibras que se vão depositando nos interstícios dos fios, nas pregas, bainhas, margens de contacto dos próprios tecidos.

Grande parte dos espécimes bordados encontra-se sujeita à acção nefasta causada pelo grau de sujidade neles depositada, como por exemplo a gordura, ácidos orgânicos, manchas de origens várias, cera, fumo, tinta, pó, partículas em suspensão, etc. Quanto à sua limpeza devemos ter em atenção o grau de resistência dos corantes aplicados nos espécimes. A lavagem não é recomendável, os prejuízos poderão ser irremediáveis. Estamos a lidar com materiais formados por fibras higroscópicas, materiais orgânicos que sofrem alterações e reagem ao ar. Existe sempre a possibilidade do corante «migrar», isto é, passar para o lado, alterando irreversivelmente a composição cromática da peça.²⁶⁹ A sua limpeza deverá ser orientada pelo conservador-restaurador da especialidade.

Os bordados são afectados por desgaste mecânico, originando fraca flexibilidade e resistência à tracção das fibras. Dever-se-à evitar as deformações dos tecidos que provocam tensões, determinadas dobragens, as alterações formais com cortes dos tecidos e colocação de remendos de materiais mais resistentes que os originais, os tratamentos com materiais inadequados. Em caso de enrugamento das colchas nunca recorrer ao auxílio do ferro de engomar, mas sim, alisá-las naturalmente, colocando-as sobre uma superfície ampla, como uma cama ou uma mesa.

²⁶⁹ Até aos séculos XVII – XVIII os corantes eram mais resistentes por serem naturais. As tintas sintéticas aparecem no séc. XVIII e a partir daí problemas de tintagem começam a acontecer. Os corantes sintéticos não tinham a mesma resistência à lavagem, nem à humidade e temperatura, sem dúvida inferior à dos corantes naturais utilizados anteriormente.

Ao serem constituídos por materiais orgânicos, os bordados de Castelo Branco sofrem a deterioração natural do tempo e não estão isentos do enfraquecimento gerado pelo seu manuseamento, acção a evitar o mais possível, tendo em conta o cuidado e sensibilidade de quem o pratica e os sérios riscos causados pela inactividade ou precipitações. Quando necessário é aconselhável o uso de luvas e em primeiro lugar as peças deverão ser observadas com atenção no que respeita às partes componentes, pontos de enfraquecimento, danos e restauros, para determinar a melhor forma de o fazer. Em espécimes de maiores dimensões e mais pesadas há que considerar qual a forma correcta de o fazer e as acções conjuntas que tal manuseamento implica.

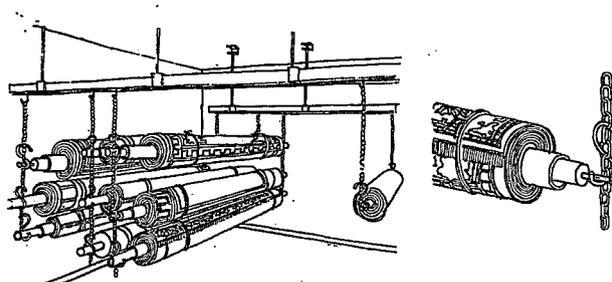
Quando transportados deverão ser embalados convenientemente, contando sempre com a protecção contra as agressões climatéricas, poluição, sujidade, roubo. A embalagem escolhida deverá ser funcional e fácil de transportar. Na sua execução não devem ser utilizados pregos e evitadas as colas de contacto. Como materiais a empregar nas embalagens que mantenham contacto directo com os têxteis será de utilizar o papel *acid-free* e o papel vegetal com ph neutro. O interior das embalagens deverá ser revestido com esferovite e/ou papel de alcatrão, pelas suas qualidades isotérmicas e impermeabilizantes

No caso das colchas, pelo formato e dimensão que apresentam, são em geral penduradas nas paredes em toda a sua grandeza, desde que exista um pé direito alto. Outras vezes, são estendidas sobre camas, de regresso à função inicial.

O modo recomendado para a exibição de uma colcha de Castelo Branco será inseri-la num ambiente controlado através de sistema de ar condicionado, desde que os filtros se encontrem devidamente limpos, e proceder ao seu emolduramento sem esquecer os perigos advindos de molduras executadas em madeira de carvalho ou castanho, pelos ácidos que libertam. São madeiras que na área dos têxteis foram retiradas de uso.

Ao serem convenientemente emolduradas as peças beneficiam de maior protecção contra alguns agentes de deterioração, visto a moldura actuar como filtro no que respeita às variações da temperatura e humidade, além de auferir maior nível de protecção contra o pó e outros agentes. Se expostas em vitrines, deve-se evitar a utilização de ceras ou outros produtos que possam emanar vapores nocivos, como se verifica com determinadas colas.

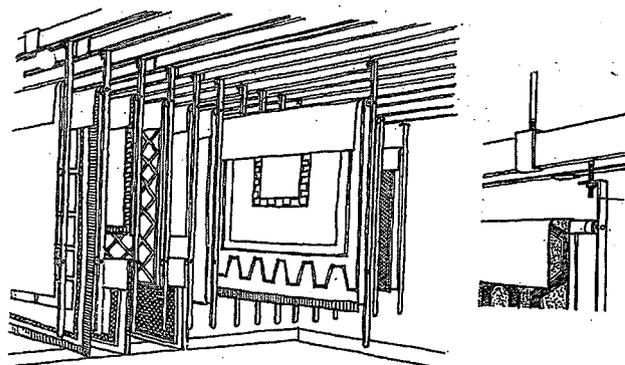
Quanto ao acondicionamento, é importante acomodar os bordados em espaços adequados aos respectivos tamanhos, agrupados por dimensão, permitindo organizar e rentabilizar o espaço de armazenamento ou reserva. Deverão ser guardados de forma a evitar dobras, empilhamentos, enrugamentos. As peças mais pesadas passarão a ser colocadas por baixo das que apresentam menos peso. Não amontoar em gavetas ou outros contentores e se possível conservar um exemplar em cada espaço. Quando se tratam de peças de maior dimensão, o ideal será não dobrá-las mas sim serem enroladas com o lado direito voltado para dentro (o lado principal do bordado), utilizando papel *acid-free* a acompanhar todo o enrolamento para evitar a passagem de produtos de alteração para o têxtil. Depois, inseri-las em tubos de PVC que ao serem guardados mantenham uma folga entre si, nunca excedendo peso sobre ou entre eles. Os enrolamentos têxteis podem ser guardados por suspensão ou presos às paredes das estruturas que os suportam, aproximadamente a 10 – 15 cm das extremidades. Caso dos exemplos que em seguida apresentamos.



Sistema de acondicionamento por suspensão móvel para têxteis de grande porte.

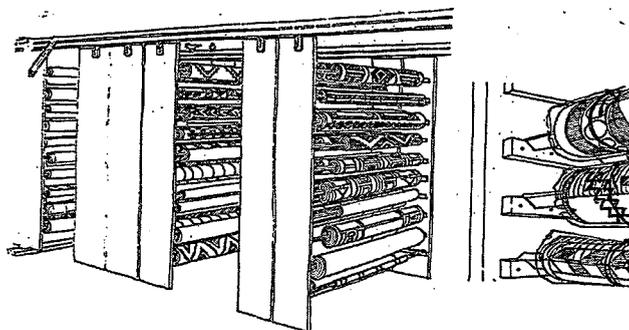
Sistema de suspensão móvel para colchas de grandes dimensões. Este sistema apresenta correntes suspensas em calhas fixas ao tecto ou a uma estrutura independente. As colchas enrolados em torno de resistentes varões de madeira ou metal, enfiados em tubos de cartão protegidos por papel *acid-free*, são suspensas por correntes e presas por ganchos de forma de S. Deverá deixar-se um espaço livre em cada extremidade dos varões com 10 – 15 cm, o suficiente para que nos seja permitido desenrolar e examinar a peça claramente. Ao optar por este sistema poderemos suspender vários espécimes através de um único par de correntes, e para ter acesso a

uma colcha em particular fazem-se deslizar as correntes sobre as calhas. É conveniente que todo o sistema de suporte e calhas seja suficientemente robusto, que as correntes sejam fortes para susterem o peso considerável de várias colchas, além de prever o espaço adequado nas reservas para a montagem do sistema.



Sistema de acondicionamento por suspensão móvel para têxteis não enrolados.

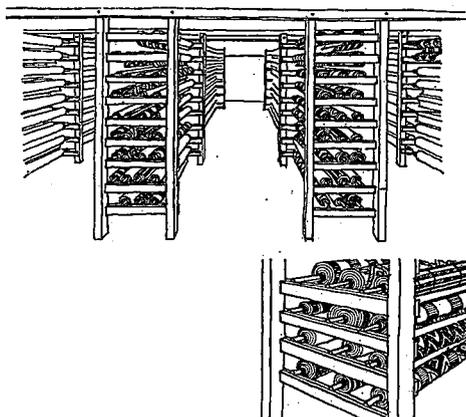
Sistema de acondicionamento móvel para as colchas, as quais são penduradas sobre barras horizontais ligadas a cabos suspensos a calhas fixas no tecto. As duplas barras horizontais permitem suspender dois objectos em cada moldura. O espaço vertical entre as duas barras é calculado em função das dimensões dos têxteis. Para retirar ou examinar as peças far-se-à deslizar as diferentes unidades, justamente na área dos caminhos de circulação. Para assegurar a livre circulação do ar, um espaço de 15 cm entre as calhas será suficiente para as peças mais ligeiras, para as maiores e mais pesadas será preciso prever cerca de 20 cm, e entre a parte inferior da peça e o pavimento 60 cm. Ao centro deverá haver espaço suficiente para que possa ser observada com facilidade. Antes de colocar as colchas nos suportes há que revestir as barras com papel *acid-free*. A parte superior dos têxteis, neste caso dobrada, será coberta com polietileno para impedir o depósito de poeiras.



Sistema de acondicionamento por suspensão móvel para têxteis enrolados.

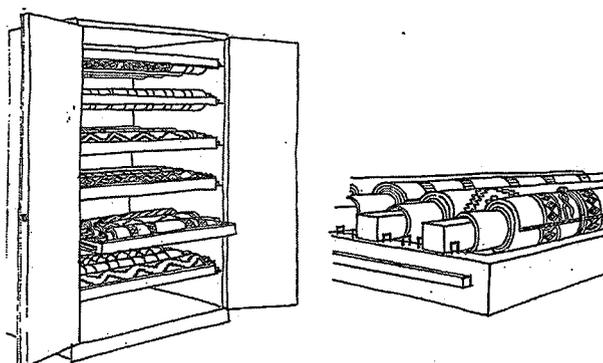
Sistema de suspensão móvel para têxteis enrolados. Estas unidades de acondicionamento são suspensas em calhas fixas ao tecto ou incorporadas em estruturas livres, muito vantajosas pela facilidade com que podem ser transportadas. A escolha entre estes dois tipos de suporte para as calhas depende da construção do tecto do espaço destinado à reserva e do grau de mobilidade necessário ao conjunto do sistema. Pelo peso dos objectos suspensos será aconselhável verificar a estrutura do tecto antes de aí fixar as unidades, cujo comprimento será determinado pela dimensão das colchas.

Cada colcha será enrolada à volta de tubos de cartão revestidos de papel *acid-free*. Os tubos serão enfiados nos varões em madeira e os têxteis protegidos por folhas de polietileno, atadas, mas não fechadas. Na perspectiva de um método de conservação mais eficaz, tal como no caso referido anteriormente, será preferível este sistema ao que consiste na colocação dos têxteis enrolados sobre prateleiras, situação essa em que contactam directamente com o próprio material do suporte.



Sistema de acondicionamento fixo através de enrolamentos para materiais têxteis.

Sistema de acondicionamento fixo para peças de pequeno porte, composto por varões em madeira, com secção redonda ou quadrada, suspensos horizontalmente no interior de uma estrutura também em madeira. Os têxteis são enrolados à volta de tubos de cartão revestidos com papel *acid-free*, no interior dos quais deslizam os varões. Desde que os varões suportem todo o peso dos enrolamentos, as colchas ficarão protegidas de qualquer pressão e poeiras se forem cobertas com folhas de polietileno, nunca impedindo a livre circulação do ar.



Sistema de acondicionamento em armários para têxteis enrolados.

Sistema de acondicionamento em armários para colchas com pequenas dimensões que se enrolam em varões em madeira, de secção quadrada, colocados em molduras em madeira que funcionam como gavetas, deslizando sobre calhas metálicas,

acondicionando quatro a seis rolos mantidos no seu lugar por meio de grandes grampos. Cada armário poderá conter seis molduras, no máximo. As colchas enroladas e protegidas por cobertura de polietileno, não fechadas, enrolam-se em torno de tubos de cartão revestidos a papel *acid-free* que depois serão enfiados nos varões. Além de que para a instalação deste sistema não é exigido um espaço muito amplo, do ponto de vista da conservação é vantajoso por manter as peças protegidas da luz.

Os bordados de Castelo Branco são objectos que tal como todos os têxteis, em particular os tecidos bordados, requerem ser manuseados, armazenados e expostos de acordo com o seu elevado grau de sensibilidade, caso contrário facilmente se irão deteriorando, não apenas em consequência de um desgaste natural causado pelo passar do tempo, mas também pela incúria humana. Para que tal não aconteça é preciso entendê-los, conhecer tudo aquilo que lhes diz respeito, sendo fundamental estarmos devidamente informados acerca dos agentes de deterioração a que estão sujeitos e como melhor os evitar e combater. É obrigatório estar atento à envolvência ambiental de cada espécime, esforçando sempre por minimizar as alterações provocadas por ruptura de equilíbrios químicos entre o objecto e o seu meio-ambiente.

Um registo elaborado com esquemas e fotografias, além da realização de fichagem analítico-descritiva de cada objecto, da forma mais detalhada possível, contribuirá para o prolongar da sua existência e da sua memória.

Pode ser verdade sentirmos de outro modo as virtudes dos bordados de Castelo Branco quando permanentemente fiéis ao seu meio original mas, porque não sendo efémeras, onde quer que se encontrem elas continuarão presentes, desde que se respeite o essencial, acabando quase inevitavelmente por adquirir função integrada em contexto político cultural.

6.4. Centro de Documentação de museus: recursos de informação sobre o Bordado de Castelo Branco

Os centros de documentação ²⁷⁰ têm por missão auxiliar o desempenho das actividades exercidas nas instituições que os integram. As metas e objectivos de um centro de documentação integrado num museu reflectem a missão do mesmo.

²⁷⁰ Os centro de documentação são serviços de informação que surgiram em meados do séc. XX para dar resposta a exigências informacionais para as quais as bibliotecas *tradicionais* não estavam preparadas. O aumento da informação produzida e a necessidade da mesma ser disponibilizada aos utilizadores de uma forma rápida e eficaz condicionou a criação destes serviços, normalmente no seio de

A documentação das suas colecções foi ao longo de muito tempo o principal objectivo dos serviços de informação dos museus, servindo assim como instrumento de trabalho para os seus técnicos, em geral apoiados pela existência de uma biblioteca. Actualmente, os museus procuram desenvolver múltiplas formas de relacionamento com as comunidades em que se inserem, prosseguindo os propósitos de incorporação, preservação, estudo, interpretação e comunicação dos testemunhos do homem e do meio.

No Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, além da Biblioteca D. Fernando de Almeida ²⁷¹, das exposições e das acções realizadas pelo seu Serviço Educativo, a criação de um centro de documentação no Museu viria a deter um importante papel enquanto serviço acessível ao público, pela recolha de documentação sobre o bordado em causa e disciplinas que constituem a base de actividades a desenvolver neste âmbito. Tendo entre as suas funções principais a de recolher, tratar e disponibilizar a informação necessária à documentação das colecções do Museu, entre as quais a de Bordado de Castelo Branco, possibilitando a sua leitura e contextualização dos objectos/documentos, na perspectiva da sua acessibilidade ao público, mesmo que não estejam em exibição.

Um centro de documentação significa uma porta de acesso ao Museu, à sua história, às colecções e às suas áreas de investigação. Para além da documentação sobre o próprio Museu, ao utilizador seria proporcionado acesso a documentação sobre museus e outras instituições com quem aquele mantém relações ou desenvolve parcerias, exposições e temas correlacionados. Cumprindo a sua missão iria contribuir para o reconhecimento e a valorização do bordado regional.

Um Centro de Documentação no Museu de Castelo Branco terá de assumir-se, não obstante uma eventual insuficiência/escassez inicial de recursos humanos, financeiros e espaciais que lhe possam ser atribuídos, como um serviço/recurso orientado não apenas para os utilizadores internos e para o apoio/participação no cumprimento das funções museais relacionadas com a investigação, documentação, educação,

outras instituições e organizados por temáticas ou assuntos específicos. Os centros de documentação distinguem-se das bibliotecas principalmente por atribuírem mais importância à difusão da informação do que à conservação da mesma. Actualmente, as diferenças entre centros de documentação e bibliotecas, nomeadamente as especializadas, tendem a esbater-se. Procurando responder às necessidades dos seus utilizadores e dos públicos, os dois tipos de serviços praticam formas de gestão em que prevalece um equilíbrio entre a difusão e a conservação do património bibliográfico.

²⁷¹ Na biblioteca os documentos encontram-se dispostos de forma sistemática em acesso livre (público geral, estudantes, investigadores), pesquisáveis com recurso a uma base de dados

conservação e difusão, mas igualmente como serviço aberto ao exterior, permitindo que os utilizadores externos ao Museu acedam aos recursos e produtos de informação geridos e produzidos pelo Centro de Documentação e pelos outros serviços do Museu.

O processo de reinstalação e de qualificação de um Centro de Documentação passará conseqüentemente a designar-se por Centro de Documentação e Informação ao traduzir-se numa melhoria dos métodos de trabalho e da eficácia dos serviços prestados, tanto aos utilizadores internos como aos externos. Ao nível dos processos e métodos de trabalho, é signficante normalizaram-se e uniformizaram-se procedimentos, nomeadamente ao nível do tratamento/gestão da informação, o que se irá traduzir, por exemplo, no desenvolvimento de manuais de procedimento destinados aos técnicos do Centro de Documentação e Informação. Este constituiria um verdadeiro centro de recursos de informação para a comunidade e uma referência incontornável para todos quantos se dedicam ao estudo e conhecimento do Bordado de Castelo Branco.

Igualmente como prioridade são a (re)qualificação profissional e especialização da equipa técnica do quadro da instituição, desde o técnico superior documentalista, às técnicas profissionais de biblioteca e documentação, essenciais para a prossecução do objectivo global de constante melhoria da qualidade e eficácia dos serviços prestados aos utilizadores, o que permitiria ao Centro de Documentação e Informação do Museu ampliar a oferta de produtos e serviços e reforçar a sua capacidade de comunicação e o seu papel de mediação com os públicos.

Uma relação de interacção e cooperação entre um Centro de Documentação e Informação e os restantes serviços que integram o Museu irá reflectir-se necessariamente na política de aquisições e da própria organização e desenvolvimento do fundo documental.

Entre os produtos diversificados de difusão de informação cujo desenvolvimento um Centro de Documentação e Informação deverá garantir, tendo em vista servir a sua comunidade de utilizadores, consideramos ser essencial um boletim de informação bibliográfica, de periodicidade mensal; bibliografias temáticas; *dossiers* de informação; difusão selectiva de informação (disponível apenas para utilizadores internos); exposição de novidades bibliográficas e documentais; actividades formativas.

Complementarmente aos produtos de informação, um Centro de Documentação e Informação deverá disponibilizar novos serviços que, a par dos serviços de empréstimo local e leitura de presença e do serviço de reprodução de documentos, irão constituir a oferta de serviços à comunidade. Destacando-se o serviço de referência e a recente disponibilização de conteúdos e de serviços *on-line*, através do site do Museu.

Para a requalificação de um Centro de Documentação e Informação, a implementação do sistema de documentação e a gestão integrada de toda a informação produzida e gerida pelo Museu, torna-se-à indispensável o funcionamento de uma base de dados relacional que permita integrar diferentes níveis de informação (incluindo o inventário de acervo e os documentos geridos pelo Centro de Documentação e Informação), a partir da utilização de um *interface* de pesquisa e de uma linguagem de indexação comuns, tornando-se um instrumento disponível à comunidade.

6.5. A exposição - o modo de apresentação do Bordado de Castelo Branco pelos museus

As exposições de Bordado de Castelo Branco são acontecimentos da maior importância para a sua apresentação ao público, sempre que realizadas com os meios necessários para que lhes seja reconhecida a qualidade que o público merece. Quando falamos dos museus é, sem dúvida pela sua vocação e sua natureza como instituição, o processo privilegiado de comunicação pelo qual cumprem principalmente a sua função informativa e educativa, também de deleite e de entretenimento, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Sendo um suporte mediático importante, as exposições são ocasiões para interpretar o Bordado de Castelo Branco, em regra destacáveis pelo seu valor, raridade ou interesse cultural – histórico, artístico, técnico – de forma a constituírem meios de interacção cultural. Caberá ao museu saber planificar e programar as mesmas tendo em consideração a sua missão e os recursos de que dispõe, nomeadamente uma equipa profissional à medida dos objectivos visados.

Os bordados não constituirão por si só «fonte» do processo de comunicação, ou seja, de transferência de informação e de ideias com uma intenção deliberada, por parte do «emissor», será importante que também se verifiquem certas trocas consideradas importantes com o fim de enriquecer os conhecimentos e influenciar as atitudes e comportamentos dos receptores ou «destinatários». Para que o museu ou

concretamente o responsável ou a equipa de profissionais («emissores») que produzem a exposição («canal») transmitam as pretendidas «mensagens» ao visitante («destinatário») será necessário um complexo tratamento museológico daqueles objectos bordados, conservando-os, documentando-os, investigando-os e interpretando-os. Só assim eles se tornarão «fontes» do referido processo de comunicação, equiparando a exposição no contexto do museu, em que cada mensagem será quase sempre o resultado da organização complexa de muitos signos, transmitindo informações e indicando ao visitante algo de novo para o seu conhecimento ou partindo do princípio que o vão interessar e motivar. Queremos então dizer que só é possível compreender a mensagem ou conjunto de signos se a exposição, como processo de comunicação, utilizar e aplicar um código partilhado entre o museu e o público.

Portanto, a qualidade e o êxito de uma exposição de Bordado de Castelo Branco que se venha a realizar numa instituição museológica tanto dependerá do trabalho de investigação, conservação, documentação e interpretação, como de uma avaliação criteriosa do público-alvo com que se pretenda comunicar e interagir. A exposição em contexto museal não deverá limitar-se a dar a conhecer a colecção de Bordado que o museu incorpora, mas sim potenciar com leituras e apropriações diversas consoante os destinatários, tomando como referência os seus interesses e conhecimentos de partida, por forma a que o museu os possa estimular sensorialmente, motivando atitudes críticas, proporcionando a apreensão cognitiva e a construção de memórias.

Caso se pretenda uma exposição com carácter permanente, dever-se-à contar com reforçados recursos e que seja fruto de longa elaboração, tanto no plano de avaliação de públicos, como nos planos da investigação e selecção dos testemunhos e do estudo e da conservação do acervo do museu. Mas nem mesmo a exposição permanente deverá contornar as exigências de actualização, em função dos avanços da disciplina de base, do eventual enriquecimento da colecção ou mesmo da evolução museológica e museográfica a que o museu não poderá ficar alheio, em função do grau de representatividade que a dita exposição – e o museu – assumirá junto da comunidade e face aos públicos, possivelmente ao longo de sucessivas gerações. Por isso deverá ser providenciada alguma flexibilidade do espaço e dos próprios equipamentos, concebendo a exposição à partida como razoavelmente evolutiva. No caso do Museu Tavares Proença, será importante que dê continuidade ao sistema de rotatividade de mostras de Bordado de Castelo Branco como tem vindo a realizar desde a sua

reabertura em 1998, que apesar de partir de um princípio de carácter permanente adoptou um processo de substituição com relativa frequência, principalmente pelo grau de sensibilidade dos têxteis a acções exteriores. Dessa forma, através de uma programação diversificada, e sem deixar de considerar que o Museu organize exposições «verdadeiramente» temporárias com regularidade, entre diversos aspectos, contribuirá para acautelar melhor a conservação dos objectos apresentados e simultaneamente representará um contributo para a inclusão social, alargando o espectro de destinatários da comunicação museal com o público e procurando atingir novos públicos-alvo.

6.5.1. Políticas de exposição, edição e educação

Será importante que o Museu de Castelo Branco defina e divulgue a sua política de exposição, num documento onde se explicita a filosofia e as principais linhas programáticas no que concerne às exposições e à apresentação pública do acervo de Bordado, de acordo com a sua missão. A política de exposição, tendo por base ou integrando o programa do Museu, articular-se-à com a investigação e com os projectos para que a instituição canaliza os meios indispensáveis, incluindo, na medida do possível, relações de parceria com outras entidades com fins idênticos ou tendo objectivos convergentes com a sua missão e a valorização da colecção de Bordado de Castelo Branco que incorpora. Em termos de programação museológica, a sua política de exposição deverá ainda ser definida consoante os espaços do edifício que o alberga e a sua envolvente e prever uma adequação evolutiva aos públicos-alvo, tendo em consideração as referências culturais de diferentes grupos de interesse e visitantes.

A política de edição do Museu deverá estar ligada à da exposição, quer complementando-a, quer compensando do ponto de vista da divulgação e do acesso de conteúdo o que não for possível ao Museu concretizar através da exposição, por variadas razões. Ambas – a política de exposição e a política de edição – deverão reflectir a política de educação do Museu, ainda que dialecticamente os objectivos desta sejam condicionados pela capacidade de programação e de realização de exposições e de outros produtos de difusão, incluídas portanto as edições do Museu.

Todas as informações comunicadas pelo Museu Tavares Proença sobre a sua colecção de Bordado de Castelo Branco – sob qualquer forma de apresentação, exposição ou edição – deverão ser exactas, cientificamente fundamentadas e objectivadas. No que concerne a identificação desses objectos bordados, o Museu tem

a obrigação não só de tornar acessível uma informação de qualidade sobre a proveniência dos mesmos, como, sempre que possível, de estreitar laços com as respectivas comunidades de origem.

Exposição, edição e acção educativa, constituem vias de mediação através das quais o Museu cumprirá o seu papel social, desenvolvendo com os públicos formas específicas de comunicação centrada nestes testemunhos submetidos a tratamento museológico. A mediação, que proporciona tanto a satisfação como a criação de novas necessidades dos públicos-alvo a que o Museu irá dirigir as suas actividades, fará parte da sua interacção com a comunidade, desde que se reunam as condições dinâmicas para um prolongado e duradouro encontro de motivações e de interesses. Estes poderão não só relacionar-se com questões de preservação do Bordado como património cultural ou de transmissão de memórias, mas também reportar-se a processos criativos, como por exemplo nos campos artísticos, da investigação, da inovação tecnológica ou a qualquer outra manifestação cultural.

Respeitando o conceito universal de museu que se vem definindo evolutivamente desde a fundação do ICOM (1948), com base essencial da apresentação de colecções ao público e na perspectiva de uma futura musealização do Bordado de Castelo Branco, será essencial a finalidade comum entre o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior e todos os outros museus e entidades permanentes que lhes sejam equiparadas cujos acervos incorporem este tipo de bordado: o processo de comunicação com os públicos, sem fins lucrativos e com uma função social e cultural.

6.5.2. Para o conceito e planeamento de exposição e metodologias do projecto

Preparar uma mostra de Bordado de Castelo Branco poderá ser uma operação complexa, já que de uma maneira ou de outra, será necessário inserir objectos em ambiente diverso dos contextos para os quais foram pensados, seriados e produzidos. Cada um deles poderá possuir um contexto próprio, chegando a vários tipos de contextos, sendo na maior parte dos casos impossível mantê-los continuamente no seu meio-ambiente original. O passar do tempo naturalmente conduz a mudança, não significando porém a sua descontextualização. Todavia, expô-los, seja qual for o partido museológico adoptado, será sempre uma encenação.

Metodologicamente é impossível conceber o espaço da exposição como um suporte neutro e anónimo que funcione apenas numa simulação em negativo das obras

e expostas. Talvez melhor se compreenda o ambiente expositivo concebido, se nos abstrairmos *in loco* da ideia de vermos em separado as peças de Bordado e a construção que as acolhe, o edifício do antigo Paço Episcopal de Castelo Branco. No entanto, tudo se torna mais complexo quando o seu espaço, é, impositivamente, resultante do acondicionamento de um ambiente já marcado pela história, cumulativo, polivalente e arquitectonicamente significativo. Tratando-se de uma marca/signo da arquitectura da época no meio albacastrense, este espaço é em si mesmo um potencial objecto e/ou protagonista de exposição. E não nos referimos apenas ao partido estrutural, mas também à expressão desenhada em seu redor e sensível dos seus jardins. Tudo poderá impor considerações especiais ao estudo e concepção do seu uso como suporte especial base de exposição.

O processo de planeamento e concepção de futuras exposições de Bordado de Castelo Branco a realizar no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior deverá ter como determinantes duas exigências comuns e concorrentes: o contentor e o conteúdo. De facto, se por um lado o espaço destinado à mostra de Bordado for por si um espaço significativo e de agradável vivência, a concepção do ambiente expositivo terá que forçosamente planear e desenvolver uma espécie de mediação ou convergência entre o espaço destinado à exposição e às obras a expor. Pela natureza física e histórica do espaço que integra o Museu não nos parece ser aceitável esconder as suas estruturas arquitectónicas. Por tal razão, a concepção e o desenvolvimento de uma exposição não deverão omitir este confronto.

Assim, há que tentar inserir o programa das exposições num sistema espacial próprio, deixando sublimar no seu melhor o ambiente preexistente fazendo com que ele mesmo participe e seja corpo da própria exposição, permitindo ao visitante a percepção correcta do lugar e a identificação da sua estrutura construtiva.

Embora não se tratando de situações, inovadoras sugerimos que, no âmbito da didáctica e da estratégia de informação que futuras exposições pretenderão transmitir, o processo de concepção e a metodologia de projecto a aplicar visem a criação de um sistema de suporte às obras seleccionadas que resulte, não como o espelho de uma realidade fiel ao tempo e ao lugar de origem dos objectos, mas como uma apresentação construída sobre a abstracção da linguagem expositiva. E num processo construtivo poderão ser incorporadas diferentes formas de abordagem e de aproximação aos bordados seleccionados. Em certos casos numa organização orientada segundo o objecto, colocado em destaque de modo singular e

individualmente, em outras situações obedecendo a critérios diferentes de análise e de interpretação, resultando numa exposição orientada segundo unidades temáticas agrupadas por conjuntos ou famílias.

É importante que o programa científico de uma exposição de bordado albacastrense determine o conteúdo e a organização ideológica de cada momento expositivo, bem como o projecto museográfico determine a organização no espaço, sendo, no entanto, difícil avaliar em absoluto os efeitos de percepção visual que se irão obter em cada um destes momentos expositivos perante o observador. Quer o programa base, quer a grafia tridimensional desse guião no espaço se articularão com o objectivo de transmitir conhecimentos, via divulgação e valorização científica da colecção em causa, implicando esta mesma articulação de tarefas uma ênfase nas respostas a dar face às necessidades e/ou exigências do seu potencial público. Naturalmente, o objectivo destes projectos será o de transmitir informações e conhecimentos através do poder concreto dos objectos, colocando em contacto a instituição (e com ela os seus mais legítimos obreiros), os especialistas e o público amigo ou simplesmente fruidor do espaço. Se o transmitir de informações e de conhecimentos for facilitado pelo poder dos objectos, mais portadores da sensibilidade e dos desígnios de outras épocas do que a própria imagem e/ou mensagem sobre eles escrita, cada exposição será, pelo seu carácter de modelador do espaço e do tempo sobre o qual o objecto se reinscreve, um veículo e canal específico da sua transmissão.

6.5.3. A funcionalidade: questões básicas para o projecto

Numa primeira fase consideramos fundamental ir ao encontro de soluções/resposta às seguintes permissas do programa científico :

- Que carácter queremos dar à exposição ? Permanente ou temporária ?
- Como ordenar a colecção no espaço então definido ? Segundo um alinhamento cronológico, temático, tipológico, material, sequencial ou por série ?
- Qual o modo de expor os objectos ? Quais os critérios para a sua percepção visual e qual a articulação com os conteúdos resultantes da pesquisa científica ?
- Como preparar e orientar o circuito da exposição ? Pela circulação, modelação clara do espaço, sinalética direccional, tabelas e textos de apoio, instruções de segurança, instalação de monitores de apoio ao visitante, etc. ?
- Como evocar de forma clara e atractiva para o público todos os aspectos sociais, culturais, económicos, etc., que constituem a valia histórica dos objectos ?

Desenvolvendo actividades paralelas de animação, de seminários, de conferências, de material impresso, audiovisual ou multimédia, etc. ?

Estas e demais questões base resultam da contínua reflexão sobre a metodologia e os princípios que orientam a transformação de um espaço de exposição, formalizando e até conceptualizando a ideia de exposição, não apenas como uma atitude estética ao serviço da criação de uma imagem ²⁷², mas como um método de intervenção activo no processo comunicativo a estabelecer entre as partes, ou seja, entre o promotor e o visitante/receptor. De igual forma, será essencial que a concepção e respectiva montagem das exposições sejam motivadas pela capacidade de diálogo estabelecido entre o espaço/ambiente expositivo, os objectos e/ou os conceitos expostos nesse ambiente e o intérprete ou fruidor de ambos.

6.5.4. Identificação das condições ambiente

Acrescem os aspectos de conservação e preservação das obras em exposição tendo em conta o controle adequado dos factores ambientais requeridos por determinadas especificidades dos objectos.

É aconselhável que os bordados de Castelo Branco sejam apresentados em vitrines, cuja iluminação poderá contribuir para a acentuação sequencial do percurso. Uma visibilidade eficiente será também uma questão de adaptação do observador a determinado tipo de ambiente. Por isso será determinante o estado da luz dentro da vitrine, equilibrando uma reflexão e um brilho homogéneo à volta da peça (não devendo ultrapassar 50 Lux). O ambiente do espaço expositivo poderá ser escurecido, adaptando a quantidade de luz correcta e necessária à percepção das obras de forma confortável e segura.

A vitrine será para os objectos um auxiliar essencial no controle das condições ambiente, dadas as características do espaço. A concepção das vitrines, integralmente fechadas e protegidas com película filtrante de radiações ultravioleta e de controle luminoso, terá como objectivo proteger as peças expostas das flutuações de temperatura registadas nas salas do edifício, bem como da elevada percentagem de humidade relativa e da humidade absoluta ali registadas. Na sua construção será de incluir um friso contínuo com perfurações na base e no topo, permitindo a ventilação da respectiva caixa de madeira, além da introdução nas bases das vitrines gavetas

²⁷² Referimo-nos à criação de uma imagem institucional, o espelho do encomendador.

amovíveis para a aplicação controlada de estabilizadores das condições ambiente – *art-sorb* no caso dos têxteis.

Como objecto museológico, o Bordado de Castelo Branco deverá ser sujeito aos princípios a seguir pelo Museu no sentido da «conservação preventiva», por vezes a única maneira de salvar os objectos. A condição simultânea de fonte, independentemente da sua natureza (matéria, técnica, função, idade, proveniência, valor material e simbólico, etc.) e de veículo transmissor de informação (histórica, económica, antropológica, técnica, artística, etc.) é a razão que justifica a conservação do Bordado. Tornar clara e eficaz a mensagem de que é portador é, porém, um objectivo só conseguido quando nele/para ele confluem todas as demais funções museais, com destaque para a investigação e a comunicação.

6.6. O desempenho dos serviços educativos no futuro do Bordado de Castelo Branco como objecto museológico

A acção dos serviços educativos poderá representar um contributo significativo no futuro do Bordado de Castelo Branco como objecto museológico. Entre as suas diversas atribuições poder-se-à: promover a acção cultural das instituições e gerir a comunicação com os públicos e os utilizadores centrada no acervo de Bordado; interpretar e difundir este bem cultural; sobre a temática desenvolver programas de iniciativas no âmbito da educação patrimonial, com actividades destinadas a diferentes públicos-alvo, tais como públicos escolares dos vários níveis curriculares, grupos organizados e visitantes autónomos, públicos infantis, juvenis e adultos.

Neste sentido e tomando o Museu Tavares Proença como referência, no quadro da programação de actividades será importante que a elaboração, divulgação e realização do Programa de Iniciativas do Serviço Educativo conciliem a sua planificação anual com a lectiva, de forma a atender às necessidades da comunidade escolar e de públicos-alvo privilegiados do Museu, acompanhando o processo para a qualificação e desenvolvimento do Bordado, em que se poderão integrar novos projectos de valorização patrimonial de outros organismos (Câmara Municipal de Castelo Branco, Centro de Coordenação da Área Educativa, etc.), como por exemplo a criação de um projecto museu-escola-comunidade, pretendendo empreender um diálogo e reflexão conjunta com as escolas e promover novas parcerias no campo da educação patrimonial, com os seguintes objectivos essenciais:

. no âmbito da missão de investigar, conservar, interpretar e difundir testemunhos representativos do bordado albacastrense e do território em que se insere o Museu, aprofundar a relação museu-escola-comunidade;

. responder a necessidades de públicos-alvo privilegiados, programando actividades museológicas relacionadas com o Bordado de apoio ao trabalho dos professores e alunos das escolas do concelho;

. motivar novos públicos e utilizadores do Museu;

. potenciar o estudo e a valorização deste bem cultural como património regional;

. neste sentido, promover a educação patrimonial como vector essencial da cidadania e factor de desenvolvimento local e regional;

. contribuir para a construção das comunidades transmissoras deste património e de memórias colectivas no concelho de Castelo Branco;

. na perspectiva de uma reorganização curricular dos ensinos básicos e secundários, conceber, discutir e criar novos produtos e serviços de índole museológica em que o Bordado esteja integrado;

. contribuir para o desenvolvimento de actividades ligadas ao Bordado como bem patrimonial, no âmbito das novas áreas curriculares.

No âmbito de exposições de Bordado de Castelo Branco, os serviços educativos poderão ter um papel essencial para o seu desenvolvimento ao conceberem um conjunto de actividades e de programas complementares inspirados e articulados na temática decorrente.

De acordo com os programas propostos será fundamental oferecer novas formas de exploração das exposições de Bordado, onde o observador também participe e dinamize o próprio espaço – visitas, percursos de descoberta, ateliers:

. visitas guiadas que, de acordo com a faixa etária e nível cultural dos visitantes, procurem explorar formas, matérias, técnicas, iconografia, simbologia e significados; visitas que englobem um acompanhamento às exposições e uma apresentação dos museus onde são realizadas, a sua arquitectura, história e principais colecções;

. visitas em que as animadoras-guias irão promover a eleição de um exemplar de Bordado de Castelo Branco integrante da exposição, que seduza particularmente o público, sobre o qual incidirá a apresentação;

. elaborar percursos de descoberta que no âmbito das origens e influências do Bordado procurem fazer uma exploração dos produtos exóticos que as viagens ultramarinas possibilitaram;

. *ateliers* de expressão plástica, em que papel, tintas, lápis, tesoura, cola... será o bastante para que os mais pequenos expressem a sua criatividade manual. E *ateliers* de têxteis, onde os participantes poderão observar e manipular os materiais e técnicas utilizadas na elaboração do Bordado de Castelo Branco.

Para o sucesso de uma exposição será essencial que os serviços educativos prestem um especial cuidado à divulgação quer da própria exposição, quer de toda a programação complementar da mesma, através da produção de um *dossier* de apresentação do projecto, textos para a imprensa local, regional e nacional, convites para a inauguração, convites para os diversos eventos, oferta de catálogos da exposição a colaboradores do Museu, desdobráveis, panfletos. É recomendável a elaboração de um *Dossier de Imprensa* no que respeita à divulgação das exposições temporárias.

Para que o trabalho do Serviço Educativo do Museu se desenvolva com consciência e da forma mais acertada de conceber uma variada programação complementar em articulação com as exposições de Bordado de Castelo Branco, será obrigatória a elaboração de indicadores de avaliação sobre cada uma das suas acções, tendo em especial atenção a quantificação e caracterização do público, além de outros indicadores como o de avaliação das actividades, revelador do modo como as exposições e as actividades impressionam os visitantes e participantes. Perante os objectivos inicialmente propostos a atingir, no final de cada exposição e acções complementares é fundamental que se faça uma análise profunda da forma como as mesmas decorreram e se obtenham as respectivas conclusões.

Conclusões

Ao tratar-se de um tema por excelência das nossas Artes Decorativas, o Bordado de Castelo Branco integra peculiaridades várias e, face à escassez de investigação realizada por especialistas da área, esperamos que o estudo de reabilitação por nós empreendido represente um contributo significativo sobre o assunto, mesmo tendo em conta a incapacidade de responder de uma forma precisa a alguns dos seus pontos fundamentais.

Existe no bordado albicastrense uma riqueza de testemunhos históricos, religiosos, simbólicos, tornando-o ainda mais fascinante à medida que se seguem os fios que no passado o ligam a um intrincado encontro de mundos diferentes. Ganha legibilidade como uma arte autonomizável e, por isso, grandiosa na sua expressão ingénuas, assumindo autonomia cultural e artística. Originada pelo desejo de descoberta dos países ibéricos, pelo gosto e tendências artísticas do Ocidente, pela disponibilidade de matéria-prima, em simultâneo com uma manifestação cristianizada, nascida num contexto erudito, que se foi popularizando.

Não sabemos ao certo quando e onde nasceu. Os espécimes mais antigos de que há conhecimento remontam aos inícios do século XVII e, apesar de serem encontrados por todo país, é no distrito de Castelo Branco que se têm localizado em maior abundância. No entanto, num contexto de coleccionismo constatámos uma quase ausência da sua incorporação em colecções privadas. A não ser o caso da, já dispersa, Colecção Vilhena que integrava um núcleo de bordados de Castelo Branco, a maior parte dos espécimes em posse de particulares não auferem um estatuto de objecto de colecção, foram adquiridos por uma razão de gosto, pelo prestígio que poderão reflectir, recebidos como herança, etc., mas não para passarem a fazer parte de uma colecção. No âmbito museológico, entre as instituições que conservam no seu acervo bordados de Castelo Branco, algumas em número reduzido e por isso não considerado colecção, destaca-se o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior pelo magnífico conjunto de espécimes aí reunidos, uma das referências do Museu.

Perante um acervo heterogéneo, maioritariamente reunido a partir da colecção arqueológica do seu fundador, de um espólio de arte proveniente do antigo Paço Episcopal, de uma colecção de arte contemporânea e de um núcleo de têxteis adquirido através de processos diversos, entre o espólio do Museu Tavares Proença são consideradas relevantes as secções de arqueologia e de tecidos bordados. Hoje

em dia, o Museu está direccionado sobretudo para a arqueologia e para os têxteis, em simultâneo com um especial empenhamento em desenvolver eventos relacionados com a arte contemporânea.

Desde a sua reabertura em 9 de Maio de 1998, observa-se o esforço empreendido pelos responsáveis do Museu direccionado para uma valorização, não apenas quantitativa mas também de nível qualitativo, convergente para diferentes temáticas: a arqueologia, génese da criação desta instituição; os têxteis, em especial o Bordado de Castelo Branco; a arte contemporânea, não como vocação, mas como linha paralela de actuação.

O núcleo têxtil, consagrando por excelência o acervo de peças de Bordado de Castelo Branco, motivo aliciante para atrair grande parte do público não apenas como visitante mas ainda como investigador, é sujeito a especial atenção no seio das várias acções que integram o processo museológico da instituição: análise, identificação, documentação e classificação das peças; investigação, preservação, conservação e restauro; segurança; exposição e difusão; educação e acção cultural; papel social do Museu e serviço à comunidade.

Como objecto museológico à luz da vocação do programa do Museu de Castelo Branco, o futuro do Bordado é encarado como um bem patrimonial a ser profundamente estudado. Há que envolvê-lo num intenso trabalho de pesquisa que venha contribuir para o esclarecimento sobre as suas origens. Desenvolver o seu estudo no âmbito de contexto laboral e a nível da sua simbologia, consoante as épocas e culturas que lhe são adjacentes, de forma a encontrar os porquês da sua gramática decorativa, como por exemplo a representação dos cinco sentidos e a multiplicidade do cravo, que constitui uma parte importante do acervo florístico do bordado albicastrense.

Continuar a adquirir exemplares antigos ou que justifiquem especial interesse para a sua compra com o objectivo de virem a integrar o acervo do Museu, além de beneficiar a vertente da investigação com o aumento de material disponível dentro da própria instituição, virá valorizar a diversidade de peças prontas a integrar uma exposição, evitando, em alguns casos, a necessidade de requerer peças a título de empréstimo a outras entidades. O enriquecimento da colecção de colchas através da aquisição sistemática de novos exemplares, será útil à produção contemporânea do bordado regional, a nível técnico e compositivo.

Até agora no âmbito da arte contemporânea, mas que de futuro poderá abranger diferentes áreas, a receptividade do Museu a parcerias com outras entidades será, em menor ou maior grau, enriquecedor para o futuro do Bordado, sobretudo quando daí advém um estabelecer de relações com a tradição têxtil.

Não só objecto museológico, é uma realidade que o Bordado de Castelo Branco no seio da vocação do Museu representa uma das suas referências. Como tal tenderá a afirmar-se cada vez mais se houver continuidade dos planos e iniciativas que se têm vindo a verificar, por parte dos responsáveis do Museu e de todos aqueles que querem prestar um contributo para o seu desenvolvimento, fomentando a sua investigação, divulgação, ao mesmo tempo que velam por conservá-lo e preservá-lo de uma forma coerente e actual.

Consideramos que as propostas por nós apresentadas relativamente a uma futura musealização do Bordado de Castelo Branco tratam-se de aspectos significantes e essenciais para conduzir esse processo de forma adequada e promissora. Porém, como acção incontornável que representa deverá ser encarada numa perspectiva de flexibilidade perante as referências do objecto e da instituição onde está conservado, contando sempre com uma evolução que naturalmente prossegue com o decorrer do tempo.

Tratam-se de propostas não apenas direccionadas para um programa da responsabilidade do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, embora represente um caso paradigmático pela colecção de Bordado de Castelo Branco que incorpora e pela sua vertente dedicada a tecnologias têxteis tradicionais, mas também dirigidas e adequadas a todas as instituições que conservam objectos de igual espécie, esperando que os seus responsáveis se questionem relativamente ao passado, presente e futuro das colecções e que, de acordo com as capacidades reais, adoptem uma forma adequada e evoluída quanto ao seu tratamento museológico, sem nunca se desviarem dos estatutos do International Council Organization of Museums (ICOM) sobre a definição e missão do Museu: «O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu ambiente, aberto ao público, que investiga os restos materiais do Homem e do seu ambiente que, uma vez adquiridos, são conservados, divulgados e expostos, com fins de estudo, educação e deleite».

Bibliografia

Fontes Impressas

ALARCÃO, Teresa; PEREIRA, Teresa Pacheco, *Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas-Têxteis*, IPM, Lisboa, 2000.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

ANTUNES, Maria Júlia, «Rendas e Bordados da Beira», *IV Congresso Beirão e Exposição Regional das Beiras* (dir. Jaime Lopes Dias), Torres e C.ª, Castelo Branco, 1931.

ÁVILA, Ana, *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.

BASTOS, Carlos, *Indústria e arte têxtil*, Porto, 1960.

_____ *Subsídios para a História da Arte Ornamental dos Tecidos*, Porto, 1954.

BELCHER, Michael, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Ediciones Trea, S.L., Gijón, 1997.

CARDOSO, J. Ribeiro, «Castelo Branco e o seu alfoz», *Achegas para uma monografia regional*, Castelo Branco, 1953.

_____ «A criação do bicho da seda e as colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as Colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Ministério da Educação e Cultura, Castelo Branco, 1974.

_____ «O Problema da Sericultura Nacional e a Exposição de Colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira Baixa* (dir. José Ribeiro Cardoso), vol I, tomo II, Junta Provincial da Beira Baixa, Castelo Branco, 1941.

CARDOSO, Maria Amélia de Mesquita, *Bordados e Rendas. Industriais Afins*, Tese para o Exame de Estado dos 1º e 4º Grupos do Ensino Técnico Profissional, Lisboa, 1937.

CASANOVAS, Luís Elias, «Reflexões sobre o Conceito de Conservação Preventiva», *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Nº 3, Lisboa, 2004.

CHAVES, Luís, «As colchas de Castelo Branco», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Ministério da Educação e Cultura, Castelo Branco, 1974.

_____ «As colchas de Castelo Branco», *Subsídios para a História Regional da Beira Baixa* (dir. de José Ribeiro Cardoso), vol I, tomo I, Junta Provincial da Beira Baixa, Castelo Branco, 1941.

_____ «As colchas de Castelo Branco. Dos modelos cultos às formas populares», revista *Terra Lusa*, nº 1, Outubro 1951.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain - *Dictionnaire des Symboles - mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont, Paris, 1969.

CIRLOT, J. E., *Dictionary of Symbols*, Routledge & Keganpaul, London, 1976.

DIAS, Jaime Lopes, *Etnografia da Beira - lendas, costumes, crenças e superstições*, 2ª edição, vol I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1944.

_____ «Tecidos», *Arte Popular Portuguesa* (dir. de Fernando de Castro Pires de Lima), vol III, Editorial Verbo, Lisboa.

DIAS, José Lopes, «Apontamento sobre as “colchas de noivado” de Castelo Branco, na história e no artesanato actual», Separata de *Estudos de Castelo Branco*, Castelo Branco, 1965.

DIOGO, João Manuel Mendes de Oliveira, *Museologia Regional e Local em Portugal Ontem e Hoje*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

GARCÍA BLANCO, Ángela, *La Exposición, Un Medio de Comunicación*, Ediciones Akal, Madrid, 1999.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Bertrand, Lisboa, 1966.

_____ *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX, 1910-2000* (1.ª ed. 1972), 4.ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 2000.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Lorenzo, *El Bordado Popular Serrano*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1982.

GONZÁLEZ MENA, Maria Angeles, *Catálogo de Bordados*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1974.

_____ *Catálogo del Museo de Cáceres, Sección de Etnografía*, Madrid, 1976.

_____ *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid*, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.

_____ «Ornamentación iconológica», *Moda en Sombras*, Museo del Pueblo Español, Ministerio de la Cultura, Madrid, 1991.

GOY DIZ, Ana, *Artistas, Talleres e Gremios en Galicia (1600-1650)*, Biblioteca de Divulgación, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998.

HERCULANO, Alexandre, «Judeus em Portugal», revista *Panorama*, vol I, 1837, Lisboa, pp. 19-21.

HORMIGO, José Joaquim, *Visitações da Ordem de Cristo em 1505 e 1537*, ed. do autor, 1981.

HOYOS SAINZ, Luis de, «Les zones ethnographiques de l'ornementation populaire espagnole», *Art Populaire*, tome II, Institut International de Cooperation Intellectuelle, Editions Duchartre, Paris, 1931.

HOYOS SANCHO, Nieve, «Bordados y Encajes», *Temas Españoles*, nº 30, 2ª edição, Publicaciones Españoles, Madrid, 1959.

IMPELLUSO, Lucia, *La Nature et ses Symboles. Repères Iconographiques*, Guide des Arts, Éditions Hazan, Paris, 2004.

JOHNSON, E. Verner ; HORGAN, Joanne C., «La mise en réserve des collections de musée», *Protection du patrimoine culturel, Cahiers techniques: musées et monuments* 2, Unesco, Paris, 1980.

JORGE, José Vicente, *Notas sobre a Arte Chinesa*, Macau, 1940.

LANDI, Sheila (Formerly Chief Conservation Officer, Textiles, Victoria and Albert Museum, London), «Display, storage and transportation», *The Textile Conservator's Manual*, 2ª edição, Butterworth-Heinemann Ltd, Oxford, 1992.

LEITE, Ana Cristina, *Castelo Branco*, Edit. Presença, col. Cidades e Vilas de Portugal, Lisboa, 1991.

LIMA, Alberto Pires de, «Influência dos Mouros, Judeus e Negros na etnografia portuguesa», *Congresso do Mundo Português*, vol XVIII, Comissão Executiva dos Centenários, Lisboa.

LOPES, M., *Beira Baixa, Novos Guias de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

KEIL, Alfred, *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*, Livraria Ferreira & Oliveira, Lim.ª, Lisboa, 1905.

MAGALHÃES, Manuel Maria Calvet de, *Bordados e Rendas de Portugal*, série N, nº 10, Plano de Acção Popular, Colecção Educativa, Lisboa.

_____, *Tecnologia de Bordados e Rendas - Ensino Técnico*, Livraria Popular de Francisco Franco, Lisboa, 1941.

MARCELO, M. Lopes, *Beira Baixa, Novos Guias de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

MECO, José, «Os Frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas de Azulejo», Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, 2º tomo, Lisboa, 1990/98.

MENDONÇA, Maria José de, «Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1951.

_____ «Tapetes de Arraiolos», *Arte Portuguesa* (dir. de João Barreira), vol II, Edições Excelsior, Lisboa.

MOURA, Maria Clementina Carneiro de, «Colchas de Castelo Branco», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas* (dir. de João Barreira), vol II, Edições Excelsior, Lisboa, 1946.

_____ «As colchas de Castelo Branco e o bordado», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Ministério da Educação e Cultura, Castelo Branco, 1974.

_____ *As Colchas de Castelo Branco e o «Bordado»*, Mocidade Portuguesa Feminina, Lisboa, Natal de 1966.

_____ «Tapeçarias e bordados», *Arte Popular Portuguesa* (dir. de Fernando de Castro Pires de Lima), vol III, Editorial Verbo, Lisboa.

PEREIRA, Benjamim Enes, *Têxteis - Tecnologia e simbolismo*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia, Lisboa, 1985.

PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989.

PEREIRA, Teresa Pacheco, *Tapetes de Arraiolos*, Lisboa, Estar Editora, 1997.

PESSANHA, José, «Tapetes de Arraiolos», *O Archeologo Português*, vol XI, Museu Ethnologico Português, Imprensa Nacional, Lisboa, 1906.

PINHO, Elsa Garrett; FREITAS, Inês Cunha, *Normas de Inventário, Artes Plásticas e artes Decorativas – Normas Gerais*, IPM, Lisboa, 2000.

PINTO, Clara Vaz, *Colchas de Castelo Branco*, Fundo Silvip, Lisboa, 1993.

SALVADO, António, «A preservação do bordado e da colcha de Castelo Branco e a Oficina - Escola de Bordados do Museu Tavares Proença Júnior», *O «Bordado» e as colchas de Castelo Branco*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2ª edição, Secretaria de Estado da Cultura, Castelo Branco, 1980.

SANTOS, Manuel Tavares dos, *Castelo Branco na História e na Arte*, 1958.

SANTOS, Reynaldo, *Oito Séculos de Arte Portuguesa - História e Espírito*, vol III, Edições Excelsior, Lisboa, 1966.

SEGURA LACOMBA, Maravillas, *Bordados Populares Españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto San Jose de Calasanz, de Pedagogia, Madrid, 1949.

SILVA, Maria das Dores Malveiro da, *Subsídios para o Estudo das Colchas Portuguesas*, Tese para o Exame do 4º Grupo do Ensino Técnico, 1946.

SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa*, Edições Excelsior, Lisboa, 1966.

_____ «A Arte Indo-Portuguesa», *Arte Portuguesa – As Artes Decorativas*, (dir. de João Barreira), Edições Excelsior, Lisboa.

_____ «Aspectos das Relações entre a Arte Oriental e os Objectos Denominados de Arte Popular Portuguesa», Separata das *Actas do Congresso Internacional de Etnografia*, vol IV, Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa, 1965.

SILVA, Nuno Vassallo e, *As Coleções de D. João IV, no Paço da Ribeira*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003.

SILVA, Pedro Rego da, «Elementos para a História da Arte no Distrito de Castelo Branco - O Patrocínio Artístico de D. João de Mendonça e o Retiro de São João Baptista do Paço Episcopal de Castelo Branco», *Raia - Revista Popular de Divulgação Cultural*, nº 3. Castelo Branco, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura, *Do Sentido das Imagens*, Ed. Estampa, Lisboa, 1996.

STAPLEY, Mildred, *Tejidos y Bordados Populares Españoles*, Editorial Voluntad, S. A., Madrid, 1924.

STOLOW, Nathan - *Conservation and Exhibitions – Packing, transport, storage and environmental considerations*, Butterworths & Co. Ltd. (Publishers), 1987.

STONER, Joyce Hill, «The Mortality of Things», *Caring for your Collections*, National Institute for the Conservation of Cultural Property, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1992.

SUBIAS GALTER, Juan, *El Arte Popular en España*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1948.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa*, vol I, Imprensa Nacional, Lisboa, 1980.

_____ *Etnografia Portuguesa*, vol IV, Imprensa Nacional, Lisboa, 1982.

_____ *Etnografia Portuguesa*, vol VI, Imprensa Nacional, Lisboa, 1983.

_____ *Tradições Populares de Portugal*, 2ª edição, Imprensa Nacional, Lisboa, 1986.

VIANA, Eurico de Salles, «As Colchas de Noivado», Separata do Semanário *A Beira Baixa*, nº 21, Portela Feijão, Castelo Branco, 1939.

VITERBO, Francisco de Sousa, *Artes e Artistas em Portugal - contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, 2ª edição, Livraria Férrin, Lisboa, 1920.

_____ «A Exposição de Arte Ornamental - notas ao catálogo», *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, 3ª série, nº 9, Imprensa Nacional, Lisboa, 1882.

_____ «O Orientalismo em Portugal no séc. XVI», *Boletim da Sociedade de Geographia*, 12ª série, nº 7 e nº 8, Imprensa Nacional, Lisboa, 1893.

WEINTRAUB, Steven, «Creating and Maintaining the Right Environment», *Caring for your Collections*, National Institute for the Conservation of Cultural Property, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1992.

WOLF, Sara J., «Textiles», *Caring for your Collections*, National Institute for the Conservation of Cultural Property, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1992.

Catálogos de Exposições

A Arte na Rota do Oriente, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1983.

Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos que nos «paizes foi celebrado», Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

Colchas Bordadas do Museu Nacional de Arte Antiga - Índia, Portugal, China - séculos XVI – XVIII, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1978.

Colchas de Castelo Branco - séculos XVII e XVIII - do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Galeria Almada Negreiros, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1986.

Colchas de Noivado, Bordados de Castelo Branco, Estúdio do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), Lisboa, 1942.

Con Tradições, Moda Portuguesa, PPART, Porto, 2000.

De Goa a Lisboa - A Arte Indo-Portuguesa dos Séculos XVI – XVIII, Museu Nacional Machado de Castro, SEC – IPM, Lisboa, 1992.

Exótica, os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

4

Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco, Antiga Galeria do Rei Dom Luís, Palácio da Ajuda, I.P.P.C., Lisboa, 1991.

Tapetes Orientais, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

Traditional Arts of Portugal, Museum Tekstil of Jakarta, Calouste Gulbenkian Foundation, Spring Summer 2002.

Portugal and the East through Embroidery - XVI to XVIII Century Coverlets from the Museu Nacional de Arte Antiga, International Exhibition Foundation, Lisbon, Washington D.C., 1981.

Via Orientalis, Exposição da Europália/Portugal 91, Bruxelas, 1991.