

MADALENA ENES DA LAGE RAPOSO BRAZ TEIXEIRA

UM PERCURSO EXPLORATÓRIO
NO MUSEU NACIONAL DO TRAJE 1983 – 2008
CONTRIBUTOS PARA A SOCIOMUSEOLOGIA

Volume 1 - Texto

Tese defendida em provas públicas para a obtenção do Grau de Doutor em Museologia, no Curso de Doutoramento em Museologia, conferido pela Universidade Lusófona da Humanidades e Tecnologias, no dia 22 de Junho de 2018 com o Despacho de Nomeação de Júri Nº 206/2018 com a seguinte composição :

Presidente: Professora Doutora Judite Santos
Primo-Diretora do Curso da ULHT

Vogais: Prof. Doutor Diogo Mateus-ULHT

Profª Doutora Gabriela Perdigão de Almeida
Cavaco-Museu da Presidência da República

Prof. Doutor Manuel Serafim Pinto-ULHT

Profª Maria Neves Leal Gonçalves-ULHT

Profª Doutora Marluce Menezes- Investigadora
do Laboratório Nacional de Engenharia Civil-
LNEC

Prof. Doutor Pedro Pereira Leite- Investigador
CES/Universidade de Coimbra

Orientador Professor Doutor Mário Moutinho

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Instituto de Educação/3º Ciclo de Museologia

Lisboa

2018

Aos meus netos

Miguel e Filipe

Hugo, Joana e Tomás

Dinis, Leonor e Luísa

Afonso, Matilde, Lourenço, Manuel e Madalena

AGRADECIMENTOS

Pessoas Incontornáveis

O autor determinante para a minha carreira foi Georges-Henri Rivière. Como é sabido, programou e dirigiu, ao longo de trinta anos, 1937-1967, o celebrado Musée des Arts et des Traditions Populaires que constituía a vanguarda da teoria museológica europeia, quando iniciei a minha formação profissional. A eleição da investigação como base de toda a atividade museológica e a valorização da expressividade dos objetos através de um signficante *display* que igualmente promovia o impacto estético da cultura material¹, constituíram, por ventura, as principais linhas de ação que recolhi neste museólogo. Devo ainda frisar que o meu primeiro contacto ocorreu no Museu Calouste Gulbenkian, durante o meu estágio do Curso de Conservador de Museu². A frescura do discurso que se me apresentava como paralela e coincidente com a fase revolucionária que então se vivia em Portugal, contrastando com o meio tradicionalmente conservador, fez com que eu tivesse eleito este museólogo como um figura incontornável³. Essa influência tornou-se ainda mais evidente pelo facto de o museu, onde eu já estava a trabalhar, ter um Parque de 11 hectares anexo, cuja origem, como já referi, provinha de uma Quinta de Recreio setecentista. A Ecomuseologia de Rivière⁴ e a sua criação de ecomuseus constituíram ideias básicas que me foram decisivas e fundamentais para poder resistir, até 2008, a algumas tentativas por parte das tutelas, IPPC e IPM, em retalhar esta secular e preciosa unidade museal.

A minha prática teve ainda como influência direta diferentes os contactos com diferentes museólogos e conservadores que conheci no âmbito de diversificados Encontros e Congressos profissionais, bem como nos Meetings anuais do Committee do Costume do ICOM. Visitei e tive a oportunidade de conhecer de perto algumas experiências pioneiras, nomeadamente na Suécia, em França, nos Estados Unidos, e no Brasil, devendo destacar uma outra personalidade incontornável como Paulo Freire. Convivi durante três semanas, em 1986, com Waldísia Rússio na Venezuela onde estive a fazer um curso de Gestão de Museus organizado pela UNESCO e pelo ICOM. Teve lugar em Barquisimeto e em Caracas, e era destinado a pessoas da América Latina e do Caribe. Fui aceite por pertencer a um “país madre”. Recordo, em Waldísia a sua veemente força e dedicação à causa da emergente sociomuseologia, destacando-se pelo seu humanismo e pela sua experiência no âmbito do que então eu ainda designava como museologia social. Além disso, é de referir ter sido uma impulsionadora da formação académica em museologia na Universidade de S. Paulo.

¹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines, le museologue Georges Henri Rivière*, Paris, Ed. La Maison des Sciences de l’Homme, 2003.

² Realizado no ano letivo de 1979/80.

³ RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie: cours de Muséologie/ texts et témoignages*, s.l.. Dunod, 1989.

⁴ Blogue de Ana Carvalho, <http://nomundodosmuseus.hypotheses.org/5476> (Consulta: 21-4-2016]

Gostava ainda de referir Geoffrey Lewis, prof. do departamento de museologia na Universidade de Leicester e Presidente geral do ICOM, 1983-1989, com quem convivi nos Anos 80 e 90.

A outra personalidade que foi muito determinante para a minha carreira foi Jean Pierre Laurent, diretor do Museu de Grenoble que me ensinou a relevância que um museólogo pode ter no olhar de uma geração e na divulgação das obras dos artistas nossos contemporâneos. Foi-me muito útil entender os modos e as práticas da chamada *Museologie Nouvelle* que então se ensaiava naquele seu Museu de Grenoble, a par com outros conservadores e técnicos portugueses e franceses. Maria José de Mendonça foi outra das personalidades com quem contactei nos primórdios da minha carreira e que defendeu desde logo que o Conjunto do Lumiar que lhe lembrava a Ilha de museus de Berlim, facto a que Natália Correia Guedes veio a dar algum seguimento, com a criação do Museu Nacional do Teatro, a dentro do mesmo Parque que, de algum modo ligeiro, apelido de Monteiro-Mór. quando o seu autor foi, como já referi, Pedro de Noronha, 3º marquês de Angeja.

No domínio da História de Arte, é fundamental citar sempre o criador destes estudos académicos e do primeiro mestrado havido no nosso país, José-Augusto França, que numa constante dinâmica foi capaz de estimular duas gerações e, renovar assim, pelo ensino, pelo estudo e pela investigação, a visualidade e a estética das artes portuguesas, nas suas múltiplas e diferentes variantes. Parece-me importante lembrar Maria Teresa Gomes Ferreira, diretora do Museu Calouste Gulbenkian onde tutorou o meu estágio de conservadora e a generosidade com que solicitava bolsas à Fundação que foram financiando a nossa formação museológica, tanto no país como no estrangeiro. De relevar ainda o facto de ser Presidente da Comissão Nacional portuguesa do ICOM que trazia a Lisboa *experts* em várias áreas da Museologia. E Manuela Mota, Presidente da APOM, ao longo de duas décadas que organizava encontros em vários pontos do país, subordinados temas sobre as diversas funções da museologia, em que participavam por vezes, especialistas estrangeiros, em regime de bolseiros.

Não quero deixar de mencionar os fundadores da Nova Museologia de que destaco Hugues De Varine, Director do ICOM de 1965-1974, cuja ação propiciou a realização em Lisboa, no Institute Franco-Portugais do *I Atelier de Nova Museologia* onde se afinaram os estatutos de um novo Committee. Estas ações e acontecimentos foram decisivos para me alinhar na fundação do *Movimento para uma Nova Museologia*, MINOM, de que destaco Hugues De Varine, Pierre Mayrand e Jean Pierre Laurent, que já referi. No panorama museológico nacional foram igualmente decisivos os fundadores portugueses da Nova Museologia de que destaco Mário Moutinho e António Nabais.

Na minha formação contínua foram muito relevantes todos os eventos e momentos de reflexão sobre a museologia, organizados no país, nomeadamente pela APOM e pelo ICOM, como já referi mas também a participação nos encontros anuais do Committee de Educação, CECA, bem como do Committee do Traje. Procurei realizar pequenos périplos por países que não conhecia e deixar sempre dois ou três dias para acrescentar ao trabalho para conhecer o maior número de museus e reconhecer os aspectos mais criativos dessas instituições. Assim, posso afirmar que conheço e estive durante as minhas numerosas viagens em visita a países dos quatro continentes e, locais famosos pelo seu património e/ou pelos seus acervos, ou mesmo pelas suas museografias e publicações.

Profissionais

No tocante à elaboração da tese, há a referir, uma vez mais, a figura do Prof. Mário Moutinho, não só pela orientação levada a cabo com um grande cuidado e muita paciência mas sobretudo pelo seu modo atento como foi recebendo as indicações que eu vinha trazendo, sem uma grande regularidade. Ter chegado a este patamar, não foi coisa nem fácil nem rápida. Criar o *Corpus* foi uma escolha e um trabalho complexo até se tornar uma realidade consistente, equilibrada e clara que veio a refletir a minha programação, ao longo de perto de 25 anos, na direção do Museu do Traje. A programação tornou-se sólida com o importante apoio informático do Prof. Diogo Mateus que generosamente informou sobre as decisivas indicações sobre o modo como se deveriam tratar os elementos de cada exposição. Esquematisou, em termos dicotómicos, os diferentes itens que foram classificando as 261 exposições. Destaco ainda o apoio ao aplicar a tecnologia à recolha de dados e assim poder terminar este exaustivo e minucioso trabalho de cariz informática com a preciosa ajuda da *designer* Tereza Cruz. Menciono ainda Sofia Lapa que, de um modo muito profissional, me veio ajudar a organizar o enorme volume de informação recolhida, estabelecendo numerosos gráficos que vieram explicitar a verificação dos dados e a sua interpretação. Destaco ainda a colaboração na elaboração da listagem bibliografia segundo as normas usadas pelo departamento de museologia da ULHT. Quero agradecer ainda a Clara Vaz Pinto, atual diretora do MNT, o acesso a documentação vária, incluindo fotografias que o ilustram. Estou grata à Manuela Antunes, minha secretária de longa data que me foi apoiando em pequenas/grandes achegas essenciais para a descrição de dados para analisar diversos temas relativos à evolução deste conjunto museológico que, nos Anos 80 e 90, constituiu um caso de referência a nível nacional e mesmo internacional, entre museus de idêntica temática.

RESUMO

Este trabalho dá uma perspetiva histórica sobre a evolução do Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro-Mór, desde a sua criação em Dezembro de 1976 até ao presente. As fundamentais balizas cronológicas deste estudo situam-se entre a inauguração do museu, ocorrida em 26 de Julho de 1977 e a minha aposentação que aconteceu em 19 de Abril de 2008. A existência do Parque do Monteiro-Mór, como parte integrante do território abrangido pela tutela do Museu Nacional do Traje, representa um elemento estrutural ao entendimento da abrangência disciplinar desta instituição museal que corresponde a uma Quinta de Recreio setecentista. Neste sentido, foi considerado basilar refletir sobre esta dupla situação de que decorre a unidade e a duplicidade de funções, senão mesmo a pluralidade, de que o Parque do Monteiro-Mór, no seu todo, pode e deve desenvolver.

A atividade desta instituição aqui analisada, foi conduzida por três direções, das quais assumi a última, entre 1983 e 2008. Debruçando-me sobre o período de vinte cinco anos em que dirigi este museu, procedi a uma apresentação desta instituição, à caracterização da mesma, bem como à problematização do seu programa expositivo. Defendo que o modelo de análise por mim aplicado no estudo aprofundado das duzentas e sessenta e uma exposições realizadas no museu permite concluir que o eixo fundamental desta programação reflete, desde o início, uma orientação vincadamente centrada no âmbito da função exposição, bem como numa perspetiva da Museologia Social. Ao somar àquelas mostras, as duzentas e vinte e cinco exposições extramuros, apresentadas em Portugal continental, na Madeira e nos Açores e ainda, as dezoito mostras levadas ao estrangeiro, atende-se um total de quinhentas e quatro mostras. Esta realidade ilustra bem a dominância daquela função museológica e a difusão global da ação do Museu Nacional do Traje.

Por outro lado, a longa prática e a reflexão agora desenvolvida sobre o trabalho realizado conduziu-me à elaboração de uma proposta de Museologia Social, a aplicar no alargado território do Paço do Lumiar. Esta proposta desenvolve-se sobre a ideia do Paço do Lumiar como um Polo *Cultural de Lisboa*. Este conceito é aqui entendido como transbordante das instituições museológicas ali existentes, funcionando como aglutinador da plural vizinhança de diferenciadas organizações, tanto públicas como privadas. Procura-se deste modo, acentuar a memória e a identidade refletidas na sobrevivência deste topónimo plurissecular, de origem medieval, ainda hoje agregador do tecido social do Paço do Lumiar enquanto realidade urbana da mais antiga freguesia de Lisboa.

PALAVRAS CHAVE

Museu, Museologia, Nova Museologia, Sociomuseologia, Exposição, Polo Cultural

ABSTRACT

This work aims at giving an historical perspective about the evolution of the National Costume Museum – Monteiro-Mór Park, since its creation in December 1976 to the present day. However, the landmarks for this study are situated between the inauguration of the museum, which occurred on July 26-1977 and my retirement on April 19-2008.

The existence of the Monteiro-Mór Park, as an integral part of the territory encompassed by the National Costume Museum, represents an intrinsic part of the body encompassed by this museological institution. In its global profile, it is the equivalent of an eighteenth century leisure property (Quinta de Recreio). In this sense, it was considered essential to reflect upon its dual situation derived from both the unity and the multiplicity of its functions, even the plurality of these, which the Monteiro-Mór Park as a whole can and should develop.

The activity carried out by this institution for over thirty years was conducted by three headships, the last being my responsibility, between 1983 and 2008. In this sense and focusing on the twenty-five year period during which I directed this museum, I proceeded to present this institution, to characterize it, as well as examining the dynamics of its exhibition programs. I defend that the analytical model I applied in the in-depth study of the two hundred and sixty one exhibitions held at the museum, allows for the conclusion that the fundamental guideline of this programming endeavour reflects, from the beginning, an orientation strongly centred in the main museological function, exhibition, within the field of Social Museology. Beside those exhibitions, there were presented plus two hundred and twenty-five exhibitions in mainland Portugal, Madeira and the Azores, as well as eighteen exhibitions taken abroad. These exhibitions taken as a whole of five hundred and four which reflects the domination of exhibitions as the fundamental guideline in order to enlarge a global extension of the Museu Nacional do Traje.

On the other hand, the long term practice and the reflection now developed regarding the work carried out has led me to the elaboration of a proposal in the field of Social Museology, to be applied to the whole of the Paço do Lumiar territory. This proposal develops the idea of Paço do Lumiar as a Cultural Satellite of Lisbon. This concept is understood here as “overflowing” from the museological institutions existing in that area, functioning as a cohesive element for the plural neighbourhood of the differentiated organisations, both public and private. The aim being to underline the memory and the identity reflected by this toponymy that is centuries old, of Medieval origin, still functioning to this day as a focal centre for the social fabric of Paço do Lumiar, as an urban reality and the oldest parish of the city of Lisbon.

LISTA DE ABREVIATURAS

- APHA – Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte
- APOM – Associação Portuguesa de Museologia
- CIVFC - Centro de Formação Profissional da Indústria de Vestuário e de Confecção
- CPLP - Comunidade de Países de Língua Portuguesa
- DGPC - Direção Geral do Património Cultural
- DPAM – Departamento do Património e Museus Municipais
- FCSH/UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
- ICOM – Conselho Internacional dos Museus
- IGESPAR - Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico
- INE – Instituto Nacional de Estatística
- IMC – Instituto dos Museus e da Conservação
- IPM - Instituto Português de Museus
- IPPC – Instituto Português do Património Cultural
- MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
- MNES - Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociales
- MNT – Museu Nacional do Traje
- OAC - Observatório das Atividades Culturais
- PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
- PIN - Associação Portuguesa de Joalheiros Contemporâneos
- RPM – Rede Portuguesa de Museus
- SPA – Sociedade Portuguesa de Autores
- ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
- UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

ICONOGRAFIA

CAPÍTULO I

Figura 1 – Organigrama do Museu Nacional do Traje	39
Figura 2 – Museu Nacional do Traje. Piso 0	44
Figura 3 – Museu Nacional do Traje. Piso 1	45
Figura 4 – Mapa do Parque do Monteiro-Mor	46
Figura 5 – Prémios na Entrada do Museu. Fonte: Museu Nacional do Traje	58
Figura 6 – Teatro no Parque. Fonte: Museu Nacional do Traje	74
Figura 7 – Teatro no Parque. Fonte: Museu Nacional do Traje	74
Figura 8 – Publicação infantil. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	76
Figura 9 – A propósito da Independência de Timor: Danças Tradicionais. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	80
Figura 10 – <i>Festas de Aniversário</i> : Festa de Aniversário ao ar livre. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	81
Figura 11 – <i>Férias no Museu</i> , Verão 2004. Reportagem de Tiago Guilherme, <i>Diário de Notícias</i> . Gravações para a SIC, programa infantil <i>Fantiltotal</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje	81
Figura 12 – Equipa com monitoras. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	81
Figura 13 – <i>Debaixo das saias da mãe</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	82
Figura 14 – Idalina Carvalho (chefe de Secretaria): aia da corte, Augusto (carpinteiro): D. João VI. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	83
Figura 15 – O Sr. Casimiro (eletricista): aristocrata da corte de D. João VI. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	83
Figura 16 – <i>A Traviata</i> de Verdi. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	84
Figura 17 – Festa de S. Martinho: equipa do Museu. Fonte: Museu Nacional do Traje	84
Figura 18 – Assador de castanhas no terreiro do Museu. Fonte: Museu Nacional do Traje	84
Figura 19 – Árvore de Natal com a equipa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	85
Figura 20 – Rosa, cozinheira, vai preparar o jantar. Fonte: Museu Nacional do Traje	85
Figura 21 – Tapeçaria (seda policromas e fio de prata) de Maria Altina Martins. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	86
Figura 22 – <i>Festa da Romã</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	86
Figura 23 – <i>Festa da Romã</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	86
Figura 24 – <i>Prepara-te para o Carnaval. Veste a camisinha</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	87

Figura 25 – <i>Cores tecidas de Maria José Ventura</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	87
Figura 26 – <i>O Manto do Poder</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	88
Figura 27 – <i>Trajo de S. Tomé</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	88
Figura 28 – <i>Todos na escadaria</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.	88
Figura 29 – <i>Arraial Popular e Fado</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	89
Figura 30 – <i>Arraial Popular e Fado</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	89
Figura 31 – <i>A Janela de Sórora Mariana</i> de João Cutileiro. Parque do Monteiro-Mór. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	89
Figura 32 – <i>Acolhimento</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	89
Figura 33 – <i>Jogos no Parque</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	89
Figura 34 – <i>Regando</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	90
Figura 35 – <i>Oficina de Marionetas pelo Mestre Filipe</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	90
Figura 36 – <i>Oficina de Teatro</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	90
Figura 37 – <i>Oficina de Pinturas faciais</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	90
Figura 38 – <i>Workshop construção de marionetas por Oficina de Marionetas pelo Mestre Filipe</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	91
Figura 39 – <i>Ateliê Jogos faciais</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	91
Figura 40 – <i>A mola</i> , de José Lucas, 2002. Parque do Monteiro-Mor. Fonte: Museu Nacional do Traje	91
Figura 41 – Paulo Patraquim do BICA TEATRO, em <i>Ler, Ouvir e Contar</i> . Teatralização a partir do livro de António Torrado. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	92
Figura 42 – <i>Oficina do Mestre Filipe</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	92
Figura 43 – <i>Animação</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	92
Figura 44 – <i>Animação sobre um conto</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	92
Figura 45 – <i>Preparação do cenário</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	93
Figura 46 – <i>Apresentação musical</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje 2002	93

CAPÍTULO II

Figura 47 – Traje do séc. XVIII. Museo del Traje, Madrid, 2005. Traje Romântico, Museo del Traje, Madrid, 2005	96
Figura 48 – Traje do séc. XVIII. Museo del Traje, Madrid, 2005. Traje Romântico, Museo del Traje, Madrid, 2005	96
Figura 49 – Equipa do MNT no Museo del Traje, Madrid, 2005	96

Figura 50 – <i>História do Traje em Portugal</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977	107
Figura 51 – <i>Traje da época de Alexandre Herculano</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1978	108
Figura 52 – <i>300 Anos de Traje</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982	109
Figura 53 – <i>Vestir 1955-85</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	110
Figura 54 – <i>Traje Romântico 1826- 1885</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	111
Figura 55 – <i>Travessia sobre a Época de Fernando Pessoa</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	112
Figura 56 – <i>O Interior do Traje 1675-1975</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	113
Figura 57 – <i>Traje Império 1792-1826</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.	114
Figura 58 – <i>Traje de Noiva 1800-2000</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	115
Figura 59 – <i>A Moda do Século 1900-2000</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	116
Figura 60 – <i>O Vestido de Batizado de Carlos de Habsburgo</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	117
Figura 61 – <i>Traje do séc. XIX, 1800-1900</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	118
Figura 62 – <i>200 Anos de Vestidos de Baptizado 1750-1950</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	119
Figura 63 – <i>Traje dos Séculos XIX E XX</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	120
Figura 64 – <i>Relíquias de Amor, Cruzeiro Seixas</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.	120
Figura 65 – <i>Trajes Reais da Rainha D. Amélia e D. Manuel II</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	121
Figura 66 – <i>Traje Popular</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977	122
Figura 67 – <i>Traje Popular da Póvoa de Varzim</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983	124
Figura 68 – <i>Traje Popular dos Arredores de Braga na Mudança dos Séculos XIX e XX</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	125
Figura 69 – <i>As sete Saias</i> . Traje de Nazaré. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.	126
Figura 70 – <i>Trajes Míticos. Cultura Regional Portuguesa</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.	127
Figura 71 – <i>Traje do Algarve. Orla Marítima</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	128
Figura 72 – <i>Fios da Memória. Criações Têxteis de Fernanda Matos</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.	129
Figura 73 – <i>Con-tradições. Moda Portuguesa</i> ,1999. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	130
Figura 74 – <i>Fios e Fados – Tapeçarias de Céu Vigário</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	131

Figura 75 – Cores Tecidas de Zé Ventura. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	132
Figura 76 – Rendas Portuguesas. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1980.	133
Figura 77 – Bordado da Madeira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	134
Figura 78 – Lenços de Namorados. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	135
Figura 79 – Despontar da Pintura nos Têxteis de Graça Arima. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	136
Figura 80 – A Renda e o Bordado na Moda Francesa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	137
Figura 81 – Transformações – Bordados de Carol Naylor. Museu Nacional do Traje, 1995	138
Figura 82 – Bordado de Tibaldinho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	139
Figura 83 – Janelas Têxteis de Maria Garnel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	140
Figura 84 – Vidas Ex-postas, Histórias Bordadas de Maria Barraca. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	141
Figura 85 – Bordado Antigo dos Açores. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	142
Figura 86 – Traje e a Renda, 1885-1900. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	143
Figura 87 – Traje de Criança e Brinquedos, 1720-1920. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979	144
Figura 88 – Trajes de Carnaval. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	145
Figura 89 – Bonecas dos Séculos XIX e XX. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977	146
Figura 90 – Brinquedo Português - Do Pós-Guerra ao Plástico. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984	147
Figura 91 – Brinquedos <i>made in USA</i> 1870-1955. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	148
Figura 92 – A Tourada, Virgínio Moutinho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	148
Figura 93 – Brinquedos Cabo-Verdianos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	149
Figura 94 – . Palhaços - Bonecos de Raquel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	150
Figura 95 – Marionetas Bonecos de Maria Emília Perestrelo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	151
Figura 96 – As Bandeiras do Mês. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	152
Figura 97 – O Manto do Poder. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	153
Figura 98 – A Mulher e a Aeronáutica em Portugal. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1981	154
Figura 99 – A Farda do Bombeiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982.	155

Figura 100 – Traje de Oficial Mineiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	156
Figura 101 – O Traje do Hospital. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	156
Figura 102 – Traje de Montar Português. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	157
Figura 103 – Traje de Montar Português. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	158
Figura 104 – Lisboa-Dakar no Museu Nacional do Traje. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	159
Figura 105 – A Companhia Rosas e Brasão 1880-1889. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979	160
Figura 106 – Tomás Alcaide – Traje de Ópera. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	161
Figura 107 – O Traje na Dança de Emília Nadal. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	162
Figura 108 – Técnicas de Fiação, Tecelagem e Estampagem. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977	163
Figura 109 – Uma Técnica, Três Fios. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984	164
Figura 110 – Tecelagem e Batik. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	164
Figura 111 – Iniciação Têxtil da Escola António Arroio. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	165
Figura 112 – Mantas de Monsaraz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	166
Figura 113 – Tecidos de Ana Gonçalves. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	166
Figura 114 – A Lançadeira – Tecelãs de Cachopo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	167
Figura 115 – Vinte e Um fios em branco de Cândida do Rosário. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	168
Figura 116 – Fios e Lãs. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	169
Figura 117 – Prosalis – Projeto de Saúde em Lisboa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	170
Figura 118 – Estrada Marginal. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	171
Figura 119 – Tecidos Batik de Gudrun Stritzke. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	172
Figura 120 – Silêncio – Luz de Pureza de Oliveira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	173
Figura 121 – Circum-Navegação <i>Ikat</i> de Rolando Pinheiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	174
Figura 122 – Esculturas de Moacyr Gramacho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	175
Figura 123 – Variações – Batik e Cerâmica de Maria Helena Pires. Fonte: Museu Nacional do Traje, 199	176

Figura 124 – Mantas de Retalhos de Ermesinda Cargaleiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	177
Figura 125 – Pano para Mangas de Maria José Oliveira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	178
Figura 126 – Tapeçarias de Cidália de Brito. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	178
Figura 127 – Mantas de Retalhos de Zélia Barata. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	179
Figura 128 – A Escola vai ao Museu. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	180
Figura 129 – Ornamento masculino. Timor. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	183
Figura 130 – Chapéu da Galiza. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	183
Figura 131 – . A Arte Plumária do Brasil. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	184
Figura 132 – Arte Têxtil do Brasil. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	185
Figura 133 – A Peça do Mês - Tecelagem de Cabo Verde. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	186
Figura 134 – Bonecas Sangues de S. Tomé e Príncipe. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	188
Figura 135 – Traje de Guerreiro Timorense. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	189
Figura 136 – Têxteis Mexicanos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	191
Figura 137 – Bonecas com Traje da Índia. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	192
Figura 138 – Paisagens Têxteis – Lena Önneshjörta Horta Lobo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	193
Figura 139 – O Sapato do Mês. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	194
Figura 140 – Peça do Mês, a Camisa Regional Húngara. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	195
Figura 141 – A Peça do Mês, a Boneca Regional Romena. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	196
Figura 142 – Artesanato dos Índios Americanos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	197
Figura 143 – Lado a Lado em Lisboa – Trajes de Muitas Terras. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	197
Figura 144 – Traje da Nobreza Magiar. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	198
Figura 145 – As Bonecas do Japão. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	199
Figura 146 – Traje e Prataria Gaúcha Importante. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	200
Figura 147 – Luvas Tradicionais da Estónia: Séculos XIX e XX. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	202
Figura 148 – Armária Portuguesa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979	203

Figura 149 – Chapéus de Gardénia. Fonte: Museu Nacional do Traje, 199	205
Figura 150 – Meus Pés de Laranja-Mar, Sapatos de Maria João Gromicho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	205
Figura 151 – A Peça do Mês – A Meia de Nylon. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	206
Figura 152 – Bolsas, Malas e Sacos – Eugenia Santos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	207
Figura 153 – Sapatos em Destaque. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	208
Figura 154 – Chapéus 1950 – 1960. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008	208
Figura 155 – Alta-Costura Paris 1910-1970. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979	210
Figura 156 – Ana Salazar. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	211
Figura 157 – . Vestuário como Adereço de Gabriela Tomé. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	212
Figura 158 – La Mode Depois 1900. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	212
Figura 159 – Projeto Crina – Nova Silhueta. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	214
Figura 160 – Augustus, os Pintores e a Moda. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	215
Figura 161 – Tejo de Moda. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	216
Figura 162 – A Fio Direito. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	217
Figura 163 – <i>Design 21</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	218
Figura 164 – Maria Thereza Mimoso, Lisboa-Paris-Nova York. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	219
Figura 165 – Paulo Azenha e a Moda. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	220
Figura 166 – Evoca Amália – Bonecas de Ilda Aleixo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	221
Figura 167 – Estendal – Texturas, Ciclo e Percorso de Ana Vieira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982	224
Figura 168 – Transbordagem de Ana Vieira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	226
Figura 169 – Ao Abrigo do Sonho de Edith Sophie Ambühl. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	227
Figura 170 – Evocação do 3º Marquês de Angeja. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	228
Figura 171 – Pare, Escute e Olhe – Um Passeio em 1930. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	229
Figura 172 – O Carnaval das Serpentinhas – Instalação de Cláudia Lima e Mariola Landowska-Grablewska. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	230

Figura 173 – Arte Vestível Instalação de Verónica França. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	231
Figura 174 – Da Suspensão na Arte Têxtil - Instalação de David Miguel Diaz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	232
Figura 175 – Mátria de Natália Correia – Instalação de Clara Meneres. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	233
Figura 176 – Prepara-te para o Carnaval Veste a Camisinha. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	233
Figura 177 – Debaixo das Saias da Mãe. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	234
Figura 178 – A Memória da Água, de Clara Menéres. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	235
Figura 179 – Silhuetas de Eveline Von Maydell. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979	236
Figura 180 – Papéis de Parede, Tapeten. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	237
Figura 181 – As Festas, As Flores e os Trajes de Campo Maior. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	239
Figura 182 – Trajes de Papel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	240
Figura 183 – Na Dobra da Manga, Cavalos de Papel e Encantos de Pessegueiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	241
Figura 184 – Tapeçaria de Artistas Contemporâneos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983	242
Figura 185 – Teias e Tramas de Carmo Esteves. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984	243
Figura 186 – Tapeçarias de Teresa Ribeiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	244
Figura 187 – Objetos Têxteis de Teresa Pavão. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	245
Figura 188 – Retrospectiva de Eduardo Nery. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	246
Figura 189 – Tapeçarias de Helena Sá e Dulce Farinha. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	246
Figura 190 – Tapeçarias de Vieira da Silva. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988	247
Figura 191 – Texturas no Espaço - Tapeçarias de Gisella Santi. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	248
Figura 192 – Tapeçarias do Suor, do Riso e do Cansaço de Maria Antónia Santos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	249
Figura 193 – Tapeçarias de Dália Almeida. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	250
Figura 194 – Metamorfoses de Marieta Miguel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	251
Figura 195 – . Árvores de Terra e Mar – Tapeçaria de Inês Carrelhas. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	252

Figura 196 – Boi do Povo - Tapeçarias de Maria Altina Martins. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	253
Figura 197 – Henrique, o Navegador - Tapeçarias de Gisella Santi. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	254
Figura 198 – Tramas e Dramas - Tapeçarias de Carmo Patrício. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	255
Figura 199 – Ritos e Magias - Pinturas e Tapeçarias de Alves Dias. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	256
Figura 200 – Taeçarias e Colagens de Helena Lapas. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	257
Figura 201 – Do Fundo dos Oceanos - Tapeçarias de Guida Fonseca. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	258
Figura 202 – Pátria-Mundo – Tapeçarias de Maria Altina Martins. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	259
Figura 203 – Renascimento Têxtil Tapeçarias de Luz Valente. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	260
Figura 204– Tapeçaria Marítima de Conceição Ruivo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	260
Figura 205 – Silenciosa Divisa, de Altina Martins e João Pedro Silva. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008	261
Figura 206 – Tramas e Sortilégios de Teresa Segurado-Pavão. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	262
Figura 207 – Tecidos e Telas de Susana Madeira (Exploração). Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	263
Figura 208 – A Escrita do Fogo de Sofia Prestes. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	264
Figura 209– Fibra de Luz de Natércia Caneira. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	265
Figura 210 – Joalharia de Tereza Seabra. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985	266
Figura 211 – Jóias de Alexandra Pimentel e Pedro Cruz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	267
Figura 212 – Jóias de Madalena Rosalis. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	268
Figura 213 – A Jóia do Mês. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	269
Figura 214 – <i>Jóias de Gordilho</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	270
Figura 215 – <i>Jóias de Gordilho</i> . Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	270
Figura 216 – Inigualáveis - Jóias de Filomeno Perreiro de Sousa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	271
Figura 217 – As Jóias de Ana Fernandes. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	272
Figura 218 – Jóias de Ana Campos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	272

Figura 219 – Campos de Batalha de Guta. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	273
Figura 220 – Jóias de Paula Crespo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	274
Figura 221 – Jóias de Louis Osman. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	275
Figura 222 – Peças Vivas Jóias de Marta Loureiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	276
Figura 223 – Cidades da Lua de Nádía Torres. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	277
Figura 224 – Annulus Sum de Manuel Foi a Vilhena. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	277
Figura 225 – Jóias de Kukas. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	278
Figura 226 – Forças Telúricas Jóias e Pinturas de Isa Duarte Ribeiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	280
Figura 227 – Jóias da Terra e do Fogo de Isabel Azeredo. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	281
Figura 228 – Raízes do Ouro popular do Noroeste Português. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	281
Figura 229 – Três Mostras. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	283
Figura 230 – A Peça do Mês - Jóias de Marrocos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	284
Figura 231 – Quatro Jóias. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996	285
Figura 232 – A Peça do Mês - Gemas do Brasil. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	286
Figura 233 – Colares e Adereços - Jóias de Filomena Rego. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	287
Figura 234 – Os Talismãs – de Carlos Pascoal. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	288
Figura 235 – Prata Bordada – Jóias de Alexandra Ribeiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	288
Figura 236 – Miniaturas de Alice Sande. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	289
Figura 237 – Jóias e Outras Alquimias de José Aurélio. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	290
Figura 238 – Jóias de Verónica Leonor. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	291
Figura 239 – Os Colares da Maya. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	291
Figura 240 – Histórias de Portugal em Jóias de Julieta Pedrosa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	292
Figura 241 – Jóias de Ofélia Murrieta. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	293
Figura 242 – Geojóias de Dulce Ferraz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	293
Figura 243 – Pratas de Vaz Delgado. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003	294

Figura 244 – O Nu e o Vestido de João Cutileiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	303
Figura 245 – Viagem da Boa Esperança de Ana Silva e Sousa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	304
Figura 246 – Senhoras de forte carácter cultivam ervas silvestres de Catarina Baleiras. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	305
Figura 247 – <i>Castle of the eye</i> de Niizuma. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995	305
Figura 248 – Ritmos Campestres. Pintra de Maria Gabriel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	306
Figura 249 – <i>Os Pássaros</i> de João Cutileiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	307
Figura 250 – Escultura têxtil, à varanda. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	309
Figura 251 – Escultura têxtil, à varanda. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	309
Figura 252 – Via Profana – Cinco Sentidos José Coelho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	310
Figura 253 – Pás de Vento Ventos de Paz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.	311
Figura 254 – Pás de Vento Ventos de Paz. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	311
Figura 255 – Ecos de Velasquez de Roberto Lopez e Jose Maria Guerreiro. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	312
Figura 256 – Formas de Luz - Vidros no Jardim de João Silva. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	313
Figura 257 – 100% Bronze: o Corpo e o Traje. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	314
Figura 258 – Sonho de uma tarde de Verão. Esculturas de João Limpinho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	315
Figura 259 – Leques de Manuel Baptista. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.	316
Figura 260 – Por Baixo da Pele de Graça Delgado. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	317
Figura 261 – O Traje na Cerâmica de António Vasconcelos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992	318
Figura 262 – Sedução de Paulo Rego. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	319
Figura 263 – Registos Imprevisíveis de Encarnação Baptista. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997	320
Figura 264 – Rainha N'Zinga e o Traje - de Gracinda Candeias. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998	321
Figura 265 – As Vestes II - Pintura de Isabel Teixeira de Sousa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	322
Figura 266 – Entre a Terra e o Mar de Laura Cesana. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	323

Figura 267 – Maria Gabriel, O Apelo à paisagem. . Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	324
Figura 268 – Metamorfoses do Albatroz de Lisa Santos Silva. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	325
Figura 269 – Fotografia de Moda da Revista Máxima. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	327
Figura 270 – Roupa a Secar no Bairro Alto - Fotografia de Maria Keil. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	328
Figura 271 – 16 Polaroids - de Maria José Palla. Fonte : Museu Nacional do Traje, 1998.	329
Figura 272 – Os Putos – Fotografia de João Martins. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.	330
Figura 273 – A Poética do Traje de Fernando Aguiar. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	331
Figura 274 – Facescapes de Denis Piel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008	332
Figura 275 – Visita da Rainha D. Sofia, Queluz. Museu Nacional do Traje, 1978	342
Figura 276 – Catálogos da XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983	343
Figura 277 – Museu da Quinta das Cruzes Formas de Vestir. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986	344
Figura 278 – Hospital do Alcoitão visita à exposição Mostra de Traje. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987	344
Figura 279 – Museu Calouste Gulbenkian, Traje, Objeto de Arte?. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	345
Figura 280 – Feira Internacional de Lisboa Traje do Minho. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990	346
Figura 281 – Câmara de Oeiras Desfile Pombalino. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	346
Figura 282 – Museu do Automóvel Antigo O Traje e o Automóvel. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991	346
Figura 283 – Salvaterra de Magos Desfile de Traje. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	347
Figura 284 – Catálogo do Museu da Cidade. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994	348
Figura 285 – Trajes Tradicionais Ciganos assistência de participantes. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	350
Figura 286 – Ministério da Educação Montra de Divulgação. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	352
Figura 287 – Cantanhede. Evolução do Traje. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	352

Figura 288 – Santarém Centro Nacional de Exposições Animação. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	353
Figura 289 – Albufeira Traje no Tempo dos Descobrimentos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	353
Figura 290 – Lisboa, Centro Cultural de Belém Traje do Século XVII. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	353
Figura 291 – Castro Verde Já Nos Vestimos Assim. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	354
Figura 292 – Óbidos 5º Mercado Medieval. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	354
Figura 293 – Alcobaça Montra de loja. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	355
Figura 294 – Lagos Traje Quinhentista. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	355
Figura 295 – Alcochete O Traje na Época de Mozart. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006	355
Figura 296 – Caxias Forte de São Bruno Traje Quinhentista. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	356
Figura 297 – Lisboa Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos Traje Medieval. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	356
Figura 298 – Golegã Casa-Museu Carlos Relvas Traje de 1900. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007	356
Figura 299 – Santarém Expocriança in Traje de Crianças e Brinquedos. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008	357
Figura 300 – Ministério da Educação Montra de Divulgação. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008	357
Figura 301 – Macau Pavilhão Lou Lim Leok Traje erudito. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989	358
Figura 302 – Tóquio <i>Via Orientalis</i> Colcha indo portuguesa. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993	359
Figura 303 – S. Salvador da Bahia Museu do Cacau. Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999	360
Figura 304 – Brasil Rio de Janeiro Traje Quinhentista. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000	361
Figura 305 – Brasil Brasília Colcha de Alcobaça. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001	361
Figura 306 – Brasil S. Paulo Lenço de Alcobaça. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002	362
Figura 307 – Brasil Museu Histórico Nacional inauguração oficial. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004	362
Figura 308 – Brasil Fundação Casa França Brasil Mulheres Reais Traje 1820. Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005	363

Figura 309 – Exposições Extramuros. Fonte: Madalena Braz Teixeira	363
CAPÍTULO III	
Figura 310 – Lumiar	396
Figura 311 – Lumiar. Riqueza hídrica	396
Figura 312 – Fósseis de amêijoas e mexilhões. Fonte: Museu Nacional do Traje	397
Figura 313 – Casa do Visconde de Paço do Lumiar. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa	407
Figura 314 – A Igreja de S. João Baptista, Lumiar. Fonte: Madalena Braz Teixeira	408
Figura 315 – Quinta dos Azulejos, Lumiar. Fonte: Madalena Braz Teixeira	409
Figura 316 – Quinta das Hortênsias, Lumiar. Fonte: igogo	410
Figura 317 – Quinta de S. Sebastião, Lumiar. Fonte: igogo	410
Figura 318 – Vila Adelina, Lumiar. Fonte: SIPA, FOTO 00758461	411
Figura 319 – Palácio dos Marqueses de Angeja. Madalena Braz Teixeira	412
Figura 320 – Beco do Marquês Angeja, Alfama. Madalena Braz Teixeira	412
Figura 321 – Palácio do Marquês de Angeja à Junqueira. Fonte: Madalena Braz Teixeira	413
Figura 322 – Palácio do Marquês de Angeja à Junqueira. Fonte: Madalena Braz Teixeira	413
Figura 323 – Múmia ptolemaica. Col. 3.º Marquês de Angeja. Fonte: http://noticiasdearqueologia.blogs.sapo.pt/tag/m%C3%BAmia	414
Figura 324 – Palácio do Espie do 2.º Marquês de Angeja, Lumiar. Fonte: Madalena Braz Teixeira	415
Figura 325 – Palácio do 2.º Marquês de Angeja, Lumiar. Remodelação do Palácio e anexos, 2015. Fonte: Madalena Braz Teixeira	415
Figura 326 – Palácio do Espie, 2.º Marquês de Angeja - fachada principal, tardoz. Fonte: Madalena Braz Teixeira	416
Figura 327 – Palácio do Marquês de Angeja (MNT) - fachada principal / Capela e fachada lateral. Fonte: Madalena Braz Teixeira	418
Figura 328 – Palácio do Marquês de Angeja (MNT) - fachada principal / Capela e fachada lateral. Fonte: Madalena Braz Teixeira	418
Figura 329 – Restaurante Terraço do Monteiro-Mór. Fonte: monteioromor.blogspot.pt	420
Figura 330 – Pilastra com mascarão. Fonte: monteioromor.blogspot.pt	421
Figura 331 – Feira do Lumiar. Fonte: Arquivo Câmara Municipal de Lisboa	425
Figura 332 – Feira do Lumiar. Fonte: Arquivo Câmara Municipal de Lisboa	425
Figura 333 – Centro de Idosos, Cajil do lumiar. Fonte: Museu Nacional do Traje	428
Figura 334 – Barca de sarilhos. Fonte: simecqcultura.blogspot.pt	429

Figura 335 – <i>E África aqui tão perto</i> – Cartaz, sobre tapeçaria de Gisela Santi. Fonte: Museu Nacional do Traje	434
Figura 336 – Menhir de Candemil. Fonte: Madalena Braz Teixeira	442
Figura 337 – Castelo de Ourém. Fonte: : http://portugalfotografiaaerea.blogspot.com	442
Figura 338 – Rua D. Pedro V, Lisboa	458
Figura 339 – Eléctrico de Lisboa, carreira n.º 28	460
Figura 340 – Armas de D. Afonso Sanches. Fonte: <i>link</i> Armorial	467
Figura 341 – Túmulo de D. Afonso Sanches	467
Figura 342 – Túmulo de D. Afonso Sanches	467
Figura 343 – Túmulo de Teresa Martins, 5ª Condessa de Albuquerque (Espanha).	468
Figura 344 – Silva Porto, <i>A ceifa do Lumiar</i> , 1884, 37,5 x 56 cm. Fonte: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	473
Figura 345 – Parque do Monteiro-Mor: Escadaria e Lago do Leão. Fonte: Museu Nacional do Traje	477
Figura 346 – Tipologia das Coleções. Fonte: Museu Nacional do Traje	477
Figura 347– Palacete do Monteiro-Mor.. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança	478
Figura 348– Parque do Monteiro-Mor vista aérea do hectare livre, único hectar desarborizado do Parque	479
Figura 349 – Mansão Setecentista, casa da Mme Wandell. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança	482
Figura 350 – <i>Seminário Museologia e Cidade</i> , 2017. Fonte: folheto de divulgação	483
Figura 351 – Delimitação da área classificada do Lumiar. Fonte: Junta da Freguesia do Lumiar	486
Figura 352 – Praça do Império. Fonte: LisbonWeekendGuild.com	492
Figura 353 – Lançamento do Planeamento estratégico. Fonte: Museu de Arte Popular, 2010	496

GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Número de espécies por museu (1999)	37
GRÁFICO 2 – Número de funcionários por museu (1999)	38
GRÁFICO 3 – Dimensão espacial: 1.ª Direção (1977-1979). Total de exposições: 13	97
GRÁFICO 4 – Número total de visitantes Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Museu Nacional do Traje (MNT) e Museu Nacional dos Coches (MNC). Estatística comparada dos anos 1979 e 1980	98
GRÁFICO 5 – Categorias Temáticas: 1.ª Direção (1977-1979). Total de exposições: 13	100
GRÁFICO 6 – Dimensão espacial: 2.ª Direção (1980 a meados de 1983). Total de exposições 7 exposições	100
GRÁFICO 7 – Acervo exclusivo: 1.ª Direção (1977-1979) e 2.ª Direção (1980 a meados de 1983)	102
GRÁFICO 8 – Categorias Temáticas: 2.ª Direção (1980 a meados de 1983): Total de exposições:	103
GRÁFICO 9 – Localização das Exposições (1977-2008)	105
GRÁFICO 10 - Número de exposições por Direção (1977-2009)	368
GRÁFICO 11 – Número de exposições por ano (1977-2009)	370
GRÁFICO 12 – Museu Nacional do Traje (MNT). 1977-2010: n.º visitantes / ano	371
GRÁFICO 13 – Museu Nacional do Traje (MNT). 3.ª Direção (meados de 1983 a 2008): n.º visitantes/ano	372
GRÁFICO 14 - Categoria Dimensão. Subcategorias: Grande, Média, Pequena, Apontamento. Total de exposições: 261	373
GRÁFICO 15 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Grande, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261)	374
GRÁFICO 16 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Média, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261)	375
GRÁFICO 17 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Pequena, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261)	376
GRÁFICO 18 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Apontamento, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261)	377
GRÁFICO 19 – Categoria Dimensão. Subcategorias: Grande, Média, Pequena, Apontamento, por categorias temáticas, no total de exposições (261)	378
GRÁFICO 20 – Espaços de Exposição, considerando a totalidade das exposições (261)	379
GRÁFICO 21 – Número de exposições por categorias temáticas. Total de exposições: 260	380
GRÁFICO 22 – Exposições: Vocação direta e indireta, no total de exposições (261)	381

GRÁFICO 23 – Exposições: Inovação temática, no total de exposições (261)	383
GRÁFICO 24 – Exposições Estruturantes (critérios), no total de exposições (261)	384
GRÁFICO 25 – Exposições: participação de Artistas, no total de exposições (261)	386
GRÁFICO 26 – Exposições: participação de Artistas (percentagem) , no total de exposições (261)	386
GRÁFICO 27 – Exposições: participação de Artistas, por categorias temáticas, no total de exposições (261)	387
GRÁFICO 28 – Exposições: participação de Especialistas, por categorias temáticas, no total de exposições (261)	389
GRÁFICO 29 – Exposições: Contatos institucionais / particulares, no total de exposições (261)	390
GRÁFICO 30 – Exposições: Contatos institucionais / particulares (percentagens)	391
GRÁFICO 31 – Exposições: Categorias Temáticas / 3. ^a Direção. Total de exposições:	238 392
GRÁFICO 32 – Exposições: Subcategorias Temáticas (1. a 4.) / 3. ^a Direção. Total de exposições:	238 392
GRÁFICO 33 – Exposições: Subcategorias Temáticas (5. a 8.) / 3. ^a Direção. Total de exposições:	238 393
GRÁFICO 34 – Exposições: Subcategorias Temáticas (9. a 12.) / 3. ^a Direção. Total de exposições:	238 393
GRÁFICO 35 – Exposições: Categoria: Dimensão Espacial / 3. ^a Direção. Total de exposições:	238 394

ÍNDICE BREVE

INTRODUÇÃO	1
1. Apresentação do tema	1
2. Estudo de caso: Museu Nacional do Traje e o Parque do Monteiro-Mór	2
3. Metodologia	4
4. Criação do <i>Corpus</i>	18
5. Estado da Arte	19
CAPÍTULO I – ORGANIZAÇÃO	
6. Organização	29
6.1. Organização Interna	29
6.2. Critérios de Formação	32
6.3. Estrutura Métrica dos Museus	35
6.4. Modelo de Gestão	38
6.5. Restruturação museológica dos espaços	44
6.6. Grandes trabalhos coletivos	50
6.7. Museu de referência	54
6.8. Cultura da Instituição	59
6.9. Educação	68
6.10. Animação	79
CAPÍTULO II - EXPOSIÇÕES	
7. Exposições	94
7.1. Programação	94
7.2. Apresentação do <i>corpus</i>	103
7.3. Sistema operativo	364
CAPÍTULO III - Polo Cultural do Paço do Lumiar	
8. Território – Património – Comunidade	395
8.1. Freguesia do Lumiar	395
8.2. Património	407
8.3. Comunidade	425
8.4. Património Museológico	435
8.5. Museologia e Território	442
8.6. Museologia e Cidade	449
8.7. Museologia e Bairro	455
8.8. Parque de Museus do Paço do Lumiar	466
8.9. Sociomuseologia e cidade	483
8.10. O Paço do Lumiar enquanto <i>Polo Cultural</i>	484
8.11. <i>Polo Cultural</i> para o Paço do Lumiar	502
CONCLUSÕES	509

ÍNDICE GERAL

Agradecimentos	VII
Resumo / Abstract	X
Lista de Abreviaturas	XII
Iconografia	XIII
Gráficos	XXVIII
INTRODUÇÃO	1
1. Apresentação do tema	1
2. Estudo de caso: Museu Nacional do Traje e o Parque do Monteiro-Mór	2
2.1. Primeira Direção, 1977-1979	3
2.2. Segunda Direção, 1980-1983	3
2.3. Terceira direção, 1983-2008	4
3. Metodologia	4
3.1. Sociomuseologia	5
3.2. Nova Museologia	5
3.3. Achegas Inovadoras	7
3.4. Instituto Português do Património Cultural	7
3.5. Declaração do Québec e criação do MINOM	8
3.6. Sociomuseologia em Portugal	10
3.7. Declaração de Lisboa	11
3.8. Função chave: Exposição	12
3.9. Elementos da Exposição	15
3.10. Museografia e <i>ambiance</i>	16
3.11. Outras opções museográficas	17
4. Criação do <i>Corpus</i>	18
5. Estado da Arte	19
CAPÍTULO I – ORGANIZAÇÃO	
6. Organização	29
6.1. Organização Interna	29
6.1.1. Objectivos Internos	29
6.1.2. Objectivos Externos	30
6.2. Critérios de Formação	32
6.2.1. Primeira e Segunda Direções	32

6.2.2.	Terceira Direção	
	33	
	6.2.2.1. Formação Contínua	34
6.3.	Estrutura Métrica dos Museus	35
6.4.	Modelo de Gestão	38
6.4.1.	Gestão Global	39
6.4.2.	Organigrama	39
	6.4.2.1. Direção	40
	6.4.2.2. Sector Administrativo	40
	6.4.2.3. Sector Exposições	40
	6.4.2.4. Sector Inventário/ MATRIZ	40
	6.4.2.5. Sector Conservação e Reservas	41
	6.4.2.6. Oficina de Restauro	41
	6.4.2.7. Sector Extensão Cultural	41
	6.4.2.8. Sector Segurança e Manutenção	42
	6.4.2.9. Sector Biblioteca	42
	6.4.2.10. Sector Parque	43
6.4.3.	Interação entre Sectores	43
6.5.	Reestruturação museológica dos espaços	44
6.5.1.	Exposição Permanente	44
	6.5.1.1. Palácio	45
	6.5.1.2. Parque	45
6.5.2.	Exposições Temporárias	46
	6.5.2.1. Andar nobre	46
	6.5.2.2. Primeiro andar	47
	6.5.2.3. Capela	47
	6.5.2.4. Corredor e Coro da Capela	47
	6.5.2.5. Rés-do-chão	48
	6.5.2.6. Corredor interno	48
	6.5.2.7. Galilé e Sala destaque	48
	6.5.2.8. Loja	48
	6.5.2.9. Terreiro	49
	6.5.2.10. Restaurante	49
	6.5.2.11. Parque	49
6.6.	Grandes trabalhos coletivos	50
6.6.1.	Reorganização do Sótão	50

6.6.2. Revisão do Inventário	51
6.7. Museu de referência	54
6.7.1. Rede Portuguesa de Têxteis	55
6.7.2. Creditação do Museu pelos seus pares	56
6.7.3. Prémios	57
6.7.4. <i>Museu Total</i>	58
6.8. Cultura da Instituição	59
6.8.1. A Equipa	59
6.8.2. Recreio criativo	62
6.8.3. Gestão cultural	63
6.8.4. Museografia	63
6.8.5. Política de Exposições - Inovação	65
6.8.5.1. Intramuros	66
6.8.5.1.1. Arte Têxtil	66
6.8.5.1.2. Nova Joalheria	66
6.8.5.1.3. Fotografia	67
6.8.5.2. Extramuros	67
6.9. Educação	68
6.9.1. Objetivos	69
6.9.2. Linhas programáticas	71
6.9.3. Formação dos monitores	72
6.9.4. Programação	74
6.9.4.1. Visitas	75
6.9.4.2. Oficinas	77
6.9.4.3. Atividades extramuros	78
6.10. Animação	79
6.10.1. Animação externa	80
6.10.2. Animação interna	81
6.10.2.1. A Primavera dos Museus	82
6.10.2.2. Dia Internacional dos Museus	82
6.10.2.3. Dia Mundial da Música	83
6.10.2.4. Festa de S. Martinho	84
6.10.2.5. Natal	84
6.10.2.6. Bodas de Prata	85

CAPÍTULO II - EXPOSIÇÕES

7. Exposições	94
7.1. Programação	94
7.1.1. Primeira Direção	94
7.1.2. Segunda Direção	100
7.1.3. Terceira Direção	103
7.2. Apresentação do <i>corpus</i>	103
7.2.1. História do traje	106
7.2.1.1. Civil e urbano	106
7.2.2. Traje etnográfico, de inspiração etnográfica, rendas e bordados	122
7.2.2.1. Etnográfico	122
7.2.2.2. Inspiração etnográfica	129
7.2.2.3. Rendas e bordados	133
7.2.3. Traje de criança e brinquedos	144
7.2.3.1. Trajes e brinquedos	144
7.2.3.2. Brinquedos	146
7.2.4. Traje religioso-simbólico, ocupacional e performativo	151
7.2.4.1. Religioso-simbólico	152
7.2.4.2. Ocupacional	154
7.2.4.3. Performativo	160
7.2.5. Tecnologia têxtil	163
7.2.5.1. Fiação e tecelagem	163
7.2.5.2. Estampagem manual	171
7.2.5.3. Costura e alfaiataria	176
7.2.6. Arte têxtil Lusófona e Internacional	182
7.2.6.1. Lusófona	182
7.2.6.2. Internacional	190
7.2.7. Acessórios do traje	202
7.2.8. Moda	209
7.2.9. Instalações e arte em papel	223
7.2.9.1. Instalações	223
7.2.9.2. Arte em papel	236
7.2.10. Tapeçaria e arte têxtil	241
7.2.10.1. Tapeçaria	242
7.2.10.2. Arte têxtil	262
7.2.11. Joalharia	266
7.2.11.1. Joias	266

7.2.11.2.	Simpósios	297
7.2.12.	Arte contemporânea	302
7.2.12.1.	Escultura	302
7.2.12.2.	Pintura, desenho e cerâmica	315
7.2.12.3.	Fotografia, gravura e ilustração	326
7.2.13.	Exposições extramuros	333
7.2.13.1.	Exposições no País	341
7.2.13.2.	Exposições no Estrangeiro	358
7.3.	Sistema operativo	364
7.3.1.	Interpretação da programação	364
7.3.1.1.	<i>Corpus</i>	364
7.3.1.1.1.	Direção	368
7.3.1.1.2.	Distribuição anual das exposições	368
7.3.1.1.3.	Dimensão	372
7.3.1.1.4.	Espaços	378
7.3.1.2.	Categorias temáticas	380
7.3.1.3.	Vocação e inovação temática	381
7.3.1.4.	Exposições estruturantes	383
7.3.1.5.	Participação de Artistas e de Especialistas	386
7.3.1.6.	Parcerias	389
7.3.2.	Aplicação à 3. ^a Direção	391
CAPÍTULO III - Polo Cultural do Paço do Lumiar		
8.	Território – Património – Comunidade	395
8.1.	Freguesia do Lumiar	395
8.1.1.	Morfologia	396
8.1.2.	Povoamento	397
8.1.3.	História da Freguesia	398
8.1.3.1.	Época Medieval	399
8.1.3.2.	Época Moderna	402
8.1.3.3.	Época Contemporânea	404
8.2.	Património	407
8.2.1.	Paço de D. Afonso Sanches	407
8.2.2.	Igreja de S. João Baptista	408
8.2.3.	Quintas do Paço	409
8.2.3.1.	Quinta dos Azulejos	409
8.2.3.2.	Quinta das Hortências	409

8.2.3.3. Quinta de S. Sebastião	410
8.2.4. Ermida de S. Sebastião	411
8.2.5. Propriedades dos Marqueses de Angeja	411
8.2.5.1. Casa manuelina ao Lumiar	411
8.2.5.2. Palácio de Alfama	412
8.2.5.3. Palácio da Junqueira	413
8.2.5.4. Palácio do Espie	414
8.2.5.5. Palácio do Lumiar	417
8.2.5.6. Casa de História Natural	420
8.2.5.7. Palacete do Monteiro-Mór	421
8.2.5.8. Quinta de Recreio dos Marqueses de Angeja	422
8.3. Comunidade	425
8.3.1. Os Fregueses	425
8.3.2. <i>Tardes do Lumiar</i>	431
8.3.3. <i>Festival de Música do Paço</i>	433
8.3.4. <i>E África aqui tão perto</i>	434
8.4. Património Museológico	435
8.4.1. Ilha de Museus	436
8.4.2. Complexos Museológicos	437
8.4.2.1. Museus Vaticanos	438
8.4.2.2. Museus Universitários de Coimbra	438
8.4.2.3. Museus do Rio de Janeiro	439
8.4.2.4. Ilha de Museus de Berlim	439
8.4.2.5. Museus de Smithsonian	440
8.4.2.6. Museus de South Kensington	440
8.4.2.7. Skansen Park	441
8.5. Museologia e Território	442
8.5.1. Alto Douro vinhateiro	444
8.5.2. Paisagem Cultural de Sintra	446
8.5.3. Parque Natural da Madeira	447
8.5.4. Museologia e Região	448
8.6. Museologia e Cidade	449
8.6.1. Lisboa	450
8.6.2. Universidade de Coimbra – Alta e Sofia	453
8.7. Museologia e Bairro	455
8.7.1. EXPO 98	457

8.7.2.	7ª Colina	458
8.7.3.	Comissariado da Baixa-Chiado	461
8.7.4.	Museus de Belém	463
8.7.5.	Bairro dos Museus	465
8.8.	Parque de Museus do Paço do Lumiar	466
8.8.1.	Limites territoriais	466
8.8.2.	Figuras Tutelares	466
8.8.2.1.	D. Afonso Sanches, Infante de Portugal	467
8.8.2.2.	D. Pedro de Noronha, Marquês de Angeja	468
8.8.2.3.	D. Domingos de Sousa Holstein, Marquês de Faial	468
8.8.2.4.	Júlio de Castilho	469
8.8.2.5.	Cesário Verde	469
8.8.2.6.	Luz Soriano	469
8.8.2.7.	Outras Figuras	470
8.8.2.7.1.	Primeiro Duque de Wellington, 1769-1852	470
8.8.2.7.2.	Almeida Garrett, 1799-1854	471
8.8.2.7.3.	Silva Porto, 1850-1893	473
8.8.2.7.4.	José de Azeredo Perdigão, 1896-1993	473
8.8.2.7.5.	Álvaro Cunhal, 1913-2005	474
8.8.3.	Residentes	474
8.8.4.	Existências no Parque de Museus	475
8.8.4.1.	Parque do Monteiro-Mor	476
8.8.4.2.	Museu Nacional do Traje	477
8.8.4.3.	Museu Nacional do Teatro e da Dança	478
8.8.4.4.	Museu da Dança	479
8.8.4.5.	Jardim de Esculturas	481
8.8.4.6.	Outros Componentes	481
8.8.4.7.	Museu do Brinquedo	482
8.9.	Sociomuseologia e cidade	483
8.10.	O Paço do Lumiar enquanto <i>Polo Cultural</i>	484
8.10.1.	Espírito do lugar	485
8.10.2.	Classificação	486
8.10.3.	Paisagem Cultural Urbana	487
8.10.4.	<i>Lisboa Histórica, cidade global</i>	490
8.10.5.	Distrito Cultural de Belém	492
8.10.6.	Redes de museus	494

8.10.7. Museus para o século XXI	495
8.10.8. Museus <i>clusters</i>	496
8.10.9. Plano Museológico para Évora	501
8.10.10. Rede de Museus do Distrito de Beja	502
8.11. <i>Polo Cultural</i> para o Paço do Lumiar	502
8.11.1. Grupo de trabalho	506
CONCLUSÕES	509
9.1. Do Passado	509
9.2. Sobre o Futuro	510
BIBLIOGRAFIA GERAL	513

INTRODUÇÃO

1. Apresentação do tema

O tema deste trabalho situa-se na área da *museologia social* e resulta de um percurso pessoal, continuado, vivido ao longo de trinta anos, numa instituição museológica. Socorro-me da recente definição de museu (lei-quadro nº 49/2004 de 19 de Agosto)¹ e, fundamentalmente da minha aventura museológica e das minhas crenças experienciadas durante três décadas para definir os conceitos que me parecem basilares. Os museus são entidades que têm como missão a salvaguarda do seu património e que estabelecem, em paralelo, uma mediação de natureza sociocultural com a comunidade. Esta dupla missão traduz-se, por um lado, na conservação e na segurança do seu território, bem como do seu acervo e, por outro, na partilha e no diálogo com a vizinhança, próxima e remota.

Desta realidade decorrem duas atitudes antinómicas que correspondem, simultaneamente, a dois imperativos: a *missão de guardar* e, o seu contrário: a *missão de mostrar*. Se, por um lado, é prioritária a função de entesourar, no sentido de criar um tesouro, por outro, é igualmente relevante, a *contrário*, a função de expor e de divulgar. Na verdade, é intrínseca à realidade museal esta sua dupla e antagónica missão. Trata-se de uma postura de índole diversa, bipolar e bifurcada. Representa o reflexo da vitalidade de qualquer organismo vivo que contém em si os polos inerentes e consequentes ao ato da criação: a pulsão da vida e a destruição da morte. O tempo que decorre entre *Eros* e *Tanathós*, define a existência da *durée* e o espaço entre o Grito da Vida e a Morte. Assim como o princípio e o fim constituem as balizas físicas dos humanos, as próprias instituições criadas pelos homens refletem idênticos e paralelos limites.

E, quanto mais essenciais estes organismos são ao homem, mais tendem a ser perenes, facto que perpassa por fenómenos de crise ou de transformação, de progresso ou de reforma, mas também de agonia, declínio ou morte, podendo registar-se a sua capacidade de ressurreição. Na *durée* decorrem potencialidades e qualidades, conforme os tempos e as pessoas. Os fenómenos de desenvolvimento ou de rutura acontecem paralelamente à evolução das mentalidades num processo desejado e dinâmico onde cada coordenador, gestor ou responsável por estes organismos culturais assume a interpretação dessa dupla missão, de amor e morte², deixando sempre uma marca de si

¹ Artigo 3º: Conceito de museu

1 — *Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.*

2 — *Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.*

² TEIXEIRA, Madalena Braz, “Os museus: o passado e o presente”, *Jornal de Letras, Lisboa*, 113, 4 Set. 1984.

próprio, a que não é alheio o espírito do lugar e/ou a alma da casa, acrescida da vocação do seu inerente património. Como se dá a ver, o que se dá a ver, onde se dá a ver, a quem se dá a ver e toda uma série de questões axiais desta problemática, por mim desenvolvida, durante o meu cargo de direção do Museu Nacional do Traje, serão aqui descritas e analisadas de uma forma crítica e, tanto quanto possível, objetiva.

2. Estudo de Caso: Museu Nacional do Traje-Parque Botânico do Monteiro-Mór

O Museu Nacional do Traje-Parque Botânico do Monteiro-Mór constituem uma unidade museológica que resulta da prévia existência de uma Quinta de Recreio seiscentista que, em parte, é compreensível para o visitante. Na verdade, ainda são observáveis, além do secular Jardim Botânico, o horto, a horta, o pomar e a mata. A zona agropecuária que outrora constituía um conjunto essencial à sobrevivência desta tipologia de quintas portuguesas de auto sustentabilidade, foi transformada em *parkland*, nos Anos 80, tipologia rara no nosso país, devido às suas características anglo-saxónicas.

Escrever sobre trinta anos da vida de um organismo é historiar também as opções e as decisões de cada direção. Há a referir a dependência institucional do museu face ao Ministério da Educação Nacional no Ancien Regime, através da sua Direção Geral dos Assuntos Culturais, e à Secretaria de Estado da Cultura, criada inovadoramente em Maio de 1974, seguida pela criação do Ministério da Cultura, em Outubro de 1981. Foram muitas e variadas as opções políticas que tutelaram os museus durante esta trintena de anos, devendo salientar-se as direções gerais que mais diretamente orientaram os museus nacionais e muito especialmente o Instituto Português do Património Cultural (1978-91). Este, por sucessivas reformas, acabou por gerar o Instituto Português de Museus, criado em 1991. A sua regulamentação veio outorgar uma específica vocação, determinante para a modernização dos museus do nosso país. Ulteriormente, coube ao Instituto dos Museus e da Conservação, IMC, a tutela destas instituições culturais, a qual atualmente assenta na Direção Geral do Património Cultural, DGPC, esta última com competências similares às do antigo IPPC.

Este estudo de caso tem como âmbito cronológico o período decorrido entre a fundação do museu, em 1977, e a minha aposentação, em 2008. A realidade que vou tratar aconteceu numa casa palaciana, de características humanizadas que representa por si só, o primeiro acolhimento prestado à comunidade. É a arquitetura que convida o visitante a entrar e o conduz através das divisões do Palácio. A organização espacial, no seu pendor labiríntico, indicia desde logo o visitante para o entendimento de uma mansão rural setecentista, afastada do centro da cidade e longe do tumulto urbano, adivinhando-se que sempre tenha sido assim. Do percurso do andar nobre decorado com azulejos, estuques e frescos, intercalado por uma capela do final do século XVIII, se passa a um rés-do-chão mais austero, ocupado outrora pela biblioteca. Numa ala lateral, domina uma antiga cocheira que dá para o terreiro e que foi transformada em sala de exposição. Daí se passa para o ar livre e mais precisamente para o Parque do Monteiro-Mór.

2.1. Primeira Direção, 1977-1979

Natália Correia Guedes, fundadora deste museu, estabeleceu desde 1977, uma política de exposições temporárias, dedicando ao andar nobre a vocação de apresentar o traje histórico, dividido por duas áreas separadas pela capela. Parte do rés-do-chão ficou também destinada a exposições temporárias e ainda para a biblioteca/sala de conferências. Os serviços técnicos localizaram-se na parte excedente do rés-do-chão, e as reservas foram instaladas no sótão. Às citadas exposições inaugurais outras se foram sucedendo. *Traje de Criança e Brinquedos* representou sem dúvida a mais fascinante experiência pela novidade do tema, pela qualidade e variedade das coleções apresentadas e pelo ousado e lúdico guião de tendência sociológica. É de destacar a exposição de algumas peças de traje, em Montreal, Canada, dando início à internacionalização do acervo, em 1979. Inovadoramente, foram criados o Serviço de Extensão Cultural que foi orientado no sentido de exercer funções pedagógicas e de animação, mas também a Oficina de Restauro de Têxteis, esta na dependência técnica do Instituto José de Figueiredo, reconhecido organismo nacional.

Personalidade empreendedora, Natália Correia Guedes constituiu uma equipa inicial de poucas mas muito motivadas pessoas que se transcenderam para guindar este museu a um sucesso nacional e internacional, elogiado pelos membros do Costume Committee do Conselho Internacional dos Museus, aquando da sua reunião em Lisboa, em 1978. Nesse mesmo ano, o museu recebe o Prémio Especial do Melhor Museu do Ano, galardão atribuído pelo Conselho da Europa, em cerimónia que teve lugar em Estrasburgo, posteriormente a uma visita de avaliação do sociólogo e museólogo de reconhecido mérito internacional, Kenneth Hudson, que muito efusivamente contribuiu para a outorga do prémio acima referido.

2.2. Segunda Direção, 1980-1983

Ana Maria Brandão foi a segunda diretora, tendo estado em exercício entre 1980 e 1983. Neste triénio foi seguida a política da fundadora, havendo a destacar o crescimento do número de pessoal, já que se vinha a sentir uma grande sobrecarga de trabalho para fazer face às diversas atividades que o museu estava a realizar. Nesse ano, o museu foi classificado como *Museu Coordenador Especializado* no âmbito do Instituto Português do Património Cultural, tendo a função de dar parecer, de acompanhar e orientar outros museus com coleções têxteis ou afins. Ana Maria Brandão deu início à divulgação da obra de artistas contemporâneos, sendo de referir neste contexto, a exposição de Ana Vieira, intitulada *Estendal*, 1982, a qual constituiu uma homenagem ao trabalho quotidiano da mulher. Com esta instalação, o museu abriu-se à modernidade. Por outro lado, foi durante este triénio, 80-83, que os problemas de segurança se levantaram com mais acuidade, dando lugar à contratação de um técnico especializado que tinha a seu cargo a responsabilidade deste sector. Data ainda do mesmo triénio a realização da fase mais relevante dos trabalhos de recuperação do Jardim Botânico e repovoamento florestal do Parque do Monteiro-Mór, orientados pelo Eng.º

Silvicultor Luís Filipe Sousa Lara³, assunto que, por demasiado específico, ficará fora do tema deste trabalho.

2.3. Terceira Direção, 1983-2008

A análise descritiva e crítica desta tese vai fundamentalmente incidir sobre os anos do meu mandato. Esta tese corresponde a uma recolha da globalidade das atividades, procurando esboçar uma classificação conducente à eleição das ações a considerar mais importantes no âmbito da museologia social. Ora, um museu é um organismo que só pode ter uma dinâmica com a comunidade, se existir desejo de ação, propósito de concretização e condições de sustentabilidade. De algum modo, o que se apresenta para o exterior constitui a imagem da realidade interior.

É na privacidade dos diversos serviços técnicos que se levedam os saberes, o saber fazer e o aprender a ser e a estar com os outros, sejam eles de fora ou de dentro. Conviver ao longo de anos, fazer caminhos paralelos e amadurecer partilhando, representa um desenrolar de memórias e de acontecimentos, de realizações e de frustrações que decorrem do envolvimento pessoal que a vida sócio e ético-profissional encerra nas suas múltiplas vertentes. Em primeiro lugar, dei continuidade à política de exposições temporárias como atividade fulcral, seguindo as regras dos diferentes museus de traje de qualquer parte do mundo, tendo como orientação a renovação periódica da indumentária. Por outro, procurei diversificar os temas apresentados com a finalidade de abranger variados interesses e diferentes camadas etárias e socioculturais.

3. Metodologia

Desde Aristóteles que a filosofia se representa como a “ciência da verdade” (Metafísica) e, em Platão, a filosofia assume-se como a tarefa de descobrir a ligação entre as várias ciências (República), ou seja, fica-se na presença do problema do encontro da “verdade” e da importância da interdisciplinaridade e do que contém a multidisciplinaridade na busca da verdade. O encontro da “verdade”, resultado do conhecimento, nunca dispensará a ciência e o questionamento permanente, cada vez mais complexo, tão complexo quanto maior for a sociedade. A razão deste questionamento encontra-se na razão de que “procurar a verdade sobre algo conduz a procurar a verdade sobre tudo [...] Uma verdade implica todas as demais. Ao procurar a verdade chamamos ‘ciência’ ou ‘conhecimento’” (Gasset, 2002: 26)⁴. Desde modo, elegendo como caso de estudo o Museu Nacional do Traje- Paque do Monteiro Mór procurei a verdade desta instituição, centrando a busca da mesma na instituição museal abaixo indicada, através de um estudo de caso.

Parece agora relevante citar a achega teórica do Prof. Manuel Serafim: *A sociomuseologia, com o seu raciocínio lógico conducente ao estudo das representações museológicas, em coerência,*

³ VID. nesta tese 4.2.5.8.

⁴PINTO, Manuel Serafim, *Propostas metodológicas para a construção de teses – síntese epistémica e transversabilidade nas ciências sociais*, 2016, p 12-13. Inédito. GASSET, José Ortega, *O que é o Conhecimento?* São Paulo, Fim de Século, 2002.

*centradas no interesse da preservação de diversas culturas é o lugar de onde saem a maior parte dos conceitos. Aposta no desenvolvimento social que inclui os níveis económico, cultural, político e simbólico dessas mesmas populações, promovendo a ação social que, pela preservação do património (material e imaterial), assenta no sentido da articulação entre o passado apostado no futuro e desse futuro projetado para um advir em desenvolvimento*⁵. De seguida, vou analisar o conceito de Sociomuseologia, a partir da evolução do mesmo, a nível internacional e nacional.

3.1. Sociomuseologia

O termo sociomuseologia foi consagrado, em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile, passando a ser utilizado entre museólogos da América Latina. Nunca é por demais salientar o impacto desse encontro chileno do ICOM, de repercussões internacionais, em que participaram grandes museólogos como Mário Vasquez, Georges Henri Rivière, Hugues de Varine, Pierre Mayrand e onde se criou um novo conceito, o de *museu integral*. O célebre Manifesto referia que era necessária uma *tomada de consciência dos museus acerca da situação atual das populações da América Latina e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para a melhorar e que são uma condição essencial para a sua integração na vida da sociedade. Desta maneira, consideraram que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade*⁶...Estes conceitos vêm a ser reformulados e ganham uma nova expressão no Canadá, através de Pierre Mayrand e de um documento fundamental, a *Declaração de Québec*, adotado pelo I *Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia*, ali realizado, em que se afirmaram a 12 de Outubro de 1984, os princípios museológicos base⁷.

3.2. Nova Museologia

Na Europa, só lentamente se foi distinguindo a Nova Museologia da Museologia tradicional, devendo-se a Georges-Henri Rivière, 1897-1985, o pontapé de saída para a criação de uma museologia de consciência social e ecológica no Museu de Creusot, inaugurado em 1974, e entendido inovadoramente como um Ecomuseu, por Hugues de Varine⁸, 1971. No nosso país, este sentido social entrou por outra via. Foram os diferentes serviços de educação dos Museus: Nacional de Arte Antiga, liderado por Madalena Cabral, Nacional de Soares dos Reis, liderado por Maria do Carmo Cabral, e José Malhoa, nas Caldas da Rainha, liderado por Maria Helena Coimbra, quem foi abrindo as portas aos serviços prestados às respetivas comunidades. Esta orientação derivava da influência do Comité da

⁵ In.: PINTO, Manuel Serafim, *Propostas metodológicas para a construção de teses – síntese epistémica e transversalidade nas ciências sociais*, s/data, s/pag. [p. 5].

⁶ www.google.pt/#q=manifeste+santiago+chile+ICOM+1972 (Consulta: 25-2-2016)

⁷ MOUTINHO, Mário, “Declaração de Québec Princípios de base de uma nova Museologia 1984”, in *Cadernos de Sociomuseologia* nº 15, 1999, p 223.

⁸ DE VARINE, Hugues. El ecomuseo, más allá de la palabra. in *Revista Museum*, vol. XXXVII, nº148. Imágenes del ecomuseo. Paris. Unesco, 1985. in SOARES, Bruno César Brulon. *Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia*, in *Revista "Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio"* Ano 01, nº. 02. Agosto 2006. 2-8-2017

Educação do ICOM, CECA, a que pertenci e ainda da poderosa força da revolução de 74. Pode afirmar-se que havia entre os profissionais da museologia os que, trabalhando em museus clássicos, procuravam um *aggiornamento* através dos serviços educativos, diversificando as metodologias de trabalho com os estabelecimentos de ensino e também junto das respetivas freguesias.

Neste contexto deve referir-se o pioneirismo de um *importante exemplo, nos Estados Unidos, com a aparição em 1967, em Anacostia, Washington, de um museu de vizinhança ou “Neighborhood Museum”*. Dinamizado por John Kinnard, foi organizado num bairro da cidade habitado por uma comunidade de raça negra e apresentava a vida dessas mesmas comunidades afro-americanas na região, valorizando o importante papel desta comunidade étnica na formação e consolidação do seu país⁹. Podem sempre encontrar-se outros antecedentes da Nova Museologia mas *as primeiras experiências verdadeiramente comunitárias nasceram em França em finais dos anos sessenta, como já foi referido e a primeira definição formal de Ecomuseu seria realizada, em 1973, por Georges-Henry Rivière*. Vivia-se em França o rescaldo do Maio 68, que abala todas as estruturas hierárquicas francesas, propiciando esta *nova filosofia museológica*¹⁰.

O encontro APOM 75, realizado na Figueira da Foz, refletiu sobre o trabalho museal através do questionamento: *MUSEUS PARA QUÊ?* Levantou-se então a problemática dos públicos *versus* erudição dos conteúdos, a qual refletia o ambiente revolucionário que então se vivia. Tratou-se de saber *Para Quem* se trabalhava nos museus. Na sequência da Revolução de Abril, a então recém-criada Secretaria de Estado da Cultura, convidou, pela primeira vez em 1976, um museólogo de reconhecida competência com formação em Antropologia, Per Uno Agren, 1930-2008, consultor da Unesco, para organizar um conjunto de seminários sobre o tema Museus Locais e Regionais¹¹. A sua ação desenvolveu-se no Norte do país, mais precisamente no Porto e em Guimarães, deslocando-se destas cidades para as aldeias com o intuito de estabelecer contactos diretos com as comunidades locais. Deste modo, vieram a acontecer levantamentos da cultura material das aldeias onde se fizeram trabalhos de campo que acabaram, mais tarde, por ser pretexto para a realização de exposições. Per Uno Agren, veio a elaborar um documento de *Diagnóstico sobre a Museologia em Portugal*¹² em que retratou as principais carências do meio museológico nacional, indicando sugestões destinadas a desenvolver os museus portugueses.

⁹ FERNANDES, Ana Mercedes Stoffel, *Um Núcleo Documental para o estudo do MINOM*, Dissertação de mestrado em Museologia, Lisboa, Universidade Lusófona, 2005, p 29.

¹⁰ *id.*, p 41.

¹¹ FILIPE, Graça, “In memoriam”, *Informação ICOM. PT*, série II, nº2, setembro/ novembro 2008, p. 13-14.

¹² AGREN, Per Uno, *Diagnóstico sobre a Museologia em Portugal*, Unesco, 1976. Vid. http://www.minom-icom.net/old/signud/list_all.php?op=s&sql=1. Sobre este assunto vid.: CAMACHO, Clara, “Na senda das redes: caminhos e descaminhos da Museologia no Portugal democrático”, in *Ciências e Técnicas do Património*, revista da Faculdade de Letras, vol. XIII, Porto, 2014, p 249-259.

3.3. Achegas Inovadoras

Em 1977, nasce no Lumiar, o primeiro Museu Nacional criado no post 25 de Abril. Foi na qualidade de responsável pelo Serviço Educativo deste Museu do Traje que dei início aos contactos com a população escolar, com a freguesia do Lumiar e com a RTP, a Rádio Televisão Portuguesa, numa procura de diversificar os públicos e estabelecer elos com a comunidade. O colóquio APOM 77, em que participei, foi organizado no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada, e teve como tema *Museus de Região, polo dinamizador de Ação Cultural*. Foi apresentado por Manuela Motta, então Presidente da APOM, numa clara orientação de trazer para a reflexão e para as práticas museológicas a relevância destes museus na vida social e cultural das comunidades em que estão inseridos.

3.4. Instituto Português do Património Cultural

Deve ainda destacar-se a vinda ao nosso país de um museólogo inglês, Kenneth Hudson, 1916-1999, presidente e fundador do *European Museum of the Year Award*, criado em 1977, no âmbito da atribuição do Prémio Especial ao Museu Nacional do Traje em 1979. Este especialista veio a regressar ao nosso país, na década de 1980, a pedido da então Presidente do Instituto Português do Património Cultural, Natália Correia Guedes, para visitar e dar parecer sobre os museus portugueses. Hudson, como sociólogo que era, foi defensor de uma descentralização museológica e da criação de museus nas capitais de distrito, de modo a constituir uma rede nacional que pudesse conjugar a exposição e a valorização do património local, e fomentar, paralelamente, a necessária profissionalização dos funcionários desses museus do interior. Per Uno tinha defendido uma opção mais acentuadamente comunitária e pioneira da Nova Museologia, sendo menos a favor da criação de novos museus, mas antes de grupos de trabalho que, em contacto com a população, viessem a constituir centros de salvaguarda dos patrimónios e acervos locais.

Ainda sob a presidência de Natália Correia Guedes, o IPPC, reformulou os museus portugueses, criando nova legislação, em 1980, e um *Plano Museológico Nacional*, com a atribuição de museus coordenadores, entendidos como “museus normais”, à semelhança do MNAA¹³. Em 1980, concluí o *Curso Intensivo para Conservadores de Museu* pelo Instituto Português do Património Cultural, destinado a pessoas que estavam em exercício. No ano seguinte, colaborei, na qualidade de chefe de divisão de museus, em diversas diretivas que se foram sucedendo de 1980 a 1983. Destaco a elaboração do *Regulamento interno comum aos museus dependentes do IPPC, aprovado por Sua Excelência o Secretario de Estado da Cultura, em 2 de Junho de 1981*, redigido pela jurista do IPPC, Margarida Ubach Chaves e por mim própria, em que se abordava inovadoramente a obrigação de cada

¹³ CAMACHO, Clara, “Na senda das redes: caminhos e descaminhos da Museologia no Portugal democrático”, in *Ciências e Técnicas do Património*, revista da Faculdade de Letras, vol. XIII, Porto, 2014, p 251-252.

museu trabalhar diretamente com as comunidades locais¹⁴. No tocante às competências do conservador, foram discriminadas, entre outras, as seguintes:

16.4.1. Na área da ação cultural:

4.2. Dinamizar as relações do museu com o público, nomeadamente através de atividades educativas e culturais.

4.3. Promover a realização de visitas guiadas e de outras atividades que ajudem a melhor fruir e entender as coleções do museu e colaborar com estabelecimentos de ensino, associações culturais e demais entidades públicas e privadas.

4.4. Propor um pano de atividades culturais, sujeito a prévia programação e por forma sistemática e regular, nomeadamente através de exposições temporárias e itinerante, cursos, seminários, conferências, concertos e récitas.

4.5. Promover uma ação cultural no meio em que o museu está implantado.

3.5. Declaração do Québec e criação do MINOM

Em 1982, tive a oportunidade de ser docente do 1º curso de pós graduação em Museologia realizado em Portugal e organizado pelo IPPC. O seminário inaugural deveu-se a Georges-Henri Rivière e o de encerramento a Hugues de Varine¹⁵, o que revela a presença e a relevância dada à vanguarda da museologia. Em Outubro de 1984, teve lugar no Canadá o *I International Atelier Ecomuseums/New Museology*, em que se confirmaram as teses de Santiago do Chile e se assinou um outro Manifesto intitulado *Declaração de Québec*. Neste documento, firmou-se a necessidade de se vir a criar um comité internacional do ICOM, *Ecomuseus/Museus de Comunidade*, e uma *Federação Internacional da Nova Museologia*. Ficaram ainda assentes nesse ano de 1984, as bases teóricas da Nova Museologia, sob a liderança de Pierre Mayrand, (1934-2013). e com a participação de Mário Moutinho e António Nabais.

Foi determinante a eleição de três conceitos fundamentais: o Território, o Património e a Comunidade que vieram substituir os conceitos axiais anteriores: o Edifício, as Coleções e o Museólogo, sendo que o Público era o espectador do trabalho museal. O *Território* foi entendido como a máxima abrangência geográfica que o *Museólogo* pode abraçar no sentido de estabelecer com a/s Comunidade/s ali residentes, um diálogo de entendimento e de socialização sobre o *Património* existente. Mesmo sem Edifício ou sem Coleções, o património cultural ou natural, móvel ou imaterial, terreno ou subaquático, detém em potência uma multiplicidade de elos significantes com os habitantes desse território, no sentido de realçar os seus elementos estruturantes com a finalidade de dar vida quer às raízes culturais dos habitantes quer às suas características atuais ou passadas. Do mesmo modo é fundamental que impliquem uma identificação e um reconhecimento basilar que outorgue a essa

¹⁴ *Relatório Sucinto de Atividades do Instituto Português do Património Cultural*, Lisboa, 1981, apêndice documental.

¹⁵ FERNANDES, Ana Mercedes Stoffel, *Um Núcleo Documental para o estudo do MINOM*, Dissertação de mestrado em Museologia, Lisboa, Universidade Lusófona, 2005, p 66.

população a adesão e a motivação para se entusiasmarem na descoberta e na conquista de causas que venham a trazer o desenvolvimento da comunidade num leque de consequências de progressivo crescimento quer de uma realização pessoal ou coletiva.

Em Novembro de 1985, vem a realizar-se em Lisboa, no Institut Franco-Portuguais, o II *Atelier da Nova Museologia*, sob os auspícios de Hugues de Varine, que fora presidente deste Instituto e ex-diretor do ICOM. Aqui se formularam os estatutos e o regulamento do MINOM que só veio a ser oficialmente integrado no ICOM, numa reunião entre o Presidente Geral deste organismo, Pierre Mayrand, Mário Moutinho e António Nabais, havida em Paris, na sede da Unesco, em 1986. A secção portuguesa do MINOM vem a organizar em 1988, em Vila Franca Xira, as *1^{as} Jornadas sobre a Função Social do Museu*, nas quais participei juntamente com outros fundadores da Nova Museologia, Mário Moutinho, António Nabais, e ainda um grupo de jovens licenciados que se vinham dedicando à defesa do Património Cultural como Jorge Custódio, Manuela Carrasco, Clara Camacho, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Moreira e José Luís Tinoco, entre outros¹⁶. É a partir deste encontro que a Nova Museologia ganha força e expressão conseguindo reunir uma plêiade de membros que passam à ação é à docência da Nova Museologia. É a pessoa Mário Moutinho quem dá início na década de 80, ao estudo universitário da Nova Museologia na Universidade Autónoma de Lisboa, instalada no Palácio do Conde Redondo que veio a transformar-se na UAL, Universidade Autónoma de Luís de Camões, em 1988, e finalmente na ULHT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Vieram a criar-se na respetiva Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, os mestrados e os doutoramentos em Museologia, os quais vieram a transformar-se nos 2^{os} e 3^{os} ciclos do ensino académico da Museologia, decorrente do regime emanado do Processo de Bolonha, decretado pela União Europeia, UE, a 19 Junho de 1999, e destinado a todos os países membros, o qual veio a ser introduzido no nosso país, em 2008¹⁷.

Na realidade, a Nova Museologia, ao longo da sua evolução teórica, baseada em diversos estudos académicos que vêm sendo publicados, e experienciada na prática de diversos museus, tem vindo a definir-se como a Sociomuseologia, sendo esta última *considerada uma área científica e não uma ciência por lhe faltar um método específico que a autonomize completamente quando, afinal, o seu método consiste na ação representacional, popularmente ou universalmente entendível, do património material e imaterial que é reconhecido por determinada população e que serve, no respeito pela historicidade dessa população, para além da sua preservação e divulgação, para a sustentação do seu próprio desenvolvimento*¹⁸.

¹⁶http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/Minom_02.pdf 26-7-2017

¹⁷ Despacho n.º 22448/2008, de 29 de Agosto, alterado pelo Despacho n.º 10676/2012, de 07 de Agosto.

¹⁸ PINTO, Manuel Serafim, *Propostas metodológicas para a construção de teses – síntese epistémica e transversabilidade nas ciências sociais*, 2016, p 55.

3.6. Sociomuseologia em Portugal

Como é sabido, deve-se ao Reitor da Universidade Lusófona, Prof. Santos Neves, o uso académico do termo Sociomuseologia, ao referir-se àquilo que comumente era designado como Museologia Social. O conceito de sociomuseologia irá confirmar-se ainda, em termos académicos, através da criação, em 1993, do Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona. A iniciativa coube ao Prof. Fernando Santos¹⁹, sobre solicitação do Prof. Mário Moutinho. Este Centro incluiu ainda uma via editorial, através da publicação dos *Cadernos de Sociomuseologia* que foram divulgando a respetiva produção científica, ação continuada que se deveu àquele diretor do departamento de museologia e à atual Diretora do mesmo departamento, Prof. Judite Primo. É nesse contexto que se vêm desenvolvendo estudos de sociomuseologia, sendo de destacar o caderno nº7 e o texto de abertura de Mário Moutinho²⁰ e o de Gabriela Figurelli: Ao longo destes 19 anos os Cadernos tiveram sempre como centro da sua actividade a publicação de textos que de alguma forma pudessem contribuir para reflexão e para a consolidação da Museologia como Ciência Social mas tendo a Sociomuseologia como fio condutor.

Atendendo a que a sociomuseologia é uma nova disciplina científica torna-se necessário definir e classificar este ramo da sociologia que, por sua vez se cruza com outra disciplina científica, a museologia, que também é reconhecida como uma disciplina autónoma. É ainda Mário Moutinho quem atende à relevância da Declaração de Caracas de 1992, *também referenciada como o ex-presidente do ICOM, Hugues de Varine, que considerou como a mais profunda reflexão coletiva sobre museus e museologia dos últimos vinte anos estes princípios são claramente reafirmados e considerados como fundamentais para o desenvolvimento da museologia e estruturam a prospetiva apresentada no Relatório de Síntese da XVI Conferência Geral do ICOM. A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo*²¹.

Mário Moutinho retoma esta questão, definindo a sociomuseologia como *uma área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência dos Serviços e do Planeamento do Território. A Sociomuseologia assenta a sua intervenção social no Património, cultural e natural tangível e intangível da Humanidade. A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da Humanidade assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica.* Convém ainda referir as palavras deste Prof. que indica as características da

¹⁹ NEVES, Fernando Santos, “ Museologia Social e Sociomuseologia”, *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 1: Sobre o *Conceito de Museologia Social*, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1993, p 5.

²⁰MOUTINHO, Mário, C. M. 2016. "Os Cadernos de Sociomuseologia 1993-2012: da nova museologia à Sociomuseologia", *Cadernos de Sociomuseologia* 7, 51: 19 - 29.

²¹*Id*, *Cadernos de Sociomuseologia*, 1, 1993. 7-8-2017

Sociomuseologia que não são propriamente os seus pressupostos e os seus objetivos como acontece com outras áreas do conhecimento *mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e relacionadas com a Museologia propriamente dita*²². Na realidade, a Nova Museologia, ao longo da sua evolução teórica, baseada em diversos estudos académicos que vêm sendo publicados, e experienciada na prática de diversos museus, tem vindo a definir-se como a Sociomuseologia, sendo esta última *considerada uma área científica e não uma ciência por lhe faltar um método específico que a autonomize completamente quando, afinal, o seu método consiste na ação representacional, popularmente ou universalmente entendível, do património material e imaterial que é reconhecido por determinada população e que serve, no respeito pela historicidade dessa população, para além da sua preservação e divulgação, para a sustentação do seu próprio desenvolvimento*²³.

3.7. Declaração de Lisboa

Neste contexto e, após a crise financeira de 2008 que atingiu gravemente a sobrevivência da esmagadora maioria dos museus portugueses, nomeadamente os museus nacionais, convém referir a *Declaração de Lisboa, The Lisbon Declaration to Support Culture and Museums to Face the Global Crisis and Build the Future*), apresentada publicamente, no âmbito da conferência *Public Policies Toward Museums in Times of Crisis*, organizada pelo ICOM Portugal e pela Regional Alliance ICOM Europe, que se realizou nos dias 5 e 6 de Abril de 2013, no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa²⁴. *A Declaração de Lisboa é um apelo ao Parlamento Europeu e à Comissão Europeia, aos Parlamentos e Governos dos países da Europa e às autoridades regionais e locais, com o objetivo de defender os museus e as instituições culturais e de chamar a atenção para a situação precária em que estes se encontram, enfrentando ameaças e dificuldades em termos de sustentabilidade económica. Os Comités Nacionais de seis países europeus (Bélgica, Croácia, Grécia, Itália, Portugal e Espanha) juntaram-se ao ICOM Europa neste apelo. Mais tarde, a declaração foi ainda assinada pelos Presidentes dos Comités Nacionais da Noruega, Alemanha, Malta, Roménia e Reino Unido.*

Luís Raposo, Diretor do ICOM para a Europa vem a reformular esta declaração e elabora um outro documento²⁵, *Os Museus Portugueses na segunda década do Século XXI Desafios para a XI legislatura*, assinada pela Comissão Portuguesa do ICOM, em 30 de Novembro de 2009 e ainda um outro documento, datado de 18 de maio de 2017, *Contributos para uma urgente e necessária política museológica nacional - ICOM Portugal*²⁶, fazendo o diagnóstico da situação e apresentando 7

²² MOUTINHO, Mário, “Sobre o conceito de Museologia Social”, *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 1, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1993, p. 7-9.

²³ PINTO, Manuel Serafim, *Propostas metodológicas para a construção de teses – síntese epistémica e transversabilidade nas ciências sociais*, 2016, p. 55. Inédito.

²⁴ http://icom-portugal.org/documentos_dm.129.384.detalhe.aspx (Consulta: 10-8-2017).

²⁵ [http://icom-portugal.org/multimedia/Desafios_XILegis\(1\).pdf](http://icom-portugal.org/multimedia/Desafios_XILegis(1).pdf) (Consulta: 11-8-2017).

²⁶ <http://icom-portugal.org/destaques.6.596.detalhe.aspx> (Consulta: 11-8-2017).

princípios básicos destinados à retoma da teoria e da prática museológicas, expressas na lei-quadro dos museus de 2004, incluídos nas *Linhas de força de uma política museológica nacional*:

- 1) *Autonomização do setor dos museus na orgânica da Cultura*
- 2) *Revitalização da Rede Portuguesa de Museus*
- 3) *Reativação do Observatório de Atividades Culturais*
- 4) *Cumprimento da Lei-quadro dos Museus Portugueses*
- 5) *Flexibilização dos modelos de gestão dos museus*
- 6) *Dignificação dos profissionais*
- 7) *Internacionalização dos museus e dos profissionais de museus.*

Estes documentos incluem aspetos caros à Sociomuseologia, na medida em que apelam à qualidade das instituições museológicas e ao seu funcionamento normal e cabal, de modo a atingir uma melhor e mais profissional relação com os diversificados públicos e as comunidades que os integram. Trata-se de um forte apelo às instâncias superiores dos diferentes países da União Europeia e mais especificamente ao Estado Português. Na realidade, a profunda reflexão sobre a Museologia Social adequada aos tempos modernos representa uma verdadeira “constituição” da Sociomuseologia. Por outro lado, a extensão e a qualidade científica dos conceitos, expressos nos diversos documentos acima indicados, são bem reveladores da sua universalidade. Assim, não podem deixar de ser igualmente aplicáveis a muitos países europeus, nomeadamente mediterrânicos e, por maioria de razão, ao mundo ibérico, na qualidade de representantes das raízes da cultura ibero-americana.

3.8. Função chave: exposição

A função exposição foi consagrada no nosso país, como *veículo privilegiado de linguagem* nas 1^{as} Jornadas MINOM, sobre a *Função Social do Museu*²⁷, realizada em Vila Franca de Xira, 1988: *Área de intervenção específica do museólogo é a programação do discurso museal em função da gestão dos recursos ambientais e patrimoniais*. Na realidade, a Nova Museologia, ao longo da sua evolução teórica, baseada em diversos estudos académicos que vêm a ser publicados e experienciada na prática de diversos museus, tem vindo a definir-se como parte integrante da Sociomuseologia, senão a sua principal função. Considero a exposição como atividade âncora que caracteriza a expressão fundamental de uma instituição museal, tal como os pioneiros portugueses da Nova Museologia o declararam cinco anos depois. Foi intuitiva e experimentalmente que tive o entendimento de que as mostras museológicas constituem uma linguagem e têm a sua própria grafia. A prática de modelar o espaço e de o fazer falar conduziu-me à conceção de uma teoria relativa à exposição, o que acabei por verter na minha tese de mestrado em História de Arte, em 1983: *A linguagem é a expressão privilegiada da comunicação humana, existindo no entanto, outras formas de comunicação não-verbal como as chamadas artes visuais, a música, a dança, a mímica, a*

²⁷ “1.^{as} Jornadas sobre a Função Social do Museu. Textos e Conclusões. Vila Franca de Xira, 10-12 Junho 1988”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1, Universidade Lusófona, 1993.

*expressão gestual e corporal e a cultura material. Enquanto a instituição da linguagem escrita é a biblioteca, a do objeto é o museu e, pela mesma ordem de ideias, se as formas de comunicação social da palavra, são os jornais e a rádio, a dos bens, é a exposição quer ela seja museológica, ou não: a feira, o supermercado, a loja, tanto a do antiquário como a galeria de arte ou a vitrina...ou a loja de modas, ou de discos*²⁸.

A exposição corresponde ao desenhar no espaço e a três dimensões os diferentes temas relacionados com a vocação do museu. Alargar, diversificar e enriquecer culturalmente as exposições, assumindo-as como uma linguagem própria, constituiu uma quase lúdica experiência ao inventar novos e renovados polos de atração do entorno de um museu monográfico. Esta função constituiu o eixo da função sociocultural e a mediadora entre as funções museológicas internas (recolha, estudo, conservação e interpretação) e as funções museológicas externas (educação, animação, divulgação e comunicação com os públicos), sendo assim transversal ao conjunto pluridisciplinar da instituição. Foi nesta axialidade que o MNT se foi definindo e desenvolvendo, tendo em conta as políticas da tutela e a marca personalizadora de cada direção, de modo a estabelecer uma definição de conceitos, de continuidade mas igualmente de mudança, que foram propiciando a vertente sociocultural e sociomuseológica, pela qual o museu foi referenciado.

A exposição representa a arte total, equivalente à mesma abrangência que a ópera no domínio da música. Assim a exposição usa objectos e bens patrimoniais em substituição das palavras de um libreto. A encenação operática é similar à museografia de uma exposição em que não cabe, hélas, a dinâmica do movimento. As tecnologias, de que os museus ultimamente se servem, têm vindo a contribuir para desalinhar as exposições do seu estatismo clássico.

Já em 83²⁹, elaborei uma teoria, em que expressei: *a exposição é a um tempo forma de comunicação social e forma cultural. Do primeiro ponto de vista, apresenta-se como uma fonte emissora de uma mensagem. transmitindo um conteúdo, através de um canal, a visão, por um determinado código, para ser recebida por um receptor, capaz de descodificar a mensagem e de a entender. Do segundo ponto de vista, a exposição apresenta-se como uma forma de comunicação não-verbal que pressupõe a existência de preferencial de objectos que se mostram ou evidenciam à comunidade...*

O pensamento do norueguês Marc Maure, indica que *o funcionamento do novo museu é baseado na participação ativa dos membros da comunidade, não sendo estes considerados objetos de estudo, nem receptores passivos da mensagem do museólogo, mas como sujeitos conhecedores das questões que concernem à sua própria história e seu meio ambiente.* Todavia para Marc Maure a

²⁸ TEIXEIRA; Madalena Braz; Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação: Professor Doutor José-Augusto França. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1983, (pol.), p 24 e sgt.

²⁹ Id, id, p 25.

exposição constitui a mais relevante função do museu e o seu específico modo de dialogar e de consciencializar a comunidade. *As razões residem principalmente no fato de que a exposição constitui uma linguagem visual utilizada e praticada por todos na vida cotidiana. Ela constitui um espaço físico que pode ser utilizado como lugar de encontro, de convivência, de troca e de debate*³⁰.

Parece relevante atender também às palavras de Mário Chagas relativamente às *narrativas produzidas nos circuitos expográficos* porque são *discursos carregados de significados, intencionalidades e ideologias, que podem ser analisados a partir dos objetos expostos, dos vazios, dos ditos e dos não ditos. A partir de um aporte teórico de autores ligados às ciências sociais e, especificamente, ao campo da Sociomuseologia que atuam com a questão da construção de discursos, memória e poder*, este Prof brasileiro elaborou um artigo comparativo entre um museu tradicional do Brasil e um outro, comunitário, ambos localizados no Estado da Paraíba, o que implicou *uma metodologia de projecto apropriada ao desenvolvimento de um Museu com especificidades próprias de apresentação, conservação e divulgação, assim como a identificação dos constrangimentos práticos e teóricos e sua implementação nos processos a seguir*³¹.

Há que atender igualmente a Filipe Couto da Universidade do Porto que elabora um artigo sobre a exposição em que refere que *foi com o propósito de compreender e explorar a criação de uma exposição, da ideia até a sua materialização, que se desenvolveu um estudo em torno da sua execução segundo uma metodologia prática e sistemática*. O artigo tem duas partes, sendo uma conceptual e teórica e a outra, criativa, com os seus sucessivos passos de execução³². Este autor define assim a exposição: *uma exposição é uma mostra de objetos ou ideias, organizadas segundo um propósito predefinido e delineado, com o intuito de transmitir uma mensagem, conhecimento, ideia ou pensamento destinado a atrair uma comunidade*³³.

Mais actual é a análise contida na dissertação de Rute Maria da Silva Proença Muchacho que procura redefinir o espaço museológico *a partir do momento em que o museu abre portas aos novos media como suporte e objecto de experimentação das práticas artísticas digitais e ao mesmo tempo se desloca para o ciberespaço para expor, interpretar e conservar os objectos museológicos, para além de interagir virtualmente com os seus visitantes a partir de uma nova realidade – o museu virtual. O museu passou a ter o papel de mediação e de consagração unindo vertentes online e offline*³⁴.

³⁰ <http://resenhamuseologia03.blogspot.pt/2008/08/texto-16-nova-museologia-o-que.html> (Consulta: 7-10-2017).

³¹ CHAGAS, Mário, *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 47 (Março 2014), p. 43.

³² COUTO, Filipe, “Exposição. Ensaios e Práticas em Museologia”, vol. 3, 2013, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, p. 54-69. (Acesso: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11617.pdf> 7-10-2017).

³³ *Id*, p. 52.

³⁴ MUCHACHO, Rute Maria da Silva Proença, Dissertação de mestrado em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Orientador: Professor Doutor Manuel José Damásio Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Faculdade de Arquitectura, Urbanismo, Geografia e Artes, Lisboa

3.9. Elementos da Exposição

Defini a exposição e os seus cinco elementos fundamentais: os *objectos*, a *intenção* e *modo* ou o *processo* o *local* e o *público*. Actualmente e, à luz da Sociomuseologia, creio que se explicitar melhor os contornos destes elementos integradores que a exposição inclui: *bens e/ testemunhos* da cultura material do homem e da natureza; *intenção* outra da que não seja o simples “dar a ver”, o que foi sofrendo ao longo dos tempos *alterações correspondentes a variações socioculturais realizadas no espaço e no tempo*. Desde a pré-história que o homem elegeu objectos a que após intenções diversificadas, de uso ou de excepcionalidade, numa crescente e progressiva gama de conceitos. O progresso das técnicas deu aso à multiplicação de intenções de carácter *religioso, heróico, artístico, científico, técnico, útil, supérfluo, fútil e lixo*. Hoje em dia, a intenção ou as intenções (por vezes múltiplas) da exposição atingiu uma diversidade de disciplinas, de cruzamentos e de interações que se torna difícil senão impossível, dado o continuado desenvolvimento, definir a totalidade das potenciais ideologias ou pragmatismos a que as exposições estão sempre sujeitas.

O modo ou o processo corresponde ao que hoje se designa por cenografia museográfica ou expografia como os brasileiros usam. Constitui a chave do que é patenteado e supõe a contextualização visual do conjunto do acervo seleccionado para cada mostra. Continuo ainda hoje a defender que esta “cenografia” compõe um discurso, comumente designado por guião. Foi minha convicção que a exposição exerce por si só uma ação transformadora que outorga a cada peça a assunção de um novo e prestigante estatuto, devido a essa viagem movida pela maré da sua subida ao palco, para o que se vai física, técnica e glamorosamente preparar-se até chegar o seu dia de estreia. Outros dias se irão suceder que conduzirão cada peça a uma carreira mais ou menos curta, mais ou menos acidentada, com maior ou menor sucesso, ganhando ou não o encantamento do olhar dos públicos e mesmo, o estatuto da fama e da glória. Em muitas exposições, existem o que se chama de *high lights* que correspondem a bens que, por si só, constituem focos de atração. A expografia é constituída ainda pelas técnicas e tecnologias necessárias à valorização estética dos seus conteúdos, afim de estabelecer o cenário ideal em que o respectivo património, venha a ser tratado do ponto de vista genérico, ou analisado nas suas especificidades. A expografia, como vem sendo também tratada, deve pautar-se por ser didática e envolvente de modo a representar um papel de mediador cultural entre a instituição e a comunidade, promovendo uma melhor compreensão do/s tema/s escolhidos.

Faz ainda parte integrante da exposição *o local* da sua exibição o que, nos nossos dias, pode corresponder aos mais variados espaços edificados ou não e, a inusitados ou inesperados sítios geográficos. Em termos museológicos, estes também se foram expandindo a lugares nunca antes imaginados. No Museu Nacional do Traje, que se integra no ramo das Artes Decorativas as exposições realizaram-se in e extra muros. *Pretende reconstituir e divulgar a memória e a*

2009. Acesso: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/rute_muchacho.pdf (Consulta: 7-10-2017).

*contemporaneidade do traje civil e dos têxteis em geral, assumindo-se como museu de referência em Portugal. Em simultâneo, preserva e divulga as características que integram o Parque do Monteiro-Mór relevando a sua qualidade de Quinta de Recreio, Jardim Histórico e Parque Botânico*³⁵. Parque que também possui espécies zoológicas, bem como potencia e divulga valores paisagísticos, contribuindo para a consciência ecológica da comunidade³⁶.

O último elemento de que é composta a exposição, é o *público/s*, o qual traduzido em termos sociomuseológicos é substituído pelos visitantes ou, como mais propriedade, pelos participantes. No contexto da Sociomuseologia o discurso museal ocorre da relação entre o museólogo e a comunidade. Constitui também uma escolha decorrente desse laço comunicativo entre o profissional de museus e a comunidade, entre quem define e estabelece a escolha dos bens, o desígnio intencional próximo e remoto, bem como o local onde a desejada exposição vier a ter lugar. Creio que a gramática expositiva e mesmo grande parte do discurso visual constituem os elementos profissionais, para os quais o museólogo está mais vocacionado.

3.10. Museografia e *ambiance*

Fundamental para as primeiras reconstruções históricas que constituíram o contexto das exposições de traje que se foram realizando no Museu Nacional do Traje, foi a inauguração dos *period rooms* no The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque³⁷, imaginado pela conservadora Amélia Peck, em 1964. Estas instalações vieram revolucionar o *design* das exposições de artes decorativas, nomeadamente de mobiliário, o que veio a ter eco na exposição inaugural do Museu Nacional do Traje, em 1977, e só posteriormente no Museu Nacional de Arte Antiga. Fundamental ainda para prosseguir um outro caminho na montagem das exposições, foi avaliação verbal e discursiva do sociólogo Keneth Hudson sobre a exposição *Traje de Criança e Brinquedos* que valeu o **Prémio do Conselho da Europa**. Este autor inglês, em 1978, enfatizou e louvou a *ambiance*, perceptível no valor do afecto e na integração do acervo em cenários verosímeis e adequados à exposição daquela tipologia de peças. O calor de um ambiente confortável e humanizado veio a constituir a tónica desejada de todas as exposições, em que pequenos apontamentos podiam lembrar uma alusão pessoal ou característica de um tempo ou de uma época. Não deixa de ser curioso que um *designer* de moda indiano, Wendell Rodricks, goês de remota ascendência portuguesa e que fez um estágio no Museu Nacional do Traje durante alguns meses do ano 2000, ter proferido, em 2017, uma frase que resume os caminhos para a realização dos seus *desfiles de roupa*. Devo acrescentar que os desfiles de moda perderam o seu classíssimo antigo e se vêm transformando em exposições em movimento ou mesmo, em instalações que pendem para o conceito de teatro quer pelas cenografias quer pelos figurinos que apresentam.

35 id., p. 11.

36 TEIXEIRA, Madalena Braz, et alia, *Regulamento interno do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, Agosto de 2006, p. 3. (pol).

³⁷http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Period_Rooms_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art (Consulta: 28-8-2017).

Dizia recentemente Wendell: *As soon as we decide on the concept for a collection, I get into the mood by choosing the music for the show. It is such a vital part of creating the **ambience** for a collection*³⁸. A parte vital de uma passagem de modelos é constituída pela criação de um ambiente propício ou adequado à coleção. Esta frase foi retirada de uma entrevista do estilista feita no FB e que revela a relevância de conferir este *appeal* numa *passerelle* tal como numa exposição museológica. Parece ainda relevante lembrar Tomkins³⁹, ao referir a ideia de Judd : *o contexto — o modo como uma peça está instalada e apresentada — é tão importante como a própria obra.*

Relativamente ao espaço: *Lembramo-nos do que Friedrich diz a Tomkins: “O que eu quero é que visitemos a capela de Giotto em Pádua, e fiquemos em pé durante uma hora, tu silenciosamente, e eu silenciosamente, e vejamos o que nos acontece.” Estes espaços requerem paciência e disponibilidade, Turrell diz estar interessado “num espaço onde se sente uma presença, quase uma entidade — essa sensação física e poderosa que o espaço pode dar”. Estas parecem ser descrições de experiências transcendentais em espaços sagrados. Apesar de estarem separados por mais de 600 anos, de um ser iconográfico e o outro ser abstracto, parecem partilhar qualidades. São espaços não da arte religiosa, mas da arte como religião*⁴⁰.

3.11. Outras opções museográficas

Em 1996, programei uma exposição monográfica sobre a evolução dos vestidos de casamento, *Traje de Noiva, 1800-2000*. Dei início com esta mostra a uma museografia mais sociológica, a qual fui seguindo nas sucessivas exposições sobre história do traje, realizadas até 2008. No tocante a outras temáticas como o traje etnográfico, o traje ocupacional ou o traje performativo desenharam-se outras opções museográficas de acordo com a geografia e a tipologia das peças a expor. Nas mostras em que se patentearam brinquedos ou jogos, optámos por museografias de pendor lúdico. Os acessórios do traje, incluindo a Joalheria e a Moda, foram tratados independentemente da sua função, focando-se a museografia numa opção estética. A área da tecnologia têxtil foi apresentada de um modo eminentemente pedagógico enquanto a arte contemporânea teve uma multiplicidade de abordagens, atendendo a que os artistas convidados tiveram a opção de serem os próprios a desenhar o espaço. Idêntica opção aconteceu com as mostras de tapeçaria e arte têxtil, bem como de arte têxtil lusófona e internacional, mas ainda nas Instalações, sempre que os criadores estiveram presentes.

³⁸ [Wendell Rodricks FACEBOOK, 22/8 às 8:32.](#)

³⁹ TOMKINS, Calvin, entrevista: Ha entrevistado y escrito numerosos perfiles de los personajes principales del siglo XX del mundo del arte y otros campos, incluyendo Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Philip Johnson, Julia Child, Georgia O'Keeffe, Leo Castelli, Frank Stella, Carmel Snow, Christo y Jeanne-Claude, Frank Gehry, Damien Hirst, Richard Serra, Matthew Barney y Jasper Johns.

⁴⁰ SANTOS, Eliana Sousa, “Do centro da terra ao limite do espaço: entre o holocausto nuclear e o transcendente”, *in Público*, Lisboa, 3-9-2017, p. 24. Este aforismo não está longe do que Pierre Mayrand pensava no fim da vida e já reformado, conforme testemunho da viuva, Luisa Rogado, museóloga também, e exdirectora do Museu Municipal de Faro.

Por opção metodológica, a análise das demais atividades do museu, como a investigação, a gestão das coleções e do edifício, o seu ambiente, e dos recursos humanos, a par com a biblioteca, a gestão do centro de documentação, a gestão da Informação e da divulgação, a gestão administrativa e financeira e a gestão comercial, foram consideradas como de menor relevância face à Exposição que corresponde de facto, à ação basilar do museu. Com o objetivo de caracterizar da programação expositiva que fui desenvolvendo ao longo dos anos, tive necessidade de descrever as opções seguidas na organização do museu. A análise destas iniciativas baseou-se numa leitura e releitura de documentação primária relacionada com o funcionamento e gestão do museu. No que concerne à análise da ação desenvolvida pelo Museu e pelo Parque, são de referir os relatórios anuais de atividade que as duas primeiras direções realizaram, de 1976 a 1982, bem os que por mim foram elaborados de 1983 a 2007, consultados amiudadamente, bem como a bibliografia específica.

4. Criação do *Corpus*

Analisada que foi a metodologia das exposições e elaborado o ensaio teórico sobre as mesmas, cabe agora a vez de analisar o *corpus* empírico. Segui de perto autores como M.W. Bauer e B. A. Aarts, 2000, segundo os quais *a construção de um Corpus (corpo ou material de análise) é um princípio para a recolha de dados qualitativos. E a este Corpus devem ser aplicadas as técnicas analíticas eleitas, a fim de verificar a problemática da investigação*⁴¹. O estudo da programação expositiva teve como ponto de partida a criação de um fundo documental formado por um conjunto de listagens de exposições realizadas de 1977 a 2009. Como antes referi, criei, logo em 1976, o ficheiro disdascálio do Museu Nacional do Traje, partindo das fichas individuais existentes, correspondentes a algumas centenas de peças, que continham apenas as designações e as respectivas datas de entrada. Recordando-me dessa experiência, desta vez com o intuito de criar um *corpus* das exposições, diferenciei, numa primeira fase, os títulos das exposições e a sua cronologia – do início até 2004, completando-a mais tarde até 2009. Esta primeira listagem passou a estar *on line* no *site* do museu⁴², a partir de 2004, vindo a ser sucessivamente actualizada. De seguida, criei uma outra listagem, a que dei o nome de Lista A, em que a sequência cronológica das exposições foi sendo acrescida das respetivas memórias descritivas, incluindo a análise dos temas, a descrição das museografias e a bibliografia de cada uma dessas mostras, para além de cada mostra ser ilustrada com fotos. O ficheiro correspondente à Lista A era enorme, pelo que vim a remeter para o *corpus* toda a informação atrás descrita e a criar uma Lista C com o que considerei essencial de ambas as listas atrás mencionadas.

Desta metodologia, decorreu o entendimento identitário de cada exposição, o que veio permitir preparar a classificação das mesmas que fui realizando faseadamente. Programei um grupo de 14 ciclos expositivos que, para efeitos de contagem do *Corpus*, foram considerados como sete

⁴¹ BAUERM, M.W.; AARST, B., “Corpus construction: a principle for quality data collection”, in M.W. Bauer and G. Gaskell eds, *Quality researching with text, image and sound*, London Sage, 2000, pp. 19-37.

⁴² www.museudotraje.pt

exposições⁴³. Usando como base a missão e a vocação do Museu Nacional do Traje e do Parque Botânico do Monteiro-Mór, fui lentamente aproximando-me de uma classificação didascálica das exposições, num sistema em que todas as exposições pudessem entrar agrupadamente por afinidades disciplinares. À medida em que fui repensando nos temas das 261 exposições, houve algumas que não ofereciam dificuldade de classificação. Outras, porém, ofereciam resistência a serem incluídas numa única categoria. Nestes casos, tive de optar por aquela que me pareceu ser a mais adequada. As opções de classificação das mostras acabaram por ficar claras e distintas, conduzindo-me a criar a Lista A, de natureza didascálica. Com base nesta, pude encontrar um sistema lógico que designei por Lista B. Nessa lista, as exposições passaram a estar classificadas, tematicamente, segundo um conjunto de categorias e subcategorias que criei para o efeito. Esta classificação será tratada e explicitada no ponto 3.3. Sistema Operativo que adiante desenvolvo.

5. Estado da Arte

Desde logo, tenho de indicar dois autores incontornáveis para a minha formação humana e teórica: Ernst Fritz Schumacher, 1911-1977, e Georges-Henri Rivière, 1897-1985. Em relação ao primeiro, *Small is Beautiful* é o título de um livro sobre gestão, escrito por este famoso economista inglês, em 1973⁴⁴. Nesta obra, tal como resume Paulo Nunes, E. F. Schumacher *defende a produção em pequena escala, contrariando a mentalidade empresarial predominante na altura e baseada no gigantismo das empresas. Desafiando a doutrina de especialização económica, tecnológica e científica, propõe um sistema intermédio baseado em pequenas unidades de trabalho, na propriedade comunal, local e regional e na utilização dos recursos e da mão-de-obra local.*

Este livro teve também um forte impacto fora da área da gestão, tendo-se tornado numa verdadeira bíblia da ecologia, com apelos diversos à consciência social. Persuadindo os países ocidentais a não introduzir tecnologias que consumissem os combustíveis nas nações pobres, sendo a favor de soluções mais adaptadas à realidade desses países, como por exemplo a utilização de bois, em vez de tratores, eliminadores de empregos⁴⁵.

Portugal define-se, pela sua área geográfica, pelo número de habitantes, pela dimensão dos seus recursos naturais e urbanos, e do seu território, podendo o próprio património ser integrado nesta classificação, *Small is Beautiful*. O próprio e viajado Camões já o tinha intuído quando se refere à *pequena casa lusitana*. Deste modo, o joanino Palácio de Mafra e o recente Museu dos Coches (do brasileiro Paulo Mendes da Rocha, inaugurado em 2015) constituem a estridência desta escala natural e cultural que, desde a fundação do país, em 1128, tem permanecido até aos dias de hoje. Portugal só é

⁴³ Vid. nesta tese 3.2.

⁴⁴ SCHUMACHER, E. F., *Small is Beautiful, a study of economics as if people mattered*, London: Blond & Briggs, 1973.

⁴⁵ NUNES, Paulo, *Small is Beautiful: book summary*. Acesso: www.google.pt/#q=small+is+beautiful+em+portugues. (Consulta: 19-4-2016).

grande no mar, sobretudo na soberania do nosso mar territorial, acrescido da desejada zona económica exclusiva.

Creio ser relevante citar E. F. Shumacher, por considerar que expressa algumas ideias mestras que constituem, para mim, temas de reflexão fundamentais para quem gere um serviço público no nosso país: *A Sabedoria exige uma nova orientação da ciência e da tecnologia na direção do orgânico, do suave, do não violento, do elegante e do belo...O economista atual está habituado a medir a 'qualidade de vida' pela quantidade de consumo anual, assumindo sempre que uma pessoa que consome mais vive melhor do que uma pessoa que consome menos.*

Um economista budista consideraria esta abordagem excessivamente irracional: já que o consumo é apenas um meio para atingir o bem-estar humano, o objetivo deveria ser o de obter o máximo de bem-estar com o mínimo de consumo. ... Máquinas cada vez maiores, implicando concentrações cada vez maiores de poder económico, e exercendo violência crescente sobre o ambiente, não representam progresso: eles são uma negação da sabedoria. Quanto menos labuta houver, mais tempo e energia sobra para a criatividade artística. A economia moderna, por outro lado, considera o consumo como o único fim e objetivo de toda a atividade económica. O carácter, por sua vez, é formado primariamente pelo trabalho do homem. E o trabalho, conduzido de forma apropriada em condições de dignidade e da liberdade humanas, abençoa aqueles que o fazem e igualmente os seus produtos.⁴⁶

Relativamente aos trabalhos académicos, convém referenciar o meu trabalho final, apresentado no âmbito do Curso de Conservador de Museu⁴⁷ e ainda a dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa⁴⁸. Esta dissertação incluía uma panorâmica sobre a evolução das coleções e da museologia no nosso país, deste a Idade Média até à criação do Museu Portuense, em 1833, por proposta de Almeida Garrett e Alexandre Herculano. O Museu Portuense constituiu o 1º museu público, facto que deu início ao segundo período da Museologia em Portugal, como então defendi. Esta periodização veio a ser desde logo aceite pelos meus pares, de que destaco Henrique Coutinho Gouveia.

O primeiro capítulo da dissertação consistiu na elaboração de um ensaio sobre a museologia intitulado, *Do Objeto ao Museu* que, numa segunda versão, veio a ser publicado na revista PRELO, editada pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda⁴⁹. Este artigo analisa o percurso cronológico do homem na sua relação com os objetos por ele criados ou recolhidos e cria uma teoria sobre a instituição museal na sua primordial função social, elegendo a exposição, como o cerne da relação entre o que é interno e o que é externo ao museu. O então diretor da revista, Vasco Graça Moura,

⁴⁶id..

⁴⁷ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Para a Criação do Museu do Brinquedo*, Lisboa, IPPC, 1980.

⁴⁸ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Do Objeto ao Museu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1983.

⁴⁹ TEIXEIRA, Madalena Braz, "Do Objeto ao Museu", Lisboa, PRELO, 5, Out.-Dez. 1984, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 31-50.

apresentou assim esse meu texto: *Este ensaio constitui uma proposta de teoria museológica original que surgiu integrada como capítulo da dissertação de mestrado em História de arte, defendida pela autora, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade de Lisboa, em 1983.* Considero este artigo como o meu mais relevante trabalho reflexivo. Tem como conceito fundamental a interpretação da “exposição” como a linguagem própria e específica da instituição museológica. Creio ainda que este axioma constituiu a minha mais expressiva contribuição para a teorização da chamada Nova Museologia e um dos fundamentos da área científica denominada por Sociomuseologia, assim batizada pelo primeiro reitor da Universidade Lusófona, Prof. Fernando Santos Neves, no seu discurso de despedida.

Como primeiro historial do MNT, há a considerar o trabalho final do curso de Conservação dos Museus, apresentado por Natália Correia Guedes e que se destinava à criação de um Museu de Indumentária⁵⁰ e que corresponde a um trabalho escolar e a um relatório sobre os trabalhos prévios à realização desse projeto, incluindo as visitas de estudo que realizou para observar alguns dos principais museus de traje europeus, assim como um resumido programa museológico de um futuro museu, a localizar-se nas antigas instalações da Real Fábrica das Sedas, às Amoreiras. É de referir ainda a introdução da primeira exposição de traje que se realizou no Museu Nacional de Arte Antiga e que correspondeu a uma antevisão do que poderia vir a ser o Museu Nacional do Traje⁵¹. Mais interessante para o presente Estado da Arte é o texto de Natália Correia Guedes, publicado em 1988⁵², que descreve o trabalho prévio à constituição do museu e uma breve nota sobre os três anos do seu mandato como diretora.

Com o objetivo de fazer uma publicação sobre os 25 anos do Museu Nacional do Traje, obra que, por razões financeiras não passou do prelo, elaborei em parceria com Ana Maria Brandão⁵³ um texto sobre o mandato de Natália Correia Guedes, e outro, mais amplo, sobre a atividade do museu nos anos subsequentes. Neste contexto, devo ainda referir alguns artigos por mim solicitados a vários especialistas destinados a esta publicação comemorativa⁵⁴.

⁵⁰ GUEDES, Maria Natália Correia, *Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa*. Dissertação apresentada ao Curso de Conservador de Museu. Lisboa, 1969.

⁵¹ GUEDES, Natália Correia, “Introdução”, *O Traje Civil em Portugal*, Lisboa, Direção Geral dos Assuntos Culturais, 1974, 9-12.

⁵² GUEDES, Natália Correia, Museu Nacional do Traje, “Elementos para a história da sua organização, 1969-1979”. I *Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola*, ICOM, Vila Viçosa, 1988.

⁵³ BRANDÃO Ana Maria, *Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro-Mór, 1979-1983*, Lisboa. Inédito. VID. Anexo 6.

⁵⁴ MATOS, José Sarmiento, *Para o Estudo da Quinta do Lumiar dos Marqueses de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, 2003. Inédito. VID. Anexo 3; RODRIGUES, Luís, PALMEITIM, Jorge, *Morcegos Nossos Amigos*, Lisboa 2003. Inédito, VID. Anexo 4. SBYSZEWSKY, Georges, *Geologia da Área do Lumiar*. Lisboa 1990, Inédito. VID. Anexo 2.

A anteceder a presente tese fui produzindo, ao longo da minha direção, vários textos diretamente relacionados com o tema da história dos museus⁵⁵ e também, especificamente, sobre o Museu Nacional do Traje e o Parque do Monteiro-Mór⁵⁶. É de salientar o Roteiro do Museu⁵⁷ que reúne textos meus e de alguns técnicos superiores que integravam a equipa, bem como catálogo do Parque⁵⁸. Estas publicações procuraram contribuir para o conhecimento e a divulgação da temática museológica e disciplinar desta instituição. De âmbito profissional devem ser salientados os Relatórios Anuais do Museu Nacional do Traje, apresentados pelas anteriores direções do museu, desde janeiro de 1977 a 1981, bem como os Relatórios Anuais, de 1983 a 2007, por mim elaborados e que constituem uma muito relevante e pormenorizada fonte de informação sobre as diversas atividades que o museu foi realizando.

Foi também relevante o trabalho destinado à criação do Museu da Dança que desenvolvi com Leonor Carvalhosa, no âmbito da Associação Pró Museu da Dança, através da elaboração do respetivo programa museológico, o que me obrigou a atualizar os meus conhecimentos nos parâmetros da Lei-quadro dos Museus Portugueses, nº 47/2004, de 19 de Agosto⁵⁹. Devo ainda salientar que este diploma veio exigir que os museus redigissem quatro documentos fundamentais, tema que desenvolvi num ensaio que veio a ser publicado como artigo na Revista do Instituto Português dos Museus, IPM⁶⁰. Após a realização de reuniões com a equipa técnica, redigi três daqueles documentos que foram entregues e propostos para avaliação à tutela, sem que, até à minha reforma, esta tenha respondido. Esses documentos são: a *Política de Incorporações*, Julho de 2006⁶¹, o *Regulamento Interno*, Agosto de 2006⁶² e o *Plano de Conservação Preventiva*, 2007⁶³. O quarto documento, o *Plano de Segurança*

⁵⁵ TEIXEIRA, Madalena Braz, “Os primeiros museus criados em Portugal”, Bibliotecas, Arquivos e Museus, Lisboa, IPPC, 1985. id., “Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal” in Revista de Museología, Madrid, Fevereiro 2000.

⁵⁶ TEIXEIRA, Madalena Braz, “Palmela-Angeja (Palácio)” in *Dicionário da História de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, 1994. id., Jardim de Esculturas, Museu Nacional do Traje Parque do Monteiro-Mór, Lisboa, 1995. id. “Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mór”, Revista ICALP, Junho-Setembro, nº 12-13, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988; Id, *Dressing up nature : um projeto site-specific*, Torres Vedras, Arbusto, 2004.

⁵⁷ TEIXEIRA, Madalena Braz et alia, *Roteiro do Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2004; Id, *National Costume Museum*, Guide. Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005.

⁵⁸ LARA, Luís Filipe Sousa, *Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. Direcção-Geral do Património Cultural, 1978. id., *Relação das árvores e arbustos mais notáveis do Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1977. Inédito. id., *Recuperação do Parque Botânico do Monteiro-Mór Séc. XVIII, 1976-1984*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1984. Inédito. Id., *O Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1987. TEIXEIRA, Madalena Braz, “Introdução”, in *Parque do Monteiro Mor*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1987. COSTA, Rui do Rosário, *25 anos do Parque do Monteiro-Mór, 1976-2001*, Lisboa. Inédito. id., “O Parque”, in *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2005.

⁵⁹ VID. 4.8.3.3.

⁶⁰ id., “Quatro Inovações Legais em 2004”, *Museologia.pt*, nº 1, Lisboa, Instituto Português dos Museus e da Conservação, 2007, p. 43-49.

⁶¹ VID. Apêndice 10.

⁶² VID. Apêndice 11.

⁶³ VID. Apêndice 12.

veio a ser elaborado por Clara Vaz Pinto e Rui do Rosário Costa posteriormente à minha aposentação, em abril de 2008. Devem referir-se ainda duas dissertações de mestrado, uma realizada na Universidade de Barcelona⁶⁴ e a outra, mais recente, na Universidade Nova de Lisboa⁶⁵.

Em 1999, Sofia Lã defendeu na Universidade de Barcelona um *master* que teve como tema a realização de um projeto de Marketing para o Museu Nacional do Traje. Esta autora teve como período de estudo o triénio 1995-1998, focando um conjunto de temas como situação geográfica, financeira, social e cultural que então caracterizavam o MNT. É interessante a metodologia da autora, ao estabelecer uma análise comparativa entre o Museu de Calouste Gulbenkian e o Museu do Traje.

Dez anos mais tarde, Sónia Gaspar propôs, na sua dissertação de mestrado, *a realização de um documento que pudesse ser considerado um instrumento de trabalho na identificação de soluções e meios que auxiliem o Museu Nacional do Traje no seu processo de (re)programação*⁶⁶. É sabido no nosso meio museológico que todos os museus nacionais foram criados por um decreto-lei que incluía um esboço de programa. Dependendo das épocas, a respetiva programação foi variando de exigência, frequentemente devida às disponibilidades financeiras. O caso do Museu Nacional do Traje-Parque Botânico do Monteiro-Mór, recupera, de algum modo, no seu carácter bicéfalo, a pluralidade dos museus pombalinos de Coimbra, bem como a dos museus da Escola Politécnica, aproximando-se do, então recentemente inaugurado, Museu de Calouste Gulbenkian que, inaugurado em 1969, constituía o sucesso museológico da cidade e do país. O decreto fundador do Museu Nacional do Traje, além de consignar o tema e a estrutura do museu, identifica as linhas de programação do mesmo, os respetivos sectores de atividade, bem como a lista de pessoal que, desde logo, incluía os funcionários do museu e do parque, especificando as suas diversas funções.

Sónia Gaspar não valoriza ou desconhece este documento fundador como estrutura base para a programação do museu, documento em que assentou a programação que foi ocorrendo entre 1977 e 2008. Por outro lado, o art.º 85 da lei-quadro de 2004, segundo o qual: *A iniciativa da criação e fusão de museus deve ser efetuada através de documento em que a entidade proponente manifesta formalmente a intenção de criar ou fundir o museu, define o respetivo estatuto jurídico e compromete-se a executar o programa museológico, bem como a disponibilizar os recursos humanos e financeiros que assegurarão a respetiva sustentabilidade*⁶⁷, não se aplica aos museus nacionais porque, nestes

⁶⁴ Lã, Sofia de Avelar P. Rosa, *Museu Nacional do Traje*, Barcelona, Ed. do Autor, 1999. (Tese do 1º. Curso de Master de Museologia y Gestión del Patrimonio Cultural na Universidade de Barcelona, 1998/1999).

⁶⁵ GASPAR, Sónia Filipa da Silva, *Museu Nacional do Traje: reflexões e contributos para elaboração do programa Museológico*, dissertação de mestrado em Museologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

⁶⁶ id., Resumo, p. V.

⁶⁷ Lei-quadro 47/2004 de 19 de agosto, art.º 85.

museus, não se trata nem de uma *criação* nem de uma *fusão*. Essa foi a razão pela qual a tutela não solicitou nem exigiu um documento programa, ao contrário do que afirma aquela autora⁶⁸.

De resto, esta proposta revela não só um desconhecimento da vivência museológica como, na minha opinião, fica aquém dos objetivos propostos. Lamento ainda que a autora tendo-se proposto tratar do Edifício, ignorasse a colaboração dos arquitetos da Direção Geral do Edifícios e Monumentos Nacionais, nomeadamente de Pedro Quirino da Fonseca, 1922-2001 e Jorge Brito e Abreu, 1949-, nas obras realizadas em 1984/ 85 e, posteriormente, com os arquitetos do IPM, Brás Mimoso e Jorge de Brito, quando se procedeu à revisão dos telhados e ainda João Andrade, numa fase mais recente, desta vez para instalar convenientemente a loja nas antigas cocheiras do Palácio. Desta análise se conclui que não é possível, pelas razões citadas, recorrer a este trabalho como apoio à programação museológica do Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór.

De entre as publicações de que sou autora devo destacar um texto que publiquei em 1979⁶⁹ o qual também teve a colaboração de Maria Teresa Alarcão e que corresponde a uma primeira abordagem teórica do ponto de vista pedagógico, estabelecendo os critérios e as linhas de orientação do que então designei como serviço de extensão cultural, previsto desde logo no decreto-lei fundador do Museu Nacional do Traje. A minha docência da disciplina de Gestão de Museus na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, a convite de Fernando António Baptista Pereira, levou-me a elaborar um módulo sobre os sectores de educação⁷⁰. Também na área da educação, redigi um artigo sobre educação ambiental no Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór⁷¹. Publiquei ainda um texto sobre os projetos a desenvolver entre os estabelecimentos escolares e os museus⁷²

Em 1983⁷³, defendi uma dissertação de mestrado, tendo sido a primeira autora portuguesa a escolher a museologia como tema deste tipo de dissertações. Este facto inédito deu aso a que tivesse elaborado uma segunda versão daquele texto no ano seguinte⁷⁴ e, uma outra, mais elaborada e ajustada ao tempo, em 2001⁷⁵. Creio que a mais-valia deste texto residiu na sua inclusão na teoria da Nova Museologia, vivamente apoiada por Jorge Custódio no Encontro realizado em Vila Franca de Xira, em 1988. Um segundo artigo teve igualmente origem na minha investigação de mestrado, desta

⁶⁸GASPAR, Sónia Filipa da Silva, *Museu Nacional do Traje: reflexões e contributos para elaboração do programa Museológico*, dissertação de mestrado em Museologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, p 18.

⁶⁹TEIXEIRA, Madalena Braz, “Serviço de Extensão Cultural”, *Traje de criança e brinquedos* [catálogo]. Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1979. p. 11-12.

⁷⁰*Id*, *Sectores de educação, história e conceitos*. Módulo apresentado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Maio 2004.

⁷¹*Id*, “Sobre a educação ambiental no Parque do Monteiro-Mór”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia. II série, 5. 1997, p. 14-15.

⁷²*Id*, “As escolas no Museu”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, 1995. II série, 1, 1995. p. 9-10.

⁷³*Id*, *Do objeto ao Museu*, Lisboa, Dissertação de mestrado em História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1983.

⁷⁴*Id*, “Do objeto ao Museu”, *Prelo*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 5, Out.- Dez. 1984, p. 32-50.

⁷⁵*Id*, “O objeto no museu”. *Arquivos da Memória*. Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, n.º 10/11, 2001, p. 33-51.

vez sobre os primórdios da história da museologia no nosso país⁷⁶. Devo referir também o texto teórico sobre a atualidade da museologia que elaborei, em 1984, a pedido do diretor do Jornal de Letras, António Mega Ferreira, sobre o panorama museológico de então, e que constituiu um documento de trabalho destinado a João Palma Ferreira, recém-nomeado Presidente do Instituto Português do Património Cultural⁷⁷. Publiquei ainda, dentro desta área, um artigo sobre a evolução dos museus do Estado⁷⁸. As origens da museologia no nosso país foram tratadas num ensaio, publicado pela Associação Espanhola de Museólogos⁷⁹, a propósito de um Encontro luso-espanhol de Museologia, realizado em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Antiga.

Em 1990 realizou-se em Copenhaga uma reunião sobre museologia e género, na qual participei como representante do meu país. Em consequência deste convite, elaborei um artigo sobre a relevância da presença feminina nos museus portugueses⁸⁰. Também na área da museologia e género mas, desta vez, no âmbito da constituição das coleções, elaborei um ensaio, a pedido de Flora S. Kaplan, professora de museologia na Universidade de Nova Iorque⁸¹.

A preparação de uma comunicação a apresentar num encontro organizado pelo ICOM de Malta em 1997, sobre os museus existente em pequenas ilhas e em pequenos países, deu-me a consciência da importância da dimensão na categorização da especificidade de cada museu⁸². Neste sentido, vim ainda a elaborar posteriormente uma proposta de critérios destinados a analisar a dimensão dos museus portugueses⁸³.

No âmbito da museologia social e destinado a ser publicado no Boletim da Rede Portuguesa de Museus, então recentemente criado, elaborei um artigo sobre a história das iniciativas de parceria entre o Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro Mór e a freguesia do Lumiar e, por extensão, com outras instituições e personalidades deste bairro de Lisboa⁸⁴. A APOM organizou, em maio de 2003, um encontro de reflexão sobre os Museus de Lisboa, para o qual preparei um artigo que veio a ser publicado no Boletim daquela associação⁸⁵. Nesse mesmo Boletim, vim a elaborar um artigo sobre

⁷⁶ *Id.* “Os primeiros museus criados em Portugal”, *Bibliotecas arquivos e museus*. Lisboa, IPPC, Jan-Jun.1985, p.185-239.

⁷⁷ *Id.* “Os museus: o passado e o presente”, *Jornal de Letras*, Lisboa, 113, 4 Set. 1984.

⁷⁸ *Id.* *A formação dos Museus do Estado*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1990.

⁷⁹ *Id.* “Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal”. *Revista de Museologia*, Madrid, Asociación Española de Museólogos. Fev. 2000, Sep. 1.

⁸⁰ *Id.* “Women in portuguese museums”, *Museum*, Paris, ICOM-UNESCO, 1991, 161; *Id.* “Cada vez más y major, la participación femenina en los museos de Portugal”, *Museum*, Paris, UNESCO, 1991, 171, vol. 183, p. 126-128.

⁸¹ *Id.* “Portuguese art treasures, medieval women an early museum collections”, *Museums and the making of ourselves*, London; New York, Flora S. Kaplan, Leicester University Press, 1992.

⁸² *Id.* Management as applied to small museums. Comunicação apresentada na Conferência Internacional em Malta, em 15 de Abril de 1997.

⁸³ *Id.* “Proposta de critérios para analisar a dimensão dos museus portugueses”, *Boletim APOM*, Lisboa, APOM. III série, 1/2, p 31-39.

⁸⁴ *Id.* “O Museu Nacional do Traje e a Freguesia”, *Museus, Boletim da Rede Portuguesa de Museus*, Lisboa, Rede Portuguesa de Museus, 1, Mar. 2004, 13-17.

⁸⁵ *Id.* “Museus para a cidade de Lisboa”, *Boletim da APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia. IV série. 1. Maio, 2003, 2-3.

a museologia do século XX no nosso país⁸⁶. Fiz parte de um grupo de trabalho da APOM que veio a editar no Boletim desta associação dois artigos que correspondem à reflexão desse grupo de trabalho sobre a preparação de um documento legal com a mesma ambição do decreto-lei regulamentar dos museus, nº 46758, de 18 de Dezembro de 1965⁸⁷. No âmbito da museologia publiquei um ensaio sobre a lei-quadro de 2004, nomeadamente sobre a novidade legal que este diploma apresenta⁸⁸. Perto do final da minha carreira fui entrevistada por Luís de Andrade Peixoto⁸⁹ e por Silvana Bessone⁹⁰, ambas com o intuito de fazerem uma panorâmica da minha vida profissional.

Sobre a temática da história do Palácio Angeja-Palmela, da sua arquitetura, mas também do Parque do Monteiro – Mór, bem como sobre o próprio Museu Nacional do Traje, elaborei três entradas para o *Dicionário da História de Lisboa*, a pedido dos coordenadores desta obra, Francisco Santana e Eduardo Lucena⁹¹. Também no âmbito da divulgação do Museu Nacional do Traje, em publicações culturais, refiro um outro artigo publicado na revista do Instituto Português de Língua e Cultura Portuguesa⁹².

Elaborei, em 1988, um ensaio sobre o traje como escultura efémera, relacionando as formas corporais com o seu envolvimento têxtil⁹³, temática que aliás, fui procurando desenvolver ao longo dos anos. Focando-me no período barroco, escrevi um ensaio sobre o Traje Joanino⁹⁴ e duas entradas no *Dicionário da arte barroca em Portugal*⁹⁵. Destaco um texto síntese sobre um milénio de traje que organizei, definindo três sistemas de indumentária: traje religioso, traje militar e traje civil, a pedido do jornal *Diário de Notícias*, seguindo uma ideia muito interessante do Ex- Presidente Mário Soares e que abrangeu uma apreciável extensão do conhecimento⁹⁶. As grandes exposições realizadas no Museu Nacional do Traje foram pretexto para elaborar catálogos que incluíram textos sobre as grandes

⁸⁶ *Id*, “Balanço do século”, *Boletim da APOM*, III série, ½, Lisboa, APOM, 2000, p. 8-11

⁸⁷ *Id*, “Documento preparatório para uma lei de bases do sistema museológico português (primeira parte)”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, 1995. II série, 2, p. 4-6; *Id*, “Documento preparatório para uma lei de bases do sistema museológico português (segunda parte)”, *Boletim APOM*, Lisboa: Associação Portuguesa de Museologia, 1996, II série, 3, p. 4-16.

⁸⁸ *Id*, “Quatro Inovações Legais em 2004”, *Museologia.pt*, nº 1, Lisboa, Instituto Português dos Museus e da Conservação, 2007, p. 43-49.

⁸⁹ PEIXOTO, Luís de Andrade, “Madalena Braz Teixeira”, 25 anos-Museu Nacional do Traje e da Moda”, *Artes5 Leilões*, Lisboa, nº 9, julho de 2008, p. 52-55.

⁹⁰ BESSONE, Silvana, “Entre o Paço e o Parque, uma vida no Museu do Traje: Silvana Bessone entrevista Madalena Braz Teixeira”, *museologia.pt*, Lisboa, nº 4, 2010, p. 88-94.

⁹¹ *Id*, “Angeja- Palmela (Palácio)”, *Dicionário da história de Lisboa*. Lisboa, 1994, p. 66-67; *Id*, “Monteiro-Mór (Parque do)”, *Dicionário da história de Lisboa*, Lisboa, 1994, p. 587-588; *Id*, “Museu Nacional do Traje”, *Dicionário da história de Lisboa*. Lisboa, 1994, p. 623-624.

⁹² *Id*, “Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro-Mór”, *ICALP: revista*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 12/13, Jun./Set.1988, p. 140-145.

⁹³ *Id*, “Traje escultura efémera”, *ICALP: revista*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Março 1988, p. 146-157.

⁹⁴ *Id*, “Olhar sobre o traje joanino”, *Claro-escuro, revista de estudos barrocos*, Lisboa, 1989, p. 99-100.

⁹⁵ *Id*, “Moda”, *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 300-301; *Id*, “Traje”, *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 489-491

⁹⁶ *Id*, “O espelho social na luxúria das Formas”, *Notícias do Milénio*, Lisboa, Diário de Notícias, 1999.

épocas do traje erudito⁹⁷. Fui assim contribuindo para a elaboração de uma história geral do traje do século XVI à atualidade, área que corresponde ao âmbito cronológico da coleção do Museu Nacional do Traje⁹⁸. Atendi, não só à evolução da indumentária, como à estética do vestuário. Tratei do traje do século XVI⁹⁹, ao traje do século XVIII¹⁰⁰, à mudança de traje decorrente da Revolução Francesa¹⁰¹, ao aparecimento do Traje Império¹⁰², do Traje Romântico¹⁰³, do fim do século XIX¹⁰⁴ e ainda sobre as dez décadas do século XX¹⁰⁵, assim comemorando a entrada no 3º milénio.

Ainda no âmbito do traje civil, desenvolvi um estudo sobre o Traje Regional Português¹⁰⁶ e outro sobre Trajes menores, a propósito de uma exposição, sendo o tema dos trajes interiores um tema inédito quer a nível nacional quer internacional¹⁰⁷. Um outro tema que aprofundei foi o dos trajes rituais relacionados com o casamento¹⁰⁸ e o batismo¹⁰⁹. Do mesmo modo, ainda me debrucei sobre aspetos mais específicos de determinados elementos do traje, na medida em que os acessórios contribuem, por vezes, para a definição e o recorte de um traje¹¹⁰.

Há ainda a referir alguma investigação que desenvolvi sobre outros três núcleos da coleção. Um deles, os brinquedos, foi tema de uma publicação editada pela Bertrand em coautoria com Carlos Barroco¹¹¹. Relativamente aos têxteis, além de ter produzido um elevado número de exposições, fui responsável pelos textos dos respetivos desdobráveis, bem como de um texto de caracterização da

⁹⁷ cf. Lista de catálogos e lista de desdobráveis. Vid.: Apêndices 8 e 9.

⁹⁸ *Id*, *Traje erudito e traje popular português em Portugal*, Macau, Leal Senado de Macau, Fundação Oriente, 1989. *Id*, “O traje como reflexo na mudança das mensalidades. Um balanço da moda no século XX”, *Atas do II Congresso Internacional de História da Arte, Portugal, encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, Coimbra, Almedina, 2004. p. 143-159.

⁹⁹ *Id*, “Chegar a roupa ao pelo”, Lisboa, Comissão Nacional dos Descobrimentos, 1992, p. 138-142; *Id*, “Sobre o Traje”, *A paz e a guerra na época do tratado de Tordesilhas*, Lisboa. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

¹⁰⁰ *Id*, “Traje rocaïlle e neoclássico”, *Instrumentos musicais*. Queluz, Palácio Nacional de Queluz, 1981, p. 31-34.

¹⁰¹ *Id*, “Mudança na gramática da moda e do traje”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 16 Jul, 1989.

¹⁰² *Id*, *Traje império e a sua época 1792 – 1826*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1992.

¹⁰³ *Id*, *Traje Romântico (Exposição comemorativa do II Centenário da morte de D. Fernando II)*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1983, pol; *Id*, “Traje romântico 1870-85”, *D. Fernando Saxe-Coburgo Gotha*, Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985. p. 19-20.

¹⁰⁴ *Id*, “*Te-Deum* na Sé, modos de estar e vestir em 1900”, *Portugal 1900*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2000 p. 75-82.

¹⁰⁵ *Id*, *Moda do Século 1900-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2000, p 10-269. *Id*, “O traje como reflexo na mudança das mensalidades. Um balanço da moda no século XX”, *Atas do II Congresso Internacional de História da Arte, Portugal, encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, Coimbra, Almedina, 2004. p. 143-159.

¹⁰⁶ *Id*, *Trajes míticos da cultura regional portuguesa*, Lisboa, Electra-Lisboa 94, 1994; Data de 1991 um texto inicial sobre esta temática: *Id*, “Quatro considerações sobre o traje popular”, *Como trajava o povo português*, Lisboa, Inatel, 1991, p. VIII – XIII.

¹⁰⁷ *Id*, *O Interior do Traje 1675-1975*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1990, pol. Só muito recentemente, em 2016, o Victoria and Albert Museum apresentou uma exposição dedicada a teste temática: *UNDRESSED: a brief history of underwear*.

¹⁰⁸ *Id*, *Traje de Noiva 1800-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1996.

¹⁰⁹ *Id*, *200 anos de vestidos de batizado, 1750.1950*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2006.

¹¹⁰ *Id*, “Acessoires du costume dès pieds à la tête”. (Comunicação apresentada de 1 a 12 de Outubro em Lisboa), *Nouvelles de l' ICOM*, n.º. 3, Paris, 2000, p. 14.

¹¹¹ *Id*.; BARROCO, Carlos, *O Brinquedos Portugêses*, Lisboa, Bertrand, 1987.

coleção têxtil, a pedido do Centro Português de Design¹¹². No tocante à joalheria, procedi à divulgação sistemática do movimento da Nova Joalheria, através de exposições acompanhadas de análises pontuais sobre os seus diversos autores, nos respectivos catálogos e desdobráveis¹¹³, bem como de um estudo de caracterização dos principais joalheiros portugueses¹¹⁴. Relativamente às jóias históricas, publiquei um livro sobre as peças de aparato da coroa portuguesa, do século XVIII ao Romantismo¹¹⁵.

Relativamente à criação do Parque de Museus do Paço do Lumiar, tema que desenvolvi na III parte deste tese, elaborei um estudo sobre um historial dos complexos museológicos no Ocidente, desde o século XVI até ao início do século XX, que foi apresentado num Encontro de Sociomuseologia, organizado pela Universidade Lusófona e que veio a ser publicado nos Cadernos de Sociomuseologia¹¹⁶. A partir da instituição deste Parque de Museus, de carácter multidisciplinar, a ser criado pela tutela, acabei por derivar para um tema inovador que designei por *Polo Cultural*, achega fundamental na III parte desta tese.

¹¹² Id, “O Museu Nacional do Traje e a arte têxtil”, *Anuário de Design Têxtil do Centro Português de Design*, Lisboa, CPD, 2000, 12-13.

¹¹³ Vid.: Apêndices 8 e 9.

¹¹⁴ Id, “A jóia de autor em Portugal 2000”, *Moda do Século 1900-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2000, p.270-289.

¹¹⁵ Id, *O Triunfo da joalheria*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007.

¹¹⁶ Id, ” Dos Museus do Vaticano aos Parques de Museus”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 41, 2011, p. 187 e sgts.

CAPÍTULO 1

6. ORGANIZAÇÃO

6.1. Organização Interna

Como atrás referi, reentrei no MNT em 83, depois de três anos de prática de gestão administrativa e museológica, no Instituto Português do Património Cultural, enquanto Chefe de Divisão dos Museus, pelo que me foi evidente a necessidade da incidência sobre organização interna, de modo a facilitar a conquista dos melhores resultados e cumprir a sua missão sociocultural. Neste sentido, procurei criar e desenvolver com a maior dedicação e criatividade um ambiente propício à realização de programas pluri e interdisciplinares de que resultasse o enriquecimento e a transmissão de saberes relativos às disciplinas do Museu e do Parque e que tivesse um reflexo direto na qualidade de vida das pessoas, promovendo também a investigação na área da museologia e afins, a criação artística e a formação cultural.

A partir do Dec.- Lei n.º 868/76, de 23 de Dezembro que criou o Museu Nacional do Traje - Parque Botânico do Monteiro-Mór, fui estabelecendo prioridades e vim a definir a vocação do museu: *O Museu Nacional do Traje integra-se no ramo das Artes Decorativas. Pretende reconstituir e divulgar a **memória e a contemporaneidade** do traje civil e dos têxteis em geral, assumindo-se como **museu de referência** em Portugal. Em simultâneo, preserva e divulga as características que integram o Parque do Monteiro-Mór relevando a sua qualidade de Quinta de Recreio, Jardim Histórico e Parque Botânico.*

6.1.1. Objetivos Internos

O crescimento brusco do museu do ponto de vista do número de efetivos e o considerável aumento do acervo – de 1980 a 1983, de 7.000 para 20.000 espécies –, obrigou-me a desenvolver esforços no sentido de desenhar três *objetivos internos* fundamentais que aqui sublinho: *a formação contínua dos funcionários, evitar o excesso de exposição do acervo e estruturar uma gestão global com a aplicação de um adequado organigrama.* Na realidade, a vertente da formação foi uma preocupação minha enquanto dirigente desta instituição, tendo procurado que o museu se constituísse como uma organização que privilegiou o trabalho em equipa. Foi igualmente necessário definir objetivos e estratégias científicas e técnicas, e ainda criar uma planificação organizativa, a fim de consolidar e alicerçar este organismo na dupla função social e cultural.

Promovi a coordenação das atividades segundo o interesse comum, o cumprimento da *sua missão nas áreas e nas competências da vocação do museu.* A gestão interna dos seus recursos humanos, o seu aperfeiçoamento profissional e a respetiva formação em exercício são-lhe tão fundamentais como a participação e a acessibilidade de diferenciados públicos. Neste sentido também,

procurei que, anualmente, a esmagadora maioria dos funcionários pudesse beneficiar de distintas aprendizagens, mas ainda de viagens tanto no interior do país como no estrangeiro, aquando da realização de exposições ou a propósito de ações de formação e até mesmo de viagens culturais, para participação em congressos e encontros organizados pela APOM, Associação Portuguesa de Museus, e/ou pelo ICOM, *International Council of Museums*, cuja Comissão Nacional nos ia mantendo atentos às novidades internacionais.

Fez ainda parte dos meus *objetivos internos* evitar a constante exposição do acervo do museu, velando pela sua conservação na reserva. A política de exposições da minha direção trouxe como corolário aliviar a sobrecarga de trabalho da Oficina de Restauro de Têxteis que se via em sérias dificuldades para ter tempo para tratar as peças da coleção que eram constantemente solicitadas para exposição, nomeadamente durante os três anos iniciais. Deste modo, pude incrementar-se uma política de conservação e restauro das coleções, mediante um maior controlo de informação, passando a ficharem-se todas as peças que entravam na Oficina. Procurei ainda que o tratamento dado a cada exemplar fosse criteriosamente analisado, havendo tempo suficiente para executar todas as morosas e minuciosas ações necessárias à recuperação quer da estrutura têxtil quer das pequenas lacunas que surgem com frequência em muitas peças da coleção. Esta política veio a merecer um Prémio de Restauro, em 1996. O Prémio SETA, atribuído pela firma particular SETA, ao restauro de um biombo chiniserie de c. 1755, pelo estudo e execução do mesmo.

6.1.2. Objetivos externos

Dei continuidade à política de exposições temporárias como um *objetivo externo* que considerei fundamental, acentuando esta área disciplinar da museologia como atividade axial, seguindo as regras de qualquer museu de traje de qualquer parte do mundo, tendo como orientação a renovação periódica da indumentária. Enfatizei a área da exposição no sentido do museu se abrir ao maior número de intervenientes e poder atingir desta forma e, em reciprocidade, o maior número e diversidade de públicos. Esta opção tem a ver com a experiência que o próprio museu foi delineando e com a teoria que defendi na minha dissertação de mestrado em História de Arte:

*“A linguagem é a expressão privilegiada da comunicação humana, existindo, no entanto, outras formas de comunicação não-verbal como as chamadas artes visuais, a música, a dança, a mímica, a expressão gestual e corporal e a cultura material... Enquanto a instituição da linguagem escrita é a biblioteca, a do objeto é o museu. E pela mesma ordem de ideias, se as formas de comunicação social da palavra são os jornais e a rádio, a do objeto é a exposição, quer ela seja museológica ou não: a feira, o supermercado, a loja, tanto a do antiquário como a da galeria de arte, a vitrina ou montra da sapataria, como a da loja de modas ou a de discos.”*¹¹⁷

¹¹⁷ In.: TEIXEIRA, Madalena Braz, “Do objecto ao museu”, *Prelo*, 5, Out.-Dez. 1984, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 12. Este ensaio constitui uma proposta de teoria museológica original que, numa

Outro dos *objetivos externos* consistiu na estratégia de *diversificar os temas de exposição*, de modo a abranger o maior número de interesses e expectativas por parte dos visitantes e, conseqüentemente, atingir diferentes camadas etárias e socioculturais. A *contemporaneidade* veio a tratar-se de uma marca, na temática das exposições, dando assim oportunidade aos *artistas vivos* de apresentarem os seus trabalhos, exaltando e promovendo as suas criações nas áreas vocacionais deste museu. A partir de 83, divulguei os seus trabalhos no domínio da joalheria, tapeçaria experimental, da tecelagem, da estamparia. E bem assim, no *design* de moda, na bijuteria e na arte de vanguarda que nasce ou se inspira no têxtil ou nos seus complementares adornos.

Esta faceta da política de exposições temporárias trouxe um grande dinamismo ao museu pois permitiu apresentar novas motivações ao visitante, diversificar os públicos, fazendo apelo aos jovens que apreciam e se interessam pelo que é novo, pela moda ou mais precisamente pela roupa, como eles comumente a designam. Ser *fashion* passou a ser, entre os jovens, uma forma de veicular novos conceitos de grupos, de músicas e das mais diversificadas culturas urbanas em que o século XX foi abundante e expressivamente criativo.

Devo por isso salientar a atenção aos *designers de moda* e outros criadores que constituem a atualidade. Por não ser comum e por se tratar então de uma política única, entre museus do traje, no contexto nacional e internacional, foi necessário manter-me em constante pesquisa no presente. Não se descobrem artistas na lista dos telefones...Torna-se necessário fazer investigação localmente, ou melhor, fazer um trabalho de campo e de intervenção, o que se traduziu na busca sistemática de criadores. Este trabalho de campo constituiu uma tônica muito acentuada da gestão cultural mas que valeu a pena porque obtive o melhor carinho por parte dos públicos e dos próprios artistas, nomeadamente daqueles que trabalham em áreas a que as galerias comerciais não são muito sensíveis, para não dizer mesmo insensíveis, na medida em que estas disciplinas não tinham então relevante valor comercial.

Este modo de atuação museológica era inédita no nosso país. Nenhum dos museus nacionais realizava habitualmente exposições temporárias e os próprios palácios só muito raramente o faziam. A realização de exposições temporárias ocorria no Museu Calouste Gulbenkian, através de um serviço não dependente do Museu. No Museu Nacional do Traje, esta inovação, criada pela primeira diretora e efusivamente desenvolvida por mim, no tocante à multiplicação das exposições temporárias, à diversificação dos seus temas e à cronologia dos acervos expostos, tanto no museu, como extramuros, veio a desenhar a expansão do museu, à escala nacional, continente e ilhas. Aos poucos esta tendência de realizar mostras temporárias veio a ser uma realidade na museologia portuguesa dependente da Secretaria de Estado da Cultura e, a partir dos anos 90, generalizou-se nos museus das Câmaras municipais bem como nos museus de empresas e de fundações.

primeira versão, surgiu integrada como capítulo da dissertação de mestrado em História de Arte, defendida pela autora, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, em 1983.

6.2. Critérios de Formação

6.2.1. Primeira e Segunda Direcções

A formação do pessoal foi sentida desde a preparação da inauguração do museu como uma necessidade urgente. Na realidade, ao dar-se início a um novo museu com uma nova temática, era preciso preparar as pessoas que se iniciavam também em novas funções. Referiu-se a primeira diretora a esta questão nos seguintes termos: *Também a formação do pessoal foi uma das minhas preocupações; conforme as habilitações básicas que tinham ao ingressar no “Quadro” diversos cursos e estágios foram realizados para os funcionários, Curso de tecidos antigos (Museu Histórico de Tecidos de Lyon) – 4 elementos), estágios de Monitoras no Museu Nacional de Arte Antiga (3 elementos), técnicos de conservação e restauro no Instituto José de Figueiredo (2 elementos)*¹¹⁸.

Similarmente, a segunda diretora, 1980-83, deu especial atenção à formação do pessoal do museu. Já aberto ao público, tinha que continuar a especializar os seus funcionários nas diversas áreas, mesmo com prejuízo do ritmo das suas exposições e outras atividades e da conseqüente diminuição de visitantes. Assim, em 1980, cinco licenciadas frequentaram o curso intensivo de Conservador de Museu, organizado pelo Instituto Português do Património Cultural. Do mesmo modo, em 1981, e com idêntica intenção, foi ministrado no museu pelo Prof. Manuel Pedro Rio-Carvalho um curso sobre a História do Traje, destinado aos quadros técnicos, onde foi abordada não só a história do traje, como a problemática sociocultural que o envolve. O pessoal técnico participou ainda num seminário sobre Segurança nos Museus, orientado pelo Prof. Noblecourt, bem como numa conferência proferida pelo Prof. Georges-Henri Rivière, na Fundação Calouste Gulbenkian. Em colaboração com a Direcção-Geral de Educação de Adultos, os monitores do Serviço de Educação participaram na reunião efetuada por Christian Carrier, especialista em Animação Cultural. Em 1982, o curso, realizado no Instituto José de Figueiredo, *Iniciação às Técnicas Têxteis*, ministrado pela Sr.^a D. Maria José Taxinha, 1912-2003, Chefe da Oficina de Restauro de Têxteis daquele Instituto, foi frequentado por 5 técnicos dos sectores de Conservação e Educação do MNT. A Diretora, duas conservadoras e os técnicos deste museu participaram nas conferências integradas no Curso de Conservador que foram proferidas por G. Thompson, A. Noblecourt, M. Hebditch e P. Quonian, em Dezembro de 1982. Duas monitoras tiveram aulas de Tecelagem, na Escola de Artes Decorativas António Arroio, com a Prof.^a Rafaela Zuquete. No AR.CO., o Curso de Iniciação à Fotografia foi frequentado por uma técnica e uma técnica de museografia, tendo esta última igualmente participado num Curso de Técnicas Museográficas. No sector do Restauro, quatro funcionárias aperfeiçoaram os seus conhecimentos frequentando duas, um Curso de Técnica de Cerzir Tecidos, e outras duas, um Curso de Corte e Costura. O pessoal administrativo participou igualmente em ações de formação, tendo a Chefe de Secretaria e 2

¹¹⁸ GUEDES, Maria Natália Correia, *Museu Nacional do Traje, Elementos para a história da sua organização, 1969-1979*, Comunicação apresentada no I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola, Vila Viçosa, 1988. VID. Anexo 5.

funcionárias frequentado cursos para Formação de Oficiais Administrativos, ministrados pela Direcção-Geral de Recrutamento e Formação do Ministério da Reforma Administrativa. O pessoal de guardaria e as auxiliares de museografia receberam formação interna ministrada por uma conservadora, em reuniões que tinham como finalidade sensibilizar estes funcionários para uma vigilância atenta em relação à segurança e conservação da coleção e para um bom acolhimento do público visitante. No Museu realizaram-se os estágios de duas alunas do Curso de Conservador de Museu, organizado pelo Instituto Português do Património Cultural. Houve ainda a registar a participação de técnicos do museu em reuniões profissionais, o que contribui sempre para o desenvolvimento pessoal e a motivação para fazer cada vez melhor¹¹⁹.

6.2.2. Terceira direcção

Relativamente ao essencial dos meus 25 anos de direcção do MNT, e considerando que uma descrição ano a ano se tornaria enfadonha, em vez de me cingir à descrição minuciosa dos currículos que os funcionários do museu foram anualmente enriquecendo, através das ações de formação que aconteceram não só em Lisboa como no resto do país e até no estrangeiro, fruto de uma política de valorização profissional, por mim implementada, optei por dar relevo às ações que organizei dentro e fora do museu, com o sentido de acentuar a vertente democrática, social e cultural que procurei dar à minha direcção. A gestão dos recursos humanos que teve um alargado e notório desenvolvimento no ano de 1986, seguido de sequentes ações nos anos posteriores, de modo a que cada responsável de

¹¹⁹ Brandão, Ana Maria, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, 1982.

Participação em reuniões:

Nacionais: em 1981, participação da diretora e uma conservadora no colóquio da APOM realizado em Lamego, de 2 a 5 de Outubro; Ao I Encontro de Fotografia Antiga, em 1982, assistiram duas técnicas e a diretora às conferências referentes à Conservação; Em 1983, participação da diretora do museu e de uma técnica no Encontro sobre Museus de Etnologia, pela Universidade Nova.

Internacionais: A Diretora e três conservadoras participaram no Congresso do ICOM, realizado na cidade do México, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 1980, tendo igualmente participado nas reuniões dos respetivos comités dos Museus e Coleções de Traje e Tecidos e C.E.C.A. (Comité de Educação e Ação Cultural); Participação de uma conservadora, como bolseira do Conselho da Europa, no curso Educational Use of Museum, Ancient Monuments and Historic Houses, realizado pelo Departamento do Património Cultural britânico, de 14 a 19 de Abril de 1980, no University College e no Wales Museum em Cardiff. A Diretora participou na Presentation of the 1980 European Museum of the Year Award, em Londres, de 21 a 24 de Março de 1981. O responsável pelo Parque, Eng.º Luís Filipe Sousa Lara, fez parte da comissão organizadora do Dia Mundial da Floresta, de Janeiro a Março de 1981, e participou ainda no Congresso de Museologia Agrícola, na Suécia, de 7 a 12 de Setembro, de 1981, como bolseiro, e realizou uma visita de estudo a Parques Botânicos dos Estados Unidos da América de 15 de Setembro a 15 de Outubro de 1981, com equiparação a bolseiro. Participação de uma conservadora no Convénio do Centro Internacional de Estudos dos Têxteis Antigos, C.I.E.T.A., realizado em Prato, de 22 a 24 de Setembro de 1981. Esta conservadora participou ainda, de 24 a 28 de Maio de 1982, em Estocolmo, na reunião do C.I.M.C.T. - Comité Internacional dos Museus de Traje e Tecidos do I.C.O.M. e como bolseira visitou os Musées Royaux d'Art et d'Histoire, em Bruxelas, onde contactou a conservadora da secção de rendas, tendo em pormenor tomado conhecimento daquela coleção. Para a reunião anual do C.E.C.A., de 29 de Outubro a 10 de Novembro de 1982, que se realizou em Washington e Nova Iorque, deslocaram-se uma conservadora e uma monitora integrando, respetivamente, os grupos de trabalho "Novos Públicos" e "Grupos Especiais". Duas conservadoras participaram, de 24 de Julho a 2 de Agosto de 1983, na reunião geral do I.C.O.M., realizada em Londres, respetivamente nos comités de Traje e do C.E.C.A. Uma técnica de museografia participou na referida reunião geral, integrada no comité das Relações Públicas.

sector viesse a assumir a sua específica competência do que foi resultando no assumir da responsabilidade e na produtividade do seu sector.

6.2.2.1. Formação contínua

A preocupação da necessidade de formação contínua foi uma das constantes da gestão dos recursos humanos, atendendo a que a reciclagem dos funcionários representa, a par com o salário condigno, uma das formas de melhor motivação no trabalho, acrescida ao facto de se elevar o nível profissional e operacional dos mesmos. Neste sentido foram realizados internamente dois cursos de formação para pessoal técnico: *Rendas e Têxteis* pela Sr^a D. Maria José Taxinha, e outro pequeno curso de *Introdução à Estética*, orientado por uma reconhecida crítica de arte, a Dr.^a Salette Tavares. Os temas deveram-se, um à vocação específica da instituição, e o outro à fundamental necessidade de um melhor conhecimento de perceção visual do objeto artístico de que a indumentária é exemplo. Seguiu-se ainda mais um curso sobre a *Análise do Objeto Artístico*, pelo Prof. José Carlos Cruz Teixeira, da Universidade Nova de Lisboa, destinado ao entendimento da necessidade de, para além de uma correta descrição das peças, se acrescentar a análise estrutural das mesmas.

Convém ainda referir que as tutelas foram realizando, ao longo dos anos, muitas e diversificadas ações de formação, sobretudo a partir da criação do Instituto Português dos Museus, em 1991, e pouco depois com a criação da estrutura de Projeto, Rede Portuguesa de Museus. Esta formação, que se estendia a nível nacional, veio a trazer não só uma procura de profissionalização dos funcionários como a constante atualização dos seus conhecimentos, através da criação de cursos mas também de programas especiais, de que destaco o programa Matriz, destinado ao inventário informatizado das coleções nacionais.

Por outro lado, a contínua realização de exposições foi conduzindo, por si só, a uma cada vez mais experimentada e rápida metodologia e entendimento das faseadas partes de preparação e realização de uma exposição, até se terem tornado rotina. Este processo de aprendizagem teve a maior valência quer para as mostras apresentadas no museu, quer para as que foram expostas extramuros. Nestas mostras, há a considerar quer as que se realizaram em território nacional quer as internacionais, que se estenderam a diferentes continentes. Estavam restritas a um reduzido número de pessoal, que acompanhava as peças e que também era responsável pelas respetivas embalagens. A continuada realização destas ações, nomeadamente no estrangeiro, deu aso à execução de caixas de madeira almofadadas e com excelentes condições de conservação quer as peças viajassem de comboio, barco ou de avião. Naturalmente, as diversas fases prévias às viagens de ida e volta foram sendo desencadeadas com o maior cuidado e exigência científica e técnica sobre o património nacional que estava a ser transportado.

Creio poder afirmar sem falsas modéstias que esta *formação em exercício* se foi processando ao longo dos tempos, num espírito de fazer escola, de formar profissionais e de “inventar” profissionais. Durante os primeiros anos, à exceção das diretoras, nenhum funcionário tinha

preparação específica na área da museologia. Esta formação em exercício promovia a ação social junto da comunidade local e junto das escolas, a nível nacional. A preparação e a montagem das exposições, bem como a própria museografia de acentuado carácter pedagógico, conduziam à consciencialização de que se estava a desenvolver um trabalho de efetivo serviço público.

6.3. Estrutura Métrica dos Museus

A dimensão do museu constitui uma chave estrutural para a sua gestão. Condiciona o número e a qualificação dos seus recursos humanos, no sentido de responder cabalmente às suas funções, devendo influenciar directamente a atribuição dos seus recursos financeiros. Da dimensão da instituição decorre a dimensão da equipa e os justificados montantes orçamentais para suportar um adequado desenvolvimento do museu. São aliás estes, os dois fatores essenciais e os principais problemas relativos à maioria dos museus: a escassez de pessoal e a exiguidade do respetivo financiamento.

O Museu Nacional do Traje foi sendo reestruturado na dupla função social e cultural que lhe é inerente, abrindo-se a novas balizas históricas e disciplinares, alargando sobremaneira a sua área de atuação com os públicos. Foi no entanto necessário definir o museu em termos de gestão, como adiante refiro no ponto 2.4.1. A gestão deve referenciar-se com o número e a diversidade do seu acervo. Todavia, parece-me que deve obedecer também a um critério mais complexo, a implementar na rede de museus nacionais, todos eles são dependentes da mesma tutela, a fim de se poder decidir sobre o modelo ou modelos de gestão. Deve ser também dada atenção ao edifício, pois a sua monumentalidade, território, estrutura ou características arquitectónicas ou outras, podem obrigar a exigências próprias que tenham em conta essas especificidades. Segui a velha teoria de gestão: *o que não se pode medir ... não se pode gerir*.

O binómio instalações/coleções poderá justificar à partida o número e a diversidade de elementos humanos, bem como os montantes de recursos financeiros e os equipamentos a adquirir. Mantem-se atual o que escrevi em 1999: *na verdade, a economia emerge hoje como a fundamental realidade e sistema estruturante dos diversos Estados com consequências planetárias impensáveis até ao tempo presente, pelo que a organização das sociedades está essencialmente dependente, não das ideologias nem das práticas políticas da direita e da esquerda, mas muito simplesmente do equilíbrio económico-financeiro entre as nações. Neste sentido, a aldeia global veio transformar a vida de todas as instituições e consequentemente dos museus como entidades que sofrem por corolário os problemas inerentes à nova ordem mundial. Assume-se na linguagem corrente e, no tocante à dimensão, a existência de três tipos de instituições museológicas: os megamuseus, os grandes museus e os pequenos e médios museus.*

Os megamuseus são instituições excepcionais, cujas coleções ultrapassam as 100.000 peças em exposição, tendo frequentemente em reserva o triplo ou até o décuplo das espécies patentes ao

público, como é o caso do Museu do Hermitage. Têm vocação pluridisciplinar de proveniência universal. Estão instalados em monumentos históricos ou em edifícios mandados construir para albergar as suas coleções. A imensidão das suas áreas obriga a que se encontrem quase permanentemente em obras de recuperação, revitalização, extensão ou manutenção, motivadas pelas gigantescas proporções das suas sedes.

*Os **grandes museus** caracterizam-se por estarem instalados em edifícios de consideráveis dimensões com coleções, na sua esmagadora maioria, mistas e de vocação pluridisciplinar. A classificação de grande museu devesse corresponder aos que têm 100.000 objetos. Um grande edifício tem problemas estruturais que só podem ser resolvidos por especialistas, sendo impossível que um só diretor consiga gerir a variedade e a complexidade de todas as questões que se prendem com as distintas áreas funcionais e disciplinares. Por esta razão, os Estados Unidos têm vindo a optar pela existência, nos grandes museus, de dois diretores; um dos quais é o responsável científico com formação numa das áreas disciplinares do respetivo museu e o outro, com formação em gestão, é encarregue dos problemas administrativos, financeiros e técnicos relativos ao edifício e à segurança das coleções. Não se deverá esquecer neste contexto os grandes territórios dos museus de ar livre, dos parques botânicos ou das reservas naturais cujas áreas de conservação atingem dezenas, centenas ou milhares de hectares, tendo em conta os parques naturais do continente africano e americano (Canadá e Brasil).*

*Um **pequeno/médio museu**, é composto por uma pequena equipa que responde a todos os aspetos da gestão cultural, englobando também os aspetos financeiros, científicos e técnicos. De vocação mista ou monográfica, estas instituições constituem laboratórios de museologia já que, com alguma frequência, a inovação propicia-se com mais facilidade nestas unidades que nos grandes museus. Por outro lado, estas instituições estão, em princípio, mais atentas às comunidades em que estão inseridas. Todavia, os pequenos e médios museus, entendidos como organizações mais leves e flexíveis, vêm-se na maior parte das vezes confrontados com bloqueios financeiros que os impedem de exercer a sua ação. Se num grande museu é consensual a outorga de grandes verbas destinadas à sua manutenção, nas restantes entidades museológicas a luta pela sobrevivência atinge graves níveis de depauperamento que conduzem à asfixia da capacidade de renovação e do dinamismo que a própria sociedade vem exigindo¹²⁰.*

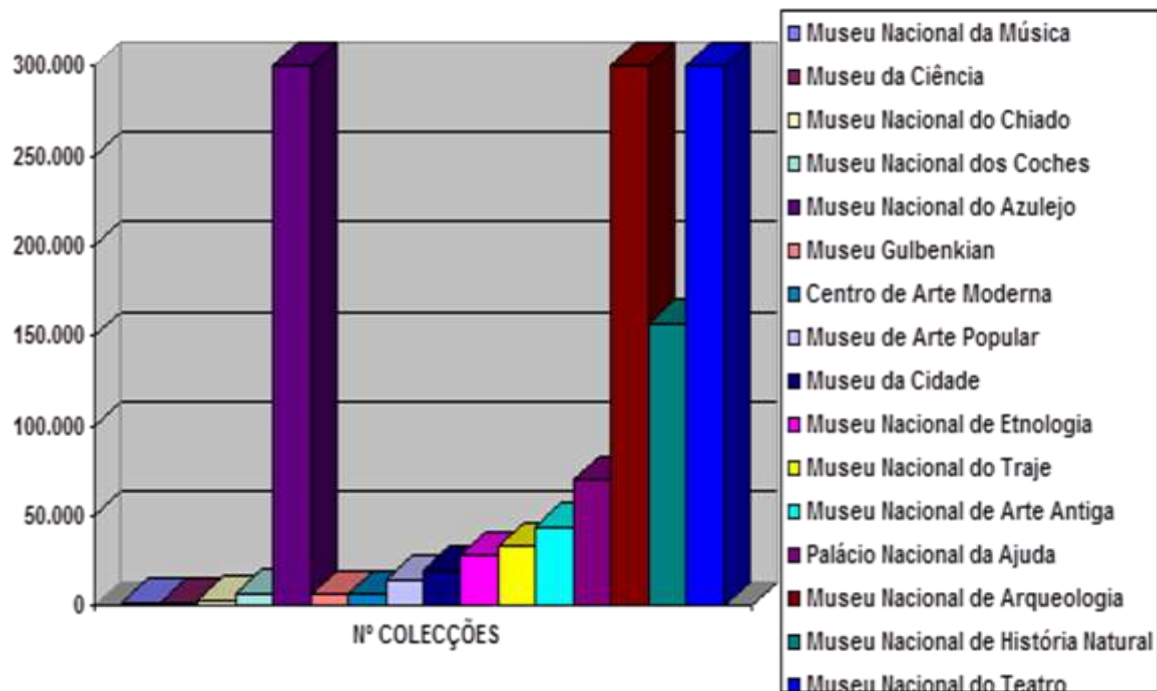
A maioria dos museus no mundo é de pequena dimensão, o que acontece mesmo nos países mais desenvolvidos da Europa, como nos Estados Unidos, no Japão, e no Canadá, bem como na

¹²⁰ TEIXEIRA, Madalena Braz, “Proposta de Critérios para analisar a Dimensão dos Museus Portugueses”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, III série nº1/2,1999, p 33-34. Para esta classificação baseei-me nos critérios de classificação usados pelo Service Informatique des Musées de France, de acordo com o qual: o grande museu tem mais de que 100.000 objetos, um médio museu tem entre 50.000 a 100000, e um pequeno museu terá até 50.000 objetos.

Rússia, onde se concentram a esmagadora maioria das instituições museais. *Small is beautiful*¹²¹ é bem a qualificação genérica que se pode outorgar às instituições museológicas do nosso país. Não porque se tenha sempre desejado fazer museus a uma escala humana, nem porque a política cultural se tenha pautado sempre por desenhar estratégias de pequena dimensão para obter os melhores resultados. O que importa salientar é que a escala do próprio país constitui sem dúvida uma bitola identitária que se foi revelando ao longo dos séculos, como um meio para atingir objetivos de sucesso, sem grandes investimentos humanos e financeiros. Por outro lado, o museu contém a potencialidade e, até o dever, de se constituir como um museu amável...ou, como se diz hoje, um museu de *charme*. Para a definição da dimensão de cada museu tive em linha de conta o binómio *coleções/funcionários*. Em 1999, o Museu Nacional do Traje tinha uma existência de 42 funcionários efetivos e 33.000 espécies inventariadas, pelo que o considere como um pequeno museu.

Em Lisboa, numa amostragem de 16 museus, relativa a 1999, GRÁFICO 1, existiam 11 museus com menos de 50.000 espécies e apenas 3 com cerca de 300.000 peças, Museu Nacional do Azulejo, Museu Nacional de Arqueologia e Museu Nacional do Teatro.

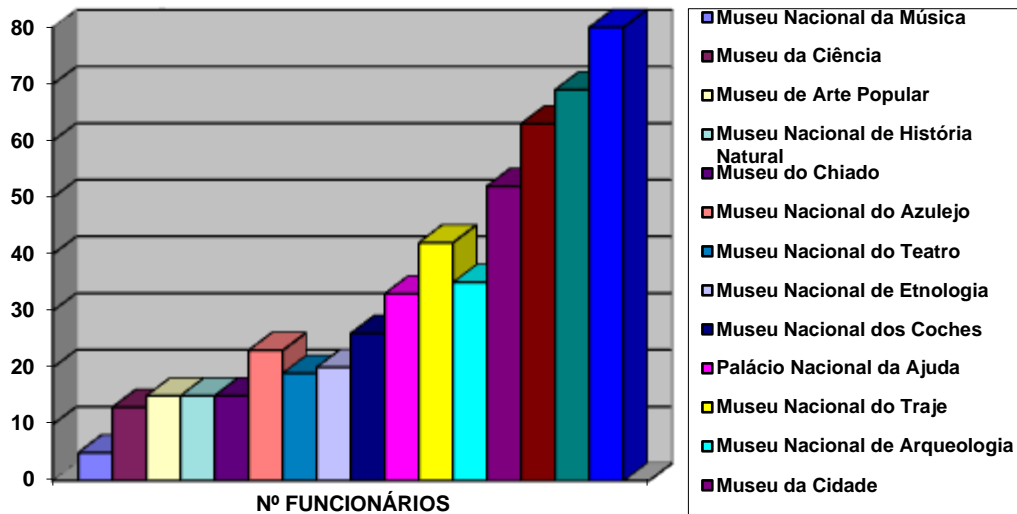
GRÁFICO 1 – Número de espécies por museu (1999)



Fonte: Madalena Braz Teixeira, 1999, p. 35.

¹²¹ SCHUMACHER, E. F., *Small is Beautiful, a study of economics as if people mattered*, London: Blond & Briggs, 1973.

GRÁFICO 2 – Número de funcionários por museu (1999)



Fonte: Madalena Braz Teixeira, 1999, p. 35.

Relativamente ao número de funcionários GRÁFICO 2, em 1999, existiam 4 museus com mais de 50 funcionários, Museu Calouste Gulbenkian, (80), Museu Nacional de Arte Antiga, (68), Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, (60), e Museu da Cidade, (53). Comparando, por exemplo, o museu com o maior número de funcionários, Museu Calouste Gulbenkian com o Museu Nacional do Traje, temos no primeiro caso, 80 funcionários para um acervo de cerca de 6.640 existências¹²² e, no segundo caso, 40 funcionários para cerca de 33.000 espécies, incluindo este último museu um parque de 11 hectares. A discrepância entre estes dois museus é de tal modo evidente que não necessita outro comentário para além de se afirmar a existência de avultadas verbas no caso do museu privado comparativamente aos orçamentos do museu público. Ressalvo que o número de funcionários do Museu Nacional do Traje foi variando segundo a política da tutela e as prioridades da mesma, mas refletindo também as diferentes conjunturas económico-financeiras.

6.4. Modelo de gestão

O modelo de gestão de um museu, a aplicar no nosso país, depende do contexto internacional, nomeadamente europeu, da política cultural do governo, das formas e práticas anteriormente seguidas, numa linha de coerência com as anteriores atuações museológicas, referentes sobretudo ao entendimento de uma vivência humanista, tolerante e universalista. Deverá atender-se também nas características de cada museu em termos de acervo e ao próprio avanço da museologia nas diferentes áreas do conhecimento científico e tecnológico. Atendendo à dinâmica imposta à sociedade portuguesa pela inclusão do País na Comunidade Económica Europeia, pareceu ser prioritária a

¹²² FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981: 25 anos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p 79.

modernização dos museus do ponto de vista de gestão dos recursos humanos, culturais, administrativos, financeiros e comerciais. Em corolário desta afirmação, estabeleci como linhas programáticas os objetivos internos e externos acima referidos, e procurei desenvolver as ações deste museu no sentido de o tornar mais eficaz, por molde a virem a atingir-se níveis europeus de atividade social e de qualidade cultural.

Em termos de gestão, o museu define-se tanto nas categorias reconhecidas quanto à disciplina e à territorialidade, como no tocante à sua vocação, por forma a valorizar o sentimento de identidade nacional e regional. Do mesmo modo, a gestão terá de referir-se em relação ao volume e à diversidade do seu acervo, parecendo-me que deve incluir ainda, um critério mais complexo, a fim de se poder decidir sobre o modelo ou modelos de gestão a implementar na rede de museus nacionais. Assim, deverá ser também dada a atenção ao edifício/território pois a sua monumentalidade, estrutura ou características podem obrigar a exigências próprias que tenham em conta essa especialidade.

6.4.1. Gestão global

A aplicação de uma gestão global veio a recolher os seus frutos, do ponto de vista interno, manifestado através de um desenvolvimento progressivo e gradual das capacidades humanas e técnicas dos funcionários. Foi acontecendo um notável progresso da instituição e das pessoas que nela trabalhavam, levado a cabo pela coordenação dos diferentes sectores, a que não foi alheio o empenhamento gradualmente acentuado, se bem que com irregularidades pontuais, dos responsáveis por cada um dos sectores. O plano de atividades foi sempre concebido de molde a concomitantemente se cobrirem todas as funções museológicas por forma equilibrada, coerente, profissional, responsável e democrática.

6.4.2. Organigrama



Figura 1. Organigrama do Museu Nacional do Traje.

Optei por desenhar uma organização interna, através da criação de um organigrama¹²³ e da definição de objetivos para os diferentes sectores. O plano foi sendo criado aos poucos, de modo a que

¹²³ TEIXEIRA, Madalena Braz, Relatório do Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1986, *passim*. (pol.)

eu tivesse a certeza de que estava a trilhar um bom caminho. Deste modo, só foi implementado em 1986, de molde a cobrirem-se todas as funções e atividades próprias da instituição museal. Atendendo à minha formação recebida no Curso de Administração de Museus, organizado pela UNESCO, na Venezuela, e pelos Cursos de Gestão organizados pelo I.P.P.C., alterei totalmente a estrutura orgânica do museu, o que conduziu à criação de um organograma tendente à descentralização de funções e a uma maior responsabilização por parte do pessoal técnico. A nova organização interna foi esquematizada segundo as distintas áreas museológicas e tendo em vista uma maior eficácia dos recursos humanos desta instituição.

6.4.2.1. Direção

A direção tinha associados dois sectores: o sector administrativo e o sector exposições.

Entendi sempre a direção como o elemento representante da instituição, e que tem a seu cargo a orientação geral, bem como a orientação da respetiva investigação, orientada para o específico programa das exposições, do ponto de vista museográfico e temático.

6.4.2.2. Sector Administrativo

Incluía a supervisão do trabalho administrativo do Museu referente à gestão do pessoal, do orçamento e de todos os contactos oficiais com o exterior. A Secretaria passou a ter uma responsável que coordenava as atividades deste sector, incluindo as contas da loja, existindo todavia um técnico que atendia nas vendas e no *stock*.

6.4.2.3. Sector Exposições

Recaiu ainda sob a orientação da direção a programação das exposições e todos os contactos oficiais e officiosos para a execução das mesmas. A coordenação destas atividades envolvia também as publicações e qualquer tipo de edições que se foram realizando, bem como os contactos com a imprensa. Era nomeada uma conservadora como responsável museográfica de cada exposição, por forma rotativa, e que tinha a seu cargo a preparação, a montagem e a desmontagem das diferentes mostras.

Existiam ainda sob a alçada da Direção os restantes sectores: Sector de Inventário, Sector Conservação e Reservas, Oficina de Restauro, Sector Extensão Cultural, Sector Segurança e Manutenção, Sector Biblioteca, e Sector Parque, abaixo mencionados.

6.4.2.4. Sector Inventário/Matriz

Este sector também tinha uma conservadora como responsável que orientava a inventariação das peças. Deverá acrescentar-se que o inventário Matriz foi implementado a partir de 1999, sendo de referir que, até essa data, rara era a semana em que não chegavam novas doações. Tendo por base o estudo do programa designado por Serviço do Inventário das Coleções, S.I.C, a orientação do registo e inventário deste Museu foi feita conforme as normas acima indicadas, tanto para as doações, como

para a revisão do inventário, nos novos moldes de descrição, tanto quanto possível exaustiva, da indumentária. Este sector dava parecer técnico sobre a avaliação e o estado de conservação das aquisições e das ofertas, além de apoio em montagens e na descrição de peças para os catálogos ou para os desdobráveis. Este sector tinha ainda como função superentender à revisão do inventário.

6.4.2.5. Sector Conservação e Reservas

Este sector também tinha uma conservadora como responsável, após a reestruturação das reservas que explicito pormenorizadamente no 2.6.1. Após este trabalho de grande envergadura que pessoalmente dirigi, a responsabilidade do sector caiu sobre uma conservadora que atendia à constante arrumação nos armários quer em termos de revisão quer das novas espécies que iam chegando. Após a reestruturação das reservas, tema desenvolvido nesta tese em 2.6.1., a responsabilidade deste sector caiu sobre uma conservadora que atendia à constante arrumação nos armários quer em termos de revisão quer das novas espécies que iam chegando. Tinha igualmente a seu cargo supervisionar as condições de humidade e temperatura de modo a que o clima do sótão se mantivesse num certo equilíbrio durante as diferentes estações do ano. Assim, foi possível sem gastos excessivos controlar a oscilação de temperaturas e das humidades.

6.4.2.6. Oficina de Restauro

A organização deste sector era semelhante à dos restantes. A conservadora responsável coordenava e orientava os trabalhos de consolidação e restauro das peças que entravam no museu, bem como das peças em reserva, apoiando igualmente, com a ajuda das artífices, a preparação e a montagem das exposições in e extramuros. Foram-se também estabelecendo prioridades de consolidação e restauro tendentes, por um lado, à realização das exposições, e por outro, à arrumação das reservas, bem como ao apoio dado à montagem das mostras organizadas dentro ou fora do Museu.

6.4.2.7. Sector Extensão Cultural

A orientação deste sector afirmou-se numa exploração pedagógica da coleção, em relação aos estabelecimentos de ensino que solicitaram a colaboração do Museu. Diversos graus de ensino foram recebidos nos moldes de visita orientada ou num acolhimento prévio à realização de uma visita livre. Tinham como responsável uma técnica superior que estava encarregue dos contactos com o exterior. Organizava pequenos cursos ou encontros para os professores, por serem estes os multiplicadores da ação cultural do museu, e textos de divulgação sumária destinada aos jovens. Foi-lhe delegado também a organização das festas de Natal e do Dia Internacional dos Museus, cujos programas estavam sujeitos à apreciação da direção. Ainda lhe foi incumbida a tarefa de realizar reuniões de formação dos guardas, no campo das relações humanas e na diversa temática das exposições.

Por outro lado, a realização de fichas pedagógicas, solicitadas anualmente a este sector, teve sempre continuidade e foi-se processado por forma experimental. As atividades culturais dos dias 18 de Maio e 26 de Julho, respetivamente Dia Internacional dos Museus e Aniversário da inauguração do

Museu Nacional do Traje, foram algumas vezes diretamente organizadas pela direção, mas na sua esmagadora maioria por este sector. Atendendo a que foi necessário dar uma maior dinâmica à realização destas festas e que, por outro lado, estas se encaminhavam, sobretudo as internas, para uma espontaneidade na realização das mesmas, este sector passou a ter sempre como função a execução sistemática das festas museológicas, de modo a manter estreito contacto com o restante pessoal.

6.4.2.8. Sector Segurança e Manutenção

Este sector era constituído pelo pessoal de limpeza e pelo pessoal de oficina, tendo uma conservadora como responsável. O sector tinha a seu cargo a limpeza e higiene do Palácio e de todos os respetivos anexos, bem como a revisão e manutenção do equipamento, mobiliário, instalação elétrica, sanitários e obras. A orientação residiu essencialmente numa procura constante de eliminação de pó e poeiras. Foi ainda solicitada uma vigilância constante na apresentação cuidada das exposições, áreas visitáveis, gabinetes, oficinas e reservas.

A orientação geral em relação à oficina de eletricidade e carpintaria consistiu na criação de prioridades, de modo a manterem-se ritmos certos com as exposições programadas e a manutenção geral do edifício, seu equipamento e mobiliário em geral, bem como inspeção e verificação dos diversos dispositivos de segurança no museu. A ênfase dada a este sector situa-se no campo de formação contínua dos guardas, segundo as normas da lei-quadro dos museus de 2004. Neste sentido, 2 técnicos superiores vieram a redigir, em 2007, o solicitado Plano de Segurança do Museu Nacional do Traje que, por razões de segurança, não é aqui anexado.

6.4.2.9. Sector Biblioteca

Este sector tinha como responsável um técnico superior de Bibliotecas, Arquivos e Documentação, B.A.D. que tratava da classificação das espécies bibliográficas e da orientação do trabalho biblioteconómico. Estava-lhe também adstrito o acolhimento do público, pessoal ou telefonicamente, bem como a permuta e a organização de bibliografias. Tinha também a seu cargo a orientação do tratamento das espécies iconográficas. Por especial vocação para a fotografia, o bibliotecário foi-se dedicando a todo o tipo de documentação fotográfica (das espécies museológicas, das diferentes exposições e das diversas atividades).

Em 1986, subdividi a biblioteca em 2 áreas distintas: a biblioteca e o arquivo áudio visual para o qual uma especialista em material iconográfico elaborou um sistema de organização que passou a ser executado por pessoal auxiliar, sob orientação do bibliotecário. A organização sistemática das espécies iconográficas foi iniciada segundo um projeto elaborado pela Dr.^a Graça Garcia, responsável pelo gabinete iconográfico da Biblioteca Nacional mas não teve o andamento que se desejava, a não ser na vertente das fotografias que continuaram a ser tratadas com os devidos cuidados. Nos Anos 90, uma nova bibliotecária deu início à indexação. Relativamente ao acervo deste sector, há a registar que eram solicitados com frequência alguns livros a firmas e editoras que de forma muito irregular as ofereciam

ao museu. A instalação das necessárias estantes da biblioteca foi realizada com aquisição de quatro módulos e o aproveitamento de outros seis existentes na cave do Museu. Ficaram assim equipadas e instaladas em condições condignas, estas duas estruturas base da investigação das coleções: a biblioteca e o arquivo.

6.4.2.10. Sector Parque

Este sector teve inicialmente um Eng.º silvicultor como responsável¹²⁴ que se prestou, após a sua aposentação, a continuar a dar gratuitamente o seu parecer sobre este sector. Posteriormente ingressou no quadro um arquiteto paisagista que passou a ser o responsável pelo Parque, tendo a seu cargo a orientação dos trabalhos de conservação e manutenção das espécies botânicas e zoológicas, bem como a orientação dos jardineiros distribuídos pelo parque em diferentes cantões, de acordo com as aptidões de cada um deles, bem como das jardineiras.

6.4.3. Interação entre Sectores

Os nove sectores do Museu recebiam orientação da direção em reuniões quinzenais de informação/ formação, onde progressivamente se iam apontando as linhas de atuação de forma a conseguir-se um equilíbrio nas distintas tarefas museológicas. As orientações sectoriais organizaram-se tendo em vista dois pontos essenciais: a consciencialização, por parte de cada responsável, das funções que lhe estavam adstritas e uma procura de autonomia quanto à realização das suas tarefas.

Inicialmente, estas reuniões tiveram um carácter experimental, até que a nova estrutura orgânica se foi criando e se delimitaram funções e competências de atuação. Estas reuniões tinham várias finalidades: incitar e estimular o trabalho e criar condições democráticas e participativas na resolução e progresso da instituição e de cada sector. Orientaram-se no sentido de atingirem equilíbrios na atuação das distintas áreas, procurando-se ainda que fossem informativas. Eram coordenadas pela direção e secretariadas pelo responsável do Parque. Por outro lado, solicitou-se que os responsáveis de cada sector exercessem semelhante ação junto dos seus elementos e que tal se processasse de modo formal ou informal, conforme os casos.

Por sua vez, cada exposição temporária implicava a constituição de uma mini equipa com uma responsável e que era coordenada por mim, em reuniões que tinham lugar ora no meu gabinete, ora da oficina do restauro, ora nas reservas conforme se tratava de escolher as peças, de as conservar ou inventariar, ou ainda numa sala pluridisciplinar, a *Sala da Trave*, que estava dedicada à montagem dos trajes em manequins e à fotografia das peças para exposição.

Os responsáveis foram correspondendo de forma irregular, mas na globalidade positivamente, às solicitações de *performance* nas áreas que lhes estavam adstritas. Como não era possível compensar financeiramente o pessoal pelo trabalho realizado para além do tempo de serviço, optei por dar tempo.

¹²⁴ LARA, Luís Filipe Sousa, *Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, IPPC, 1978. COSTA, Rui do Rosário, *25 anos do Parque do Monteiro-Mór, 1976-2001*. Lisboa. Inédito.

Os funcionários tinham direito a um dia de descanso, depois de dias de *sprint*, e a dois dias de descanso, depois das inaugurações, que correspondiam sempre a tempos de grande azáfama exigindo horas extraordinárias (estes dias extra eram destinados apenas às pessoas que tinham trabalhado arduamente para as exposições).

6.5. Reestruturação museológica dos espaços

O Palácio com a sua multiplicidade de espaços é, fundamentalmente, um edifício do século XVIII, à excepção da cave que tem um divisão de espaços que remonta a Seiscentos, e de um anexo de construção manuelina. Deste modo, a maioria dos espaços não foi alterada mesmo quando se procedeu à sua adaptação a museu, mantendo visualmente a organização espacial de uma mansão setecentista.

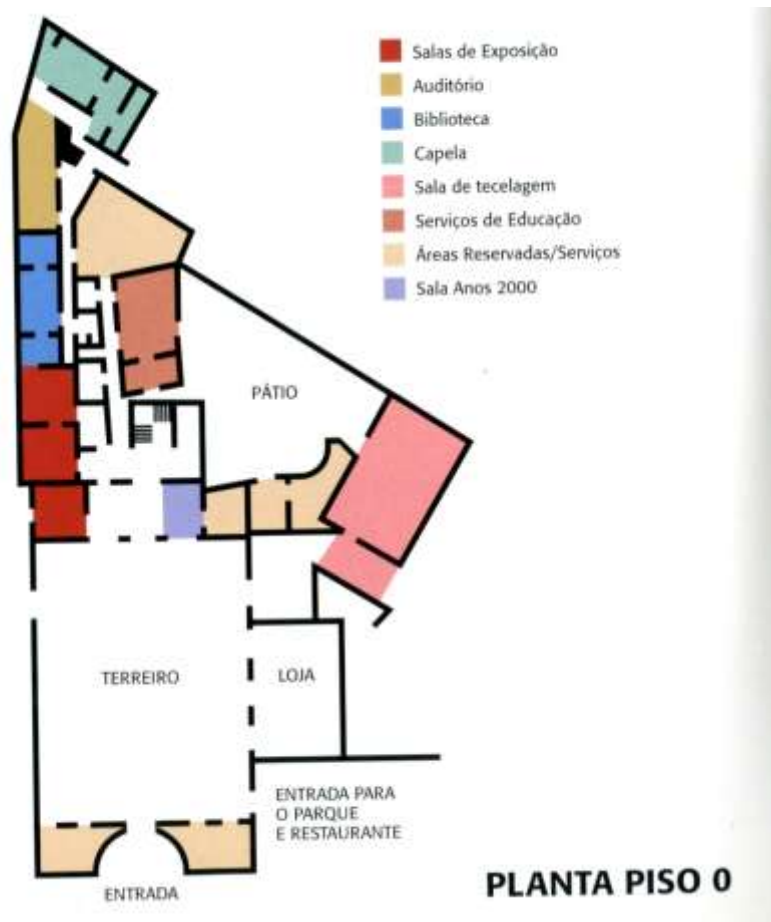


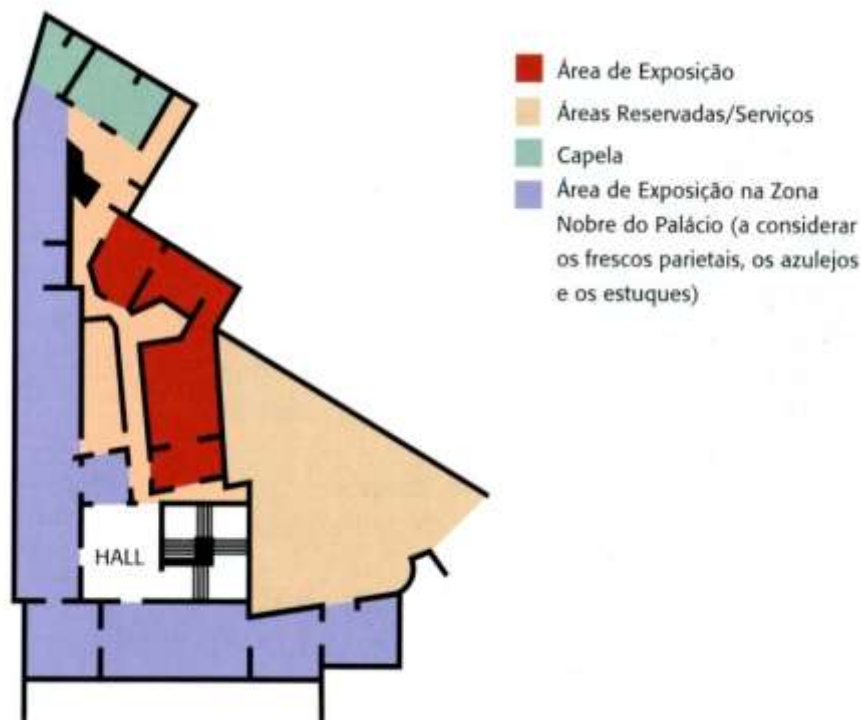
Figura 2. Museu Nacional do Traje. Piso 0
Fonte: Roteiro Museu Nacional do Traje.

6.5.1. Exposição Permanente

Até 1985, os espaços museológicos foram sendo definidos à medida das necessidades e consoante as temáticas das exposições. De início, apenas se diferenciou um espaço destinado à exposição permanente.

6.5.1.1. Palácio

Sala dos Teares, **164 m²**, instalada na antiga cavalaria do Palácio Angeja-Palmela onde se apresentaram de forma sucinta as tecnologias referentes ao trabalho artesanal da manufatura dos tecidos e do traje, nomeadamente no que diz respeito às matérias-primas (lã, linho, algodão e seda), à fiação, à tecelagem e à estampagem manual dos tecidos. Manteve-se, pois, destinada a divulgar os processos têxteis anteriores à confeção do traje. Também foram aqui apresentados teares em processo de laboração, com finalidades pedagógicas e culturais, a par com ateliês de tecelagem e de tapeçaria experimental. Foi igualmente local de apoio para ateliês de invisuais, em actividades com o patrocínio da Fundação Sain.



Piso 1

Figura 3. Museu Nacional do Traje. **Piso 1**
Fonte: Roteiro do Museu Nacional do Traje, p 173

6.5.1.2. Parque

Muito embora a quinta tenha **11ha**, foi fundamentalmente na zona do Jardim Botânico, com os seus cerca de **3ha** que se foi realizando a grande maioria das exposições. Deu início ao Jardim de Esculturas, em 1995, com uma doação de Nizuma, da sua peça *Castle of the Eye*, célebre escultor japonês, Prof. titular do *Sculpture Centre* de Nova Iorque, e grande amigo de Portugal. Inclui ainda uma outra peça escultórica de Catarina Baleiras, *Senhoras de forte carácter cultivam ervas silvestres*.



Figura 4. Mapa do Parque do Monteiro-Mor
Fonte: Roteiro Museu Nacional do Traje.

6.5.2. Exposições Temporárias

Desenhei uma política de exposições temporárias, tendo em conta os cuidados que devem estar presentes no processo de conservação dos têxteis. Assim, o público teve sempre novas exposições para visitar, pois havia com regularidade uma mudança cronológica e temática dos diversos espaços e salas. As temporárias eram dedicadas a trajes históricos e etnográficos, bem como a obras de artistas contemporâneos, da área das artes plásticas da arte têxtil e da moda. A própria arquitetura setecentista tinha e tem áreas diferenciadas, destinadas a funções diversas, com distintas características e dignidade própria. Foi nessa mesma gradação que se foram ocupando os espaços em sintonia com a qualidade e o caráter dessas áreas de variada dimensão e qualificação. No primeiro piso foi distinguida, desde a fundação do museu, a zona palaciana com a decoração original. A zona de serviços, cozinha e copa, sem decoração ornamental foi adaptada museologicamente aos espaços designados por Andar Nobre e por 1º Andar..

6.5.2.1. Andar Nobre

Decorado com frescos, azulejos, talha dourada e pinturas murais, o andar nobre foi destinado às grandes exposições de história do traje, constituindo, por assim dizer, a montra em que se exibiram as melhores e mais valiosas peças das coleções do museu. Procurou integrar-se contextualmente a indumentária na decoração parietal. O andar nobre foi reservado a exposições de traje erudito, normalmente patentes ao público durante aproximadamente dois anos, correspondente ao tempo de preparação da referida exposição em termos de pesquisa e de conservação e restauro das peças apresentadas. No contexto das grandes exposições do andar nobre, **418 m²**, deverá salientar-se *O Traje*

Império e a sua época, 1792-1826 e muito principalmente o catálogo, editado em 1992. Há igualmente a referir duas exceções: a mostra *DESIGN 21*, realizada em 1998, em que se patentearam as obras de 97 estilistas internacionais e que foi coordenada e apoiada pela UNESCO e, no ano seguinte, veio a realizar-se uma grande exposição de moda portuguesa, *Moda CON-TRADIÇÕES*, inspirada no artesanato têxtil português, nomeadamente nos trabalhos de linho e de lã.

6.5.2.2. Primeiro Andar

Espaço habitualmente dedicado a exposições de obras de artistas contemporâneos como tapeçarias, bordados, acessórios ou brinquedos, que duravam aproximadamente entre seis e nove meses. Neste 1.º andar, **715 m²**, a somar às mostras de carácter histórico, programaram-se também exposições de artistas contemporâneos em que o volume das peças obrigasse a áreas expositivas de maior dimensão, mas sempre nas áreas vocacionais do Museu: traje, acessórios de traje, *design* de moda, estilismo, tapeçaria experimental, tecelagem, jóias e brinquedos. Expuseram-se tapeçarias da *Manufatura de Portalegre* executadas a partir de pinturas de Vieira da Silva e de Eduardo Nery. Igualmente se expuseram os conhecidos *Leques de Manuel Baptista*. Foram ainda patentes peças de escultura de João Cutileiro cuja mostra veio a receber o primeiro e significativo apoio mecenático. Aqui se expuseram também as *Tapeçarias de Carmo Esteves*, as *Esculturas têxteis de Teresa Segurado Pavão*, bem como os *Têxteis Mexicanos*, o *Bordado da Madeira* e, mais tarde, o *Bordado dos Açores*. Outros e variados temas englobaram numerosas exposições de peças, pertencentes ao museu ou de diversas entidades exteriores, realizadas em colaboração com outros museus, embaixadas creditadas em Portugal e diversos organismos, mostras estas que serão tratadas e analisadas no capítulo II.

6.5.2.3. Capela

Espaço reservado para concertos ou apresentações de exposições. A capela entrou e continua a entrar no circuito expositivo como um espaço de características religiosas, mas também culturais, nomeadamente com a função de enquadramento de recitais, espetáculos de música, poesia e teatro adequados à função sagrada com que o espaço, **75 m²**, foi construído, e ainda a exposições de relevo ou de grande impacto que se coadunavam com a dignidade e a qualidade áulica desta zona do palácio.

6.5.2.4. Corredor e Coro da Capela

Espaços distintos e separados mas anexos da capela, o corredor e o coro da capela, **28 m²**, estão situados à altura do piso do 1º andar e andar nobre, fazendo parte do percurso de visita normal do museu. Foram utilizados esporadicamente como área expositiva destinada a apresentar apontamentos museológicos motivados por acontecimentos exteriores, como foi, por exemplo, o caso da Independência de Timor-Lorosae.

6.5.2.5. Rés-do-Chão

Local onde se situava a antiga livraria do Palácio. O Rés-do-chão, **612 m²**, foi inicialmente dedicado à tecnologia têxtil, passando depois a ser destinado a mostras de traje etnográfico e de artefactos têxteis portugueses ou estrangeiros, numa variedade de temas, desde as rendas, aos trajes regionais, à tecnologia têxtil, ao traje de ópera, às bonecas, à arte plumária do Brasil e à tapeçaria experimental. Todavia, o critério da inclusão de uma exposição neste espaço dependeu também da dimensão da respetiva área. É um espaço médio no contexto das salas de exposição, pelo que foi sempre necessário definir a relação objetos/superfície. As exposições patentes neste espaço tiveram em média uma duração de um ano, exceto a *Arte Plumária do Brasil* que esteve perto de dois anos em “cena”.

6.5.2.6. Corredor Interno

Pequena área do corredor, utilizada para apontamentos museológicos. O corredor interno tem, **5 m²**. Foi destinado a destacar peças de traje, acessórios, jóias ou tapeçarias experimentais, provenientes de países estrangeiros ou lusófonos. Consistiam, na maioria dos casos, em mostras integradas em programas anuais, subordinados a um determinado tema que ia sendo objecto de apontamentos, numa rotatividade mensal. Dada a pequena dimensão destas exposições, a sua programação não incluía inauguração.

6.5.2.7. Galilé e Sala Destaque

Espaço dedicado à exposição de obras de artistas ou *designers* contemporâneos que trabalham nas áreas vocacionais do Museu: o Traje e a Moda. O principal objetivo da Sala Destaque, **29,7 m²**, foi o de divulgar o trabalho de jovens criadores que, raramente, tinham oportunidade para exporem as suas peças. Este espaço constituiu, **assim**, o núcleo gerador da divulgação dos novos criadores. Foi um polo dinamizador, estreado por Ana Salazar, a mulher que entendeu a moda como uma forma de arte de vanguarda. Teve o talento de ir preparando as mentalidades do público português, sobretudo das senhoras, para uma nova maneira de estar na vida. É hoje muito claro interpretar o papel desta criadora de moda como uma personalidade de charneira e elemento transformador da sociedade, pré e pós 25 de Abril. Nunca será por demais salientar que se vivia ainda, em 1985, longe da adequada apreensão destes contornos sociológicos que hoje se podem exprimir de uma forma clara e unívoca. Além da moda, patentearam-se acessórios, joalharia, tapeçaria experimental e algumas e diversificadas instalações imaginadas por diversos artistas. Cada uma destas exposições teve uma duração média de dois meses. Por vezes a exposição *transbordava* para a Galilé, **94,5 m²**, espaço adjacente que corresponde à entrada do palácio, onde se colocavam textos e/ ou cartazes alusivos às mostras.

6.5.2.8. Loja

A localização inicial da bilheteira foi transferida, em 1991, de um anexo térreo onde funcionava, para um local de maior amplitude. Este novo espaço, **178,5 m²**, veio permitir a sua

utilização como espaço de exposição de cópias e de pequenos apontamentos museográficos, tendentes a chamar a atenção dos visitantes para as mostras patentes no palácio. Serviu igualmente como área de exposições temporárias. Deverá salientar-se a exposição táctil *Pare, Escute e Toque – Um Passeio em 1830*, destinada a invisuais e amblíopes. Esta exposição, com planta e legendas em Braille, incluía a apresentação de trajes masculinos e femininos, bem como de carruagens do séc. XIX, como a que foi utilizada pelos 1º e 2º Duques de Palmela na cerimónia de Coroação da Rainha Vitória de Inglaterra, realizada em Londres, em 1838.

6.5.2.9. Terreiro

Foi a partir de 1985 que se começou a usar mais intensamente o terreiro fronteiro ao Palácio, **927,5 m²**, com finalidades culturais e museológicas, de que se deve destacar o primeiro Desfile de Moda, que contou com modelos assinados por José António Tenente e que constituiu a sua estreia como estilista. Algum tempo depois, ainda em 1985, foi a vez de Mário Matos Ribeiro, jovem autor-de-moda, adjunto de Ana Salazar e que era então desconhecido do público. Esta passagem integrou ainda *jóias-de-autor* de Rosário Lopes que complementavam os trajes apresentados. Realizou-se um espetáculo de ballet, *As árvores Movem-se* pelo grupo de Rui Horta, bem como numerosas instalações, recitais e festas. Do mesmo modo, se apresentaram exposições de artistas contemporâneos, nomeadamente de esculturas, mas também instalações: de vertuário, acessórios de traje, *design* de moda, estilismo, tapeçaria experimental, tecelagem, jóias e brinquedos¹²⁵.

6.5.2.10. Restaurante

De alguma maneira pode considerar-se a área do restaurante, **71,5 m²**, como privada, na medida em que esta zona está adstrita a uma firma, Matelis, que a explora na área da restauração. Foi usada para eventos musicais, fado, apresentação de ranchos folclóricos, lançamentos de livros, jantares de fim de curso, almoços de famílias e de empresas, casamentos e batizados. Destaco um evento especial que correspondeu a uma passagem de modelos de Alta-costura de NINA RICCI e que constituiu uma atividade paralela à exposição de criadores franceses que ocorreu em 1987, em colaboração com a Embaixada de França e com o Institut Franco-Portuguais.

6.5.2.11. Parque

O Parque de 11ha, pode ser definido em várias áreas: o Jardim Botânico, **2,5 ha**, o horto e a horta e pomar, **1,5 ha**, a mata, **4 ha**, e o *parkland*, **3 ha**. Realizei várias exposições no Jardim Botânico de que destaco *Dressing up nature*, concebida *como site specific*, com trabalhos finais de diversos alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Uma muito diversa espécie de espetáculos teve aqui lugar: tardes de poesia, recitais de piano, teatro e um festival de música, o *Festival do Paço*, em honra do Paço do Lumiar, bem como eventos pedagógicos e culturais para

¹²⁵ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 1987, *passim*. (pol.)

comemorar o Dia Internacional da Criança ou o Dia Internacional da Música ou o Dia Internacional dos Museus.

6.6. Grandes trabalhos coletivos

Além das grandes exposições que constituíam sempre um trabalho coletivo para a esmagadora maioria dos funcionários, em que se inclui, por vezes, algum pessoal do parque, realizaram-se dois trabalhos de capital importância a reorganização do sótão e a revisão do inventário.

6.6.1. Reorganização do Sótão

Da acumulação de peças e da indisciplinada distribuição dos gabinetes de trabalho, ocupados muitas vezes *ad hoc*, adveio uma complexa e indefinida rede de confusa nomenclatura, sem que houvesse uma estrutura e uma disciplinada disposição de armários. Nesta medida, tomei a meu cargo reinstalar as pessoas que trabalhavam no sótão, na oficina de restauro e na área do inventário onde trabalhavam as conservadoras e as assistentes. Limitei a área das pessoas e criei gabinetes para um ou dois elementos, de modo a que houvesse uma maior proximidade entre gabinetes e, simultaneamente, uma maior intimidade para cada funcionária.

Após a instalação das conservadoras e outro pessoal técnico em gabinetes próprios, seguiu-se a reorganização dos espaços do sótão de modo a criar uma definição espacial adequada ao tamanho volumétrico ou físico de cada coleção e de cada tipo de coleção, tanto do ponto de vista cronológico como material. Levado este propósito a termo, dei início à reorganização dos espaços e dos armários, para poder definir a área das reservas e criar maior concentração e ordenação dos referidos armários.

Solicitei a uma fábrica de panos de Braga, a oferta de peças de pano-cru e pano de lençol. Instalaram-se novos armários para arrumação das coleções, executados pelo carpinteiro do Museu. Foram almofadados armários *Handys*, metálicos, de modo a resistirem aos ataques dos insetos que sazonalmente aparecem no sótão e que só desaparecem com uma desinfestação, realizada todos os anos. Cerca do ano 2000, sem poder precisar bem a data, tive uma longa conversa sobre estes problemas com a então subdiretora da Biblioteca Nacional que substituiu as desinfestações anuais por constantes limpezas nos armários, de modo a conseguir dar uma volta completa ao acervo da biblioteca no espaço dos doze meses de cada ano. Entre as múltiplas razões que me indicou, existia a diminuição de problemas de saúde quer dos bibliotecários quer dos utentes, e uma segura e eficaz limpeza manual com menos custos, nem incómodos para os visitantes.

Este trabalho prévio à arrumação interna dos referidos armários foi realizado com a colaboração de uma conservadora. Resultou na desobstrução de salas e cubículos, permitindo uma mais correta e organizada distribuição de pesos e volumes. Por outro lado, criaram-se regras de arrumação e conservação, nomeadamente a colocação de aquecimentos, desumidificadores e, por processo artesanal, foi equilibrado o índice de humidade no Verão. Diariamente, passaram a fazer-se leituras de temperatura e humidade relativa.

A orientação geral foi desde início para a organização das chaves dos armários e salas, com vista a uma rigorosa e eficaz utilização das mesmas. A execução de dois chaveiros, um de acesso controlado e outro em reserva, veio a resultar numa centralização segura dos conteúdos dos diferentes armários. Cada sala e cubículo passou a ter uma numeração, bem como os armários, as prateleiras e as gavetas, de modo a facilitar o trabalho de busca de peças em reserva. Por outro lado, foi solicitado que se procedesse à revisão do inventário e arrumação definitiva de parte da coleção com a finalidade de se ter uma sistemática ordenação das reservas segundo um plano cronológico e sectorial. Um jovem estagiário de museologia teve um papel decisivo neste processo, por sua natureza morosa. O qual foi sendo executado, por fases e, de uma forma irregular mas acabou por resultar no correto acondicionamento das peças de coleção e a consciência de que não se podia voltar ao estágio de desarrumação anterior e que era necessário dar continuidade ao plano das reservas.

Foi extraordinariamente difícil fazer entender que as reservas passavam a ficar às escuras, mesmo que esta necessidade primária, do ponto de vista científico, tivesse sido aceite pelas funcionárias que trabalhavam no sótão. O processo de adaptação foi lento até se habituarem a esta medida, tão simples quanto fundamental. Medida prévia em qualquer área de reserva e que constitui uma das regras básicas de conservação das coleções. Os hábitos são difíceis de corrigir, tendo esta decisão levado algum tempo até advir rotina para as conservadoras, as assistentes, bem como para o pessoal da oficina de restauro.

6.6.2. Revisão do Inventário

A orientação para este sector consistiu numa exigência da organização disciplinada do trabalho de receção, registo, inventariação, etiquetagem e classificação das espécies museológicas. O ritmo de inventariação foi sendo seguido a par e passo com a chegada das peças doadas ou adquiridas pelo Museu, do mesmo modo que os agradecimentos das mesmas. Somente a partir de 1990, se passou a cumprir a legislação em vigor quanto à autorização superior sobre a aceitação destes bens móveis para a posse do Estado. A orientação geral do sector consistiu na realização atempada da etiquetagem das espécies inventariadas, a par com a sua chegada ao museu, de modo a que entre a sua entrada no museu e a sua arrumação definitiva se viesse a encurtar o tempo para um mínimo de um mês.

Deste modo a organização interna deste sector passou a desenvolver-se de forma mais ordenada, no tocante à sistematização do processo de registo e inventariação e fichagem das peças, bem como à arrumação da própria sala de inventário e à arrumação das peças nos armários. Foi levado a cabo um levantamento das espécies existentes em cada armário, para que a sua localização na ficha fosse de mais fácil e rápida consulta.

Fazer opções de qualquer género, é sempre muito mais difícil que dar continuidade a um processo com o qual já se está familiarizado, por mais moroso e rotineiro que este seja. Há muito que se ia sentindo como excessivo o constante aumento do volume das coleções. Enquanto durante os primeiros três anos chegavam diariamente ao museu doações, normalmente de grande qualidade mas

em pequeno número, nos anos seguintes as ofertas passaram a ter menos qualidade sendo normalmente resultado de mudanças de residência, ou de venda de quintas ou de casas de família.

A partir dos Anos 80, muito embora continuassem a ser entregues no museu peças de períodos históricos recuados, a cronologia das peças doadas veio a recair essencialmente em bens dos séculos XIX e XX, e fundamentalmente de senhora. Deste modo, passou a existir uma diferenciação entre a roupa de homem e de criança, com a indumentária feminina, o que veio a resultar numa proliferação de peças do mesmo tipo, ainda que com algumas maiores ou menores diferenciações. Deste modo, a caracterização das coleções passou a ter uma vertente feminina de maior acentuação, o que foi continuando a acontecer até ao presente.

Tornou-se claro que era preciso fazer uma opção e tomarem-se decisões drásticas relativamente ao progressivo número de espécimes e, por consequência, de registos, nomeadamente a partir da criação do Programa informatizado, Matriz¹²⁶, cujo inventário passou a ter processos mais onerosos quer para o museu quer para a tutela, na medida em que os registos se multiplicaram e foram acrescidos de fotografias digitais. Esta medida veio melhorar e enriquecer consideravelmente o inventário mas, por outro lado, trouxe mais tempo de observação e de registo das coleções. Ainda se deve acrescentar que foi necessário rever os inventários anteriores, facto que veio dar a consciencialização do excessivo número de peças que não se traduziam num mais rico património mas antes numa repetição em série, de determinada tipologia de objetos.

Assim como tomei a meu cargo a reorganização do sótão, fiz o mesmo em relação à existência, em excesso, de séries de peças. A primeira e exemplar escolha recaiu sobre os chapéus de senhora que eram às centenas. Foi necessário distribuí-los por décadas e, em cada década, fazer a primeira, a segunda e a terceira escolha. Tanto a primeira como a terceira escolhas foram as mais fáceis de fazer, tendo-se à partida eliminado sem hesitações as peças que eram desnecessárias ao registo de cada década. Já a segunda escolha foi a mais difícil e lenta de fazer, na medida em que foi uma e mais vezes refeita, de modo a ficarmos certas de que estávamos a fazer a ajustada compreensão e entendimento da coleções de chapéus de senhora do século XX. Este trabalho foi apresentado num encontro organizado expressamente pela Rede Portuguesa de Museus, e pela tutela, sobre a *Política de Incorporações*, realizado em 2002. Desse encontro veio a seguir-se a criação de uma listagem de 624 chapéus de senhora que foram cedidos ao recente Museu da Chapelaria de São João da Madeira, onde ficaram depositados.

¹²⁶ Este programa informático e uniformizador, criado para o Instituto Português de Museus, veio transformar o inventário dos bens nacionais, tendo sido depois aplicado à maioria dos museus da Rede Portuguesa dos Museus. MONTEIRO, Joana Sousa; SILVA, Rui Ferreira, “Museus na rede. A presença dos Museus Portugueses na Internet?”, *museologia.pt*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação n°3, Maio 2009, p 154-163.

Na sequência do estudo sobre esta problemática, e após esta experiência ter sido levada a cabo, vim a redigir a *Política de Incorporações* do Museu Nacional do Traje¹²⁷, com o apoio das técnicas do museu que tinham acompanhado aquele trabalho. Este documento foi elaborado na sequência da criação da Lei-quadro dos museus, n.º 47/2004, de 19 de Agosto, lei esta, de características inovadoras que veio balizar e preencher importantes lacunas técnicas e científicas dos museus portugueses.

A propósito da elaboração desta lei quadro e, da referência do prof. Brigola, incluo aqui uma breve descrição da existência de uma Tertúlia Museológica formada por um grupo de museólogos. A partir de 1983, posteriormente à defesa do meu mestrado, foram acontecendo, de um modo intermitente, encontros entre algumas das pessoas que também tinham terminado os seus estudos de História de Arte ou de Museologia, inicialmente com pretexto de irmos a inaugurações, ou a defesas de tese, nomeadamente na Universidade Nova. Participar em colóquios da Associação Portuguesa de Museologia, APOM ou em encontros da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, International Council of Museums constituíam ainda interesses profissionais, em que participávamos geralmente em grupo. A APOM era presidida por Manuela Motta, conservadora do Museu de Calouste Gulbenkian, tendo-se mantido nessa direção entre 1974 a 1991¹²⁸.

Desenhava-se uma outra geração que queria entrar em cena e refrescar a associação com novas ideias e novos projetos. Fernando António Baptista Pereira foi sem dúvida o *leader* e o *pivot* desses encontros que também se davam à mesa de cafés e ainda, em minha casa, por ser de fácil acesso. Acabámos por vir a ser Presidentes da APOM, Fernando António de 1991-1996, eu, de 1996-1999, e António Nabais, de 1999-2008. Por último, João Neto, pertencente a outra geração, vem sendo, desde 2008, o atual presidente. Numa primeira fase o grupo estendeu-se à Rosa Figueiredo, tendo-se trabalhado no sentido de dinamizar a APOM, realizar os Encontros anuais e dar continuidade às viagens culturais que tinham como finalidade conhecer os principais museus e ver as mais interessantes e inovadoras exposições que iam acontecendo em diferentes países.

Fomo-nos colocando sempre ao serviço dos profissionais de museus, tendo apoiado decisivamente a legislação que ia saindo e as opções referentes às diversas carreiras museológicas. A grande luta foi colocar os museus ao serviço do desenvolvimento e da coesão social, para o que foram chegando diversas personalidades como M. Olímpia Campagnolo que nos trouxe uma imensa qualidade de análise e de “entendimento” de novos parâmetros da museologia, absorvidos na Sorbonne e ainda Henrique Coutinho Gouveia, nessa altura assistente de Mesquitela de Lima, o qual veio fazer a ponte entre a tradição de Veiga de Oliveira e a modernidade.

¹²⁷ TEIXEIRA, Madalena Braz *et alia*, *Política de Incorporações do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 2005, (pol). Vid. Apêndice 8.

¹²⁸ <https://apmuseologia.org/about/a-nossa-historia/> (Consulta: 1-9-2107).

A última importante chegada foi a de João Brigola, Prof. de Museologia na Universidade de Évora, como quem acabámos por fazer um quarteto composto por Fernando António, eu e António Nabais. Trabalhámos intensamente, numa ligação de afeto e de um comum desejo de estabelecermos um manifesto legal em que todos nos revíssemos. Elaborámos, não só a evolução da museologia no nosso país¹²⁹, como os pressupostos legais que serviram de base para a redação da lei-quadro de museus, a qual veio a ter letra de forma em 2004, Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto. Perfazia-se assim um conjunto legal da maior relevância, dado que a lei de Bases do Património Cultural, Lei nº107/2001 de 8 de Setembro, já estava em vigor. Porque tínhamos terminado o nosso dever, cada um dos participantes desta tertúlia retirou-se para os seus locais de trabalho e, eu própria, para a reforma.

Não fora a gravíssima crise financeira iniciada em 2008, e os museus podiam estar tranquilos quanto aos problemas que pudessem surgir, devidos a alguma irregularidade oficial ou oficiosa. Uma nova e terrível legislação, Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de maio, destinada condensar todo o tipo de práticas museológicas, atirou ou fez adiar para um futuro longínquo ou inacessível, todos os bons procedimentos que esperávamos poder contar quer da tutela, como do próprio Ministério da Cultura. Cita-se a lei que diz assim: *a concretização simultânea dos objetivos de racionalização das estruturas do Estado e da melhor utilização dos seus recursos humanos é crucial no processo de modernização e de otimização do funcionamento da Administração Pública*. Neste contexto, o presente decreto -lei representa um retrocesso com o intuito de eliminar *redundâncias e reduzindo substancialmente os seus custos de funcionamento*. Sem verbas para sobreviver, os museus vivem dos piores momentos da sua existência desde 1766, quando o Marquês de Angeja inicia a construção do seu Museu e a plantação do Jardim Botânico que deveria ter o seu nome: *Parque do Marquês de Angeja*.

6.7. Museu de referência

Muito embora haja no nosso país, dois museus de traje de vocação local, o Museu do Traje de Viana do Castelo e o Museu do Traje de S. Braz de Alportel, e ainda outros de áreas disciplinares afins, nomeadamente o lisboeta MUDE, Museu do Design e da Moda - Coleção Francisco Capelo, com especial missão sobre a *moda de autor*, creio que se pode afirmar, sem dúvida, que o Museu do Lumiar tem uma área de atuação Nacional, como a própria designação legal o nomeia, o que, conseqüentemente, lhe outorga esse carácter de museu de referência. Na verdade, o museu define-se no que concerne à sua vocação de museu nacional e, bem assim, quanto à área científica das suas coleções, um ramo das Artes Decorativas (traje), pelo que lhe é essencial representar e valorizar a expressão de uma identidade nacional, regional e, nalguns casos, local e até mesmo bairrista.

¹²⁹ BRIGOLA, João, "Perspetiva histórica da evolução do conceito de Museu em Portugal. Breve história da legislação sobre política museológica em Portugal", *Lugar em Aberto*. Revista da APOM, nº1, pp.32-45, Outubro de 2003.

6.7.1. Rede Portuguesa de Têxteis

Foi na qualidade de museu nacional que esta instituição assumiu a promoção de artistas contemporâneos com criações nas áreas dos têxteis e da joalheria. Na verdade, a partir de 1984, as exposições com a temática dos têxteis sucedem-se a um ritmo muito apreciável, devido também ao facto da tapeçaria experimental estar constituída em Associação, *Associação de Tapeçaria Portuguesa Contemporânea, Grupo 3.4.5*. A sua mentora, Gisella Santi, e as suas diversas alunas e discípulas, acabaram por concretizar um sonho através da realização do seu *I Simpósio Internacional de Tapeçaria*, em 1991, que veio a ser organizado pela Câmara Municipal de Loures, no Centro Cultural da Mala-posta, na sequência do estabelecimento da Rede Portuguesa de Têxteis. Em Loures, tiveram lugar quatro simpósios, com o total apoio do Museu Nacional do Traje e da autora destas linhas, não só relativo ao levantamento dos criadores portugueses com trabalho no domínio da Arte Têxtil, mas ainda no tocante aos contactos internacionais derivados do facto beatriz museu, durante a década de 1990, ter integrado os trabalhos preparatórios da rede europeia de museus têxteis, *European Textile Network, ETN*. Esta rede europeia foi criada por um casal holandês que conseguiu pôr em contacto e através da *net* um considerável número de entidades e de organizações vocacionadas com os têxteis.

Destaco a brochura, editada pela *ETN*, a 1 de outubro de 1991, onde se pode ler o histórico manifesto desta REDE¹³⁰, elaborado pela sua Presidente, Beatrice Sterk. Contém uma descrição sumária dos 10 projectos pilotos existentes na Finlândia; Áustria; Berlim/Brandenburgo e Westfalia Norte na Alemanha; Flandres na Bélgica ; Reino Unido; Portugal; Piemonte na Itália; Eslovénia; e S. Petersburg na Rússia. Existe um pequeno texto sobre o contexto político-cultural em que o programa ETN se insere, bem a sua estrutura e os conteúdos das diferentes Rotas. Além das geográficas, existem ainda 5 temáticas: rotas têxteis em monumentos ou sítios; eventos recorrentes; acervos patrimoniais de museus; produções locais; e actividades educativas ou de investigação.

A *European Textile Network* passou a estar *online* a partir de 2001, tendo havido um lento e difícil processo de organização, de modo a criarem-se rotas têxteis europeias. As rotas têxteis virtuais, *European Textile Routes*, constituem um instrumento versátil que está preparado para receber especialistas, estudantes desta área específica, alunos e conferencistas. Realizaram-se reuniões preparatórias em diversos países, de modo a poderem congregar-se esforços para um alargado consenso de critérios. É de referir o encontro de Lisboa, no Museu Nacional do Traje, em Março de 1998, seguido de um pequeno périplo que teve como objetivo dar a conhecer *in loco* parte da realidade do país. A ETN é atualmente formada por dez regiões europeias, e Portugal está incluído na Península Ibérica, juntamente com Espanha e Andorra. Existem quatro rotas temáticas: produção e comércio; educação e pesquisa; coleções patrimoniais; e vária (tempos livres, dinâmica sócio cultural, turismo, etc.), encontrando-se a rota portuguesa integrada no grupo das coleções patrimoniais, tendo como sede o Museu Nacional do Traje que centralizava toda a informação, nomeadamente a informação referente

¹³⁰ STERK, Beatrice, *ETN Brochure of October, Amsterdam, 1991*.

à *Lisbon Route*. A Rota de Lisboa agrega ainda a *Moda Lisboa*, o Museu de Calouste Gulbenkian, o CIVEC, Centro de Formação Profissional da Indústria do Vestuário e Confeção, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Etnologia.

A rede têxtil portuguesa tinha, em 1994, noventa e quatro membros, continuando a ser o Museu Nacional do Traje o *pivot* da rede têxtil portuguesa. Foram agregadas desde início as seguintes instituições, agrupadas por áreas geográficas com a finalidade de facilitar os contactos logísticos entre organismos:

1. Instituto do Bordado da Madeira, Funchal, Ilha da Madeira; Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, Açores;

2. Real Filatório de Chacim, Trás-os-Montes; Museu Alberto Sampaio, Guimarães; Museu das Rendas de Bilros, Vila do Conde; Escola Secundária Soares dos Reis, Porto,

3. Museu de Lamego, Lamego; Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra; Museu dos Lanifícios da Universidade da Beira Interior, Covilhã.

4. Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco; Manufaturas de Tapeçarias de Portalegre, Portalegre; Câmara Municipal de Arraiolos, Arraiolos; Museu Etnográfico do Traje Algarvio, S. Brás de Alportel; Câmara Municipal de Loures, Loures.

A *contrario*, foram divulgados trajes e têxteis relativos a diferentes países europeus, americanos, africanos, asiáticos e da Oceânia, devendo destacar-se a exposição de Arte Plumária do Brasil, inaugurada em 1991, como um polo importante na divulgação da cultura brasileira. Tratou-se de um tema pouco conhecido do público português, baseado num trabalho de campo e que constituiu uma mais-valia relativamente aos crescentes contactos museológicos e culturais com países lusófonos. Se o museu se abriu ao mundo, o inverso também foi verdadeiro.

6.7.2. Creditação do Museu pelos seus pares

Atendendo a que a internacionalização do museu se vinha processando com sucesso, e em bom ritmo, foi possível ir ao Japão a expensas da tutela (só viagem), a fim de participar na 53ª reunião do Committee du Costume que se realizou em Quioto, em 1999, e propor a cidade de Lisboa e o Museu Nacional do Traje como ponto de encontro da 54ª Reunião Anual do Committee du Costume, o que veio a ter lugar no ano 2000.¹³¹ Tinham passado vinte e dois anos sobre a reunião anual deste Committee do Conselho Internacional dos Museus, ICOM que ocorrera na cidade de Lisboa, em 1978, por ocasião da inauguração do Museu Nacional do Traje

Para a reunião de 2000, vieram muitos dos especialistas na história do traje e da moda que pertencem a esta comunidade científica, e que nunca tinham vindo a Lisboa e apenas conheciam algumas coleções, através das comunicações que fui proferindo ao longo dos anos, na qualidade de membro efetivo desse mesmo Committee. Daí que a proposta de reunirmos em Lisboa tenha sido

¹³¹ *54th Annual Meeting of the Costume Committee Lisbon, Portugal from the 1st to the 12nd October 2000.*

aplaudida pelos membros de diferentes países nomeadamente europeus e por alguns americanos, tendo havido 55 inscrições e oito acompanhantes. Foram convidados conservadores e diretores de museus portugueses que igualmente participaram no Encontro e que muito contribuíram com a sua adesão para o sucesso internacional deste evento. Acordado o tema da conferência, *Acessórios do Traje*, com a presidente do Committee, a finlandesa, Mariliina Perkko, criei um programa provisório e programei a excursão *post conference*, tendo estes sido divulgados, em comunicado:

Theme

The theme the organisers chose to concentrate on, is Costume Accessories. It is a fairly general subject which will potentially allow the speakers to approach it from different and possibly interconnecting angles. The intention is to encourage and reflect on diversity, both in terms of different relevant cultural practices in various societies and parts of the world as well as in terms of different scientific studies, understandings and presentations.

Programme

The aim is to offer a very interesting and rich programme which will include study presentations and discussions together with visits to museums with a variety of textile collections.

Moreover, a series of portuguese music and dance performances from different regions as well as live demonstrations by artisans of extinct, but still practised in Portugal are planning to be incorporated in the programme to offer what will hopefully be an informative and stimulating experience.

Call for papers

Those who wish to join the 54th annual meeting of ICOM-Costume and contribute with a paper are kindly requested to send to the organisers a short abstract (c. 300 words) in English or French. Presentations can be of 20, 15 or 10 minutes long. The organisers will set up the formal schedule and allocate presentations time as soon as they have collected all the replies. Your prompt response would, therefore, be greatly appreciated¹³².

Este encontro teve o apoio de muitos museus de Lisboa que se prontificaram a receber os membros, nos seus espaços, cedendo as suas instalações e providenciando mesmo exposições específicas destinadas aos seus fundamentais interesses. O mesmo aconteceu com as instituições museais dispersas pelo país que acolheram o encontro e possibilitaram a constituição de uma excursão de carácter museológico e científico, na área do traje e dos têxteis, bem como turística e cultural.

6.7.3. Prémios

Como aqui foi referido anteriormente, o MNT recebeu o primeiro prémio atribuído ao nosso país, pelo Conselho da Europa. Tratou-se do *Prémio Especial do Melhor Museu do Ano*, galardão de

¹³² TEIXEIRA, Madalena Braz, Comunicado de preparação do 54th Annual Meeting of the Costume Committee Lisbon, Portugal from the 1st to the 12nd October 2000 in *Relatório do Museu nacional do Traje de 2000*, Lisboa 2001.

1979, neste caso, conferido a uma nova instituição museológica, que acabava de ser criada, com a direção de Natália Correia Guedes. Os prémios foram-se sucedendo, e oito anos depois, em 1987, o MNT veio a receber o *Prémio Mouseion* para a categoria de Museu Total, atribuído pelo Triomus-87, no I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa, realizado no Rio de Janeiro, sob os auspícios de Hugues de Varinnes, no qual participei com uma comunicação¹³³.



Figura 5. Prémios na Entrada do Museu
Fonte: Museu Nacional do Traje

Em 1993, o museu recebe o Prémio APOM, Melhor Museu do Ano, atribuído pela Associação Portuguesa de Museologia, seguido, em 1996, pelo Prémio de Artes Decorativas, atribuído pelo Circulo José de Figueiredo do Porto, ao catálogo da exposição *Traje de Noiva 1800-2000*. Em 1997, foi a vez de uma instituição particular distinguir o museu, com o Prémio SETA, atribuído pela empresa SETA Trading Lda., ao restauro de um biombo chinoiserie de c. 1755, pelo estudo, orientação e execução do mesmo. No ano de 2001, a Caixa Geral de Depósitos entregou uma Menção Honrosa, na categoria Prémio Hortas Pedagógicas, promovido pela Culturgest, no entorno do Concurso Hortas de Lisboa.

6.7.4. *Museu Total*

Foi estratégia desta direção procurar atingir um universo de atuação em todas as possíveis vertentes, históricas e geográficas, científicas, técnicas e estéticas, potencializando os meios humanos através de formação adequada e abrangendo os mais variados tipos de público local, regional, nacional e internacional. Esta postura globalizante e internacional valeu ao Museu o Prémio Mouseion para a categoria de Museu Total, atribuído pelo TRIOMUS-87, Rio de Janeiro, Brasil, entre museus de língua portuguesa. Este galardão, de carácter lusófono, foi entregue no âmbito do I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa, realizado em 1987. Hugues de Varinnes, antigo presidente do ICOM, 1965-74, esteve presente¹³⁴ e foi um dos membros do júri, o que reforça e atribui uma outra qualidade a este prémio. Na realidade, foi um reconhecimento público, pelo carácter e pela diversidade dos

¹³³ *Idem*, *Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór*, comunicação ao I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa, Rio de Janeiro, 1987.

¹³⁴ GUEDES, Natália Correia, *Elementos para a História da Comissão Portuguesa do ICOM. 15 anos de atividade*, 1986-2001, Lisboa, 2009.

resultados obtidos, conseguidos com um mínimo de recursos e que, de algum modo, foi paralelo ao prémio Melhor Museu do Ano, atribuído pelo Conselho da Europa, em 1979.

6.8. Cultura da Instituição

6.8.1. A Equipa

A cultura da instituição foi algo conseguido ao longo dos tempos com seus momentos áureos de realização coletiva e **outros** de mais fraca participação, motivados por problemas pessoais, de inter-relação, e por entradas e saídas de elementos, devidas a escassos recursos financeiros, mas também por descoberta de novas vocações e desejos de percorrer outros caminhos, como foi o caso da minha primeira secretária, a Conceição Matos a quem se seguiu a Manuela Antunes, que constituíram excelentes colaboradoras, sem as quais não teria sido possível conduzir as diversas tarefas de que me ocupei ao longo das diferentes fases da programação e da gestão do museu.

Como acontece em todas as instituições, existem tensões e momentos de oposição clara pelo que tive que me habilitar com a competência na área da *gestão de conflitos*, de modo a poder ultrapassar algumas situações de mais grave instabilidade no seio da equipa. Embora tivesse sido possível aligeirar e resolver a maioria das questões, outras ocasiões houve que resultaram na voluntária saída de elementos do quadro do museu. Num primeiro caso, a saída de três técnicos superiores deveu-se a uma influência política por parte de uma conservadora que tinha sido convidada para trabalhar num ministério, levando com ela duas pessoas para a assessorarem. Um segundo caso, deveu-se ao retorno de uma ex-diretora que deu aso a uma difícil reintegração, tendo esporadicamente sido convidada para outros lugares de direção, acabando por regressar ao Museu Nacional do Traje.

O facto de ter reformulado as áreas do sótão conduziu a uma proximidade física entre a oficina do restauro e os gabinetes das técnicas e das conservadoras, do que resultaram inesperadas situações prejudiciais ao trabalho de equipa. Numa outra ocasião, diretamente relacionada com a preparação de uma exposição temporária, vi-me obrigada a deixar levar até à evidência, a inoperância de um pequeno grupo responsável pela elaboração da montagem. Como não asseguraram os prazos habituais, vi-me obrigada a assumir eu própria os trabalhos de concretização da exposição, acabando esta por ter sido inaugurada na data prevista. Embora esta situação tenha sido desgastante, outra houve que se revelou ser muito grave do foro psicológico. Tratou-se efetivamente de um caso de transferência de identidade que tive de resolver com o apoio de uma psicanalista, tendo a pessoa em causa acabado por pedir transferência para outro museu. No meu último ano de trabalho, mais concretamente em 2007, vi-me sujeita por parte dos funcionários do museu, a um *teste de força*. Por ventura e, passados alguns anos, já com a devida distância objetiva e emocional, atribuo o sucedido a uma dificuldade de aceitação da mudança profunda e inevitável da direção da equipa.

Distinguir pessoas de entre os muitos e variados elementos que comigo trabalharam, sendo que algumas delas ainda trabalham no museu, é sempre difícil e melindroso. Todavia, técnicos houve que foram essenciais à política de constante renovação de exposições temporárias. Neste contexto, não posso deixar de referir a Secretaria que me foi apoiando nas inúmeras e constantes minudências dos serviços administrativos, sector de que destaco Idalina Carvalho, e sobretudo Alcina Fernandes e Teresa Abreu, bem como Fátima Rocha. Mas ainda Vítor Oura, que foi a mola essencial da Loja desde o período de transição, de um pacato sector comercial para uma ampliada e informatizada secção que movimentava registos de bilheteira e de produtos à venda. De referir ainda Arlindo Nunes que dava apoio a todo o serviço externo do museu. Rosália Com a entrada em vigor do novo quadro do museu, em 1987, aguardado ansiosamente para a reclassificação e correção de injustiças sociais, nunca mais voltou a ser possível retificar as competências e a formação com os salários que ficavam quase sempre abaixo dos respetivos *curricula*.

A área educativa sofreu diversos reveses, sobretudo a partir do momento que foram cancelados os contratos a prazo, em 1993. Atendendo às dificuldades de se admitir mais pessoal fiz os contactos necessários para a renovação de destacamentos e a requisição de elementos que se tornaram, pela sua atuação, importantes apoios dentro da instituição. Por outro lado, a admissão de jovens da Organização dos Tempos Livres, OTL, e sobretudo de outros elementos da Organização do Trabalho Jovem, OTJ, vieram contribuir, nos diferentes sectores em que prestaram serviço, para uma maior dinamização das respetivas atividades. Apraz-me registar a presença de muitos jovens estagiários que aqui trabalharam e que trouxeram vitalidade, alegria e entusiasmo, contribuindo para dinamizar rotinas e trazer novo alento aos sectores mais carenciados de pessoal. Ainda, e num espírito de melhor eficácia das atividades, alguns funcionários foram deslocados para outros sectores, em que provaram a sua eficiência, sendo de destacar a atuação de um guarda jovem no ateliê de brinquedos. A introdução de jovens nos vários departamentos liberta os respetivos responsáveis dos trabalhos de execução mais rotineiros, dando-lhes, por *outro* lado, a possibilidade de melhor organizarem as suas tarefas. São ainda um estímulo, pois os jovens, com o entusiasmo, generosidade e desejo profundo de integração na vida profissional, trazem um sentido novo à instituição.

No tocante à Biblioteca, gostaria de referir a Rosário Severo que se revelou uma excelente tradutora, área em que veio a licenciar-se e que foi igualmente um importante elemento nos momentos de recreio criativo, de que tratarei adiante, a que se seguiu um bibliotecário e finalmente uma bibliotecária, Ângela Valério, que tratou as existências segundo as regras biblioteconómicas em vigor. Só a partir de 2.000 foi possível a entrada de Cândida Caldeira como adjunta da biblioteca, tendo ficado a seu cargo a secção de fotografia, de revistas e de imagens, aliviando substancialmente o trabalho da bibliotecária. A guardaria constitui sempre a marca embaixadora do museu, na medida em que estão presentes e actantes aos fins de semana, dias em que o restante pessoal está ausente.

Razão pela qual se foram fazendo reuniões periódicas para ouvir as suas mensagens e as queixas do público mas, igualmente, para os guardas receberem informações sobre a programação expositiva e outros eventos. Os guardas e vigilantes constituíram igualmente elementos essenciais à manutenção e segurança do museu de que destaco o Sérgio Cançado, sempre atento e cuidadoso, fazendo horários excedentários como se fora almoxarife, sem preocupação de retorno e sempre a bem do museu. A segurança do museu teve como principais funcionários Leonor Soares, António Calado, Manuel Antunes, Leonor da Conceição, Silvino Antunes, José Vidas, Rosália Pires, Natividade Agostinho e Eduardo Pinheiro Vasquez, uma personalidade que se integrou na equipa, provindo do lugar de mordomo da antiga proprietária do palácio, a Marquesa de Tancos. Residiu até à sua morte num anexo e manteve os modos e a função de criado grave de uma aristocrata, o que dignificava a a entrada e a recepção, assumindo-se como porteiro e atendendo os visitantes como convidados da casa.

Como já referi o meu trabalho inicial foi na área do serviço de extensão cultural. A linha de continuidade foi seguida por Isabel Correia, Alberto Júlio Silva, Sílvia Vinhas, João Martins e Paula Cerejeiro. Por razões de vária ordem, esta linha pedagógica teve de ser interrompida, deixando uma vazia que foi dificilmente superado. É neste momento que entram jovens ATL e ATJ, mas acabaram por surgir outros como Ana Leitão, Cláudia Inácio e Maria Navarro Mascarenhas, estas últimas de grande qualidade humana que deram continuidade ao trabalho didático e de animação que se foi mantendo ao longo dos anos como uma característica deste museu, tema tratado no ponto 2.10. No que se refere ao grupo de funcionários que trabalhavam no sótão, nomeadamente o pessoal técnico superior, muito embora tenham vindo a ser sempre mencionados publicamente em todas as fichas técnicas de cada exposição e das diferentes atividades que o museu foi desenvolvendo, na medida em que se empenhavam nas diversas atividades, é necessário reforçar a sua preciosa colaboração. Assim é de destacar Madalena Farrajota e, posteriormente, Dina Caetano Dimas, de exímia capacidade organizativa, assim como a conservadora Teresa de Almeida Sérgio que assumiu a inventariação das coleções, trabalho este que teve uma alteração substancial, a partir do momento que as novas tecnologias foram aplicadas neste sector. No sector do Inventário também foram passando outros elementos, como Pedro Mendes, Mafalda Costa Guerra e Fátima Agrela. Nos últimos anos, Xénia Flores e Elsa Ferraz, uma dupla de grade empenho e dedicação que se têm vindo a desdobrar em múltiplas tarefas que fizeram com a maior generosidade. Duas artistas, Ana Vieira, de grande e reconhecido valor como artista plástica e Maria da Luz Nolasco, *designer*, trabalharam durante alguns anos, tendo a primeira criado duas instalações de grande porte e apoiado a museografia de diversas exposições. A segunda dedicou-se especialmete à edição de catálogos e desdobráveis, tendo imaginado um padrão deste tipo de folhetos que permaneceu como protótipo, desde 1989 até 2008.

Todos os elementos que integraram a excecional equipa da Oficina de Restauo, composta por duas técnicas de elevada perfeição Alice Neves Dias e Esmeralda Madeira e por três artífices de

grande qualidade, Alda Leal, Cremilde Cançado e Mariana Coelho que ali foram permanecendo até à sua reforma. Esta oficina adquiriu ao longo dos anos uma capacidade técnica muito específica que lhes permitiu fazer trabalhos verdadeiramente extraordinários, de que é exemplo o restauro de um biombo chiniserie que obteve, um prémio de restauro, caracterizando-se por um constante aperfeiçoamento e sempre orientadas por conservadoras. Resta falar da Graciete Rodrigues que teve a seu cargo, ao longo dos anos, a etiquetagem das peças do acervo. Recordo ainda as duas telefonistas, Isabel Fernandes e Antónia Salvador, que foram elementos assertivos no quotidiano da instituição.

A tríade de oficiais de museografia, que passou a ser uma parelha com a reforma do carpinteiro Sr. Augusto, constituída pelo Casimiro de Abreu e pelo Carlos Veloso, contribuíram, de um modo inexcedível, para a sucessiva transformação dos espaços, inventando materiais e suportes, num intenso labor que os bastidores do museu sempre encerram. Há igualmente a dizer palavras de apreço ao Arq. Pais. Rui Rosário Costa que sucedeu ao Eng.º Sousa Lara como responsável do Parque e que tem sabido manter o espírito e a prática de desenvolvimento sustentado¹³⁵.

6.8.2. Recreio criativo

Tendo em conta que uma das finalidades do Museu Nacional do Traje e do Parque do Monteiro-Mór é a educação, mas também a cultura e o recreio do público e, igualmente dos funcionários que aqui trabalham, tive sempre a preocupação de procurar uma constante atenção na área da formação dos funcionários. Foi-se revelando cada vez mais essencial a definição de cada função, a delimitação de competências e a precisão de objetivos e metas institucionais e sectoriais. Esta vertente de ação educativa e de promoção cultural junto dos funcionários teve o seu complemento em três momentos anuais de recreio coletivo, através da organização de um lanche de Natal, um almoço na Primavera, e uma confraternização no Solstício de Verão. A proposta feita pela direção, destinada ao estabelecimento de boas relações de vizinhança com todas as pessoas que trabalham e vivem intramuros do Parque do Monteiro-Mór, veio a merecer o melhor acolhimento por parte dos funcionários do Museu, do Parque, do Restaurante e do Museu Nacional do Teatro.

Assim se iniciou, em 1987, um arraial popular a 16 de Julho, no qual os víveres foram fornecidos pelos funcionários do Museu Nacional do Traje, as sardinhas pelo Eng.º Sousa Lara e as bebidas, pelos funcionários do Museu Nacional da Teatro. A montagem do arraial foi levada essencialmente a cabo pelos funcionários do Parque, orientados pelo seu responsável, que concebeu também uma gincana. Outros sectores do Museu colaboraram na organização do mesmo, sendo de salientar a realização de cravos de papel com quadras alusivas, que foram distribuídas a cada elemento do pessoal. A gestão dos recursos humanos encaminhou-se numa crescente importância dos sectores

¹³⁵ VID. vol. 2, Anexo 1. Por cortesia do Museu Nacional do Traje. **Movimento de Quadro de Pessoal**, período de 1983 – 2008.

de formação e de informação do pessoal técnico a fim de que, com eles e através deles, se dinamizem os restantes elementos do Museu.

O convívio interno constituiu pois outra vertente da Animação. Só depois de muitos anos de atividade e de persistência desta forma de estabelecer um especial tipo de relações de trabalho, é que me fui apercebendo que o convívio interno constituiu uma chave no sucesso da instituição. Este sucesso foi acontecendo sempre de uma forma paralela, quer perante o exterior, quer perante as pessoas que aqui trabalhavam que sentiam orgulho por terem consciência que pertenciam a uma equipa de vencedores. Assim se foi desenrolando uma linha de atuação formativa que parecia um tanto errática mas que o tempo transformou numa vincada opção que foi norteando a axial metodologia de trabalho em equipa. Foram sendo programadas diversas atividades e iniciativas que tinham como objetivo dinamizar os funcionários com os quais se foram organizando diversas ações que resultaram numa interação entre os diferentes sectores do museu. Gradualmente, mas de forma acentuada, foi muito interessante e, de algum modo notável, o estabelecimento de uma coesão interna que tornou possível a participação da esmagadora maioria dos funcionários em diversos eventos públicos ou privados, parte dos quais por eles imaginados.

6.8.3. Gestão Cultural

Tive sempre em mente que a gestão cultural tem como finalidade a promoção cultural do público e dos próprios funcionários do museu e do parque. A metodologia seguida foi norteada pela atenção sistemática a todas as áreas museológicas, a saber: a recolha, a conservação, a investigação, a exposição e a divulgação do Museu. A gestão cultural do museu, interna ou externa, a sua coordenação e controlo, ocuparam grande parte da minha atividade enquanto diretora. Esta gestão organizou-se por duas formas, isto é, na coordenação e no acompanhamento dos diferentes sectores do museu e na definição de uma política de gestão cultural a nível local, nacional e internacional. Deu-se especial ênfase às exposições pelo facto de estas representarem, no contexto deste museu, ações determinantes do trabalho anual. As principais dificuldades neste campo são os recursos humanos e as verbas disponíveis para a sua execução. As primeiras foram sendo supridas através do trabalho dos jovens OTJ e OTL, e as segundas através do apoio e/ou subsídio de entidades públicas e privadas. Esta gestão foi desenvolvida e balançada com a gestão financeira pelo que o recurso a verbas externas, de mecenato, veio dar alento e possibilitar a execução de catálogos e desdobráveis, essenciais a uma mais coerente e profissional divulgação das exposições.

6.8.4. Museografia

Como é sabido a primeira Secretaria de Estado da Cultura, no âmbito da Direção Geral da Ação Cultural, empreendeu inúmeras atividades de animação cultural, a nível nacional¹³⁶. A partir de 1976, a expressiva novidade chamada Animação teve um papel determinante na vida interna do museu. Além da atividade externa do sector de educação, de que adiante se tratará e que era dirigida essencialmente aos professores e às escolas, desencadeei, paralelamente e, desde o início do museu, uma outra série de iniciativas de caráter interno que podem ser analisadas sob várias perspetivas. Esta ação de formação desenhou-se como uma pesquisa experimentada no campo, através da intervenção de todos os grupos profissionais do museu. O cariz desta formação desenvolvia-se através da adesão dos participantes que contribuíam com a sua imaginação e sobretudo com as suas insuspeitadas competências. Transformou-se numa profunda orientação nas relações humanas do museu e do parque, a qual veio a ganhar foros de padrão estrutural e foi constituindo, ao longo de três décadas, uma das marcas culturais do Museu Nacional do Traje, quer na perspetiva da animação interna quer externa. A postura da eleição da comunicação como um fator fundamental acabou progredindo no tempo, não só sob a minha direção como através das pessoas que foram sendo sucessivamente responsáveis pelo sector de educação.

Por um lado, desenvolveram-se ações de expressividade dramática e poética, no domínio da animação expressiva da museografia numa linha de inovação mas, de alguma modo semelhante ao que os ingleses chamam de *interpretation*. Muito embora houvesse a colaboração do *designer*, José Maria Cruz de Carvalho, que tinha a seu cargo o lado estético da museografia bem como o *lettering* da mesma, a minha colaboração ocorreu na encenação museográfica e teve sempre a ver com a criação de uma dramaturgia expressiva dos trajes, de modo a que a exposição tivesse uma acentuada dinâmica e novidade. O facto de Ana Maria Brandão, então conservadora, ter o curso de decoração de interiores, contribuiu também para se estabelecer uma atuação inovadora e criativa na área da museografia. Só assim se explica como num curto espaço de tempo o museu tenha aberto novos horizontes na vida museológica nacional e merecido logo, em 1978, o prémio do Melhor Museu do Ano, outorgado pelo Conselho da Europa. Nunca é por demais salientar que a procura das reconstituições históricas e a museografia que procurava atender à verosimilhança da realidade, deu aso a que a história do traje fosse demonstrada em paralelo com a sociologia de diferentes épocas, facto que devo ao meu orientador de dissertação de mestrado, Prof. José-Augusto França.

A atenção cénica na representação dos vários grupos etários, e não só da indumentária dos adultos, em paralelo com a apresentação das mentalidades de diferentes grupos sociais (frequentemente através de imagens-pinturas, gravuras e ampliação de fotografias) veio a resultar, *à la longue*, numa continuada experiência, nomeadamente por ocasião das grandes exposições de caráter

¹³⁶ David Mourão-Ferreira, 1927-1996, poeta, escritor e Prof. da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi o 1º Secretário de Estado da Cultura e pessoa que deu início a estas actividades de animação, através da Direcção Geral da Acção Cultural.

histórico, mas também nas mostras de áreas temáticas. Esta postura resultou num progressivo interesse pela visita ao museu por parte dos lisboetas, e de uma variada camada da população, nomeadamente os estabelecimentos de ensino¹³⁷.

Foi igualmente política deste museu convidar artistas vivos que abordassem a arte têxtil como uma operação estética na área da tapeçaria experimental e, do mesmo modo, relativamente à joalheria, à pintura, à escultura e à arte dos jardins, de que se tratará em capítulos próprios. Estes autores assumiam espontaneamente, salvo raríssimas exceções, a museografia da sua exposição, o que se traduzia numa constante e irrepetível interpretação do trabalho de cada um deles. Conceberam-se ainda algumas exposições de Criadores de Alta-costura Francesa e de Estilistas Portugueses, devendo dar-se relevo aos contactos estabelecidos com os mais relevantes museus de traje, como são o Musée du Costume, Palais Galliera, o Musée de la Mode et du Textile, Louvre (artes decorativas) e o Museo del Traje de Madrid.

6.8.5. Política de Exposições-Inovação

Foi definitivamente demarcada uma nova Política de Exposições, a partir de 83, no sentido de acentuar a contemporaneidade na temática das exposições, dando assim oportunidade de apresentar os trabalhos de artistas vivos exaltando, divulgando e promovendo as suas criações. Esta nova faceta de exposições temporárias trouxe um grande dinamismo ao museu pois criou vínculos encadeados com personalidades de diferentes vias expressivas que foram resultando em permanente motivação dos visitantes. Esta política permitiu apresentar diversificados temas e conduziu à pesquisa nacional e internacional de exposições e de coleções que foram atraindo novos públicos. Esta investigação e constante pesquisa, sobre a existência do que se ia realizando no país e no estrangeiro, fazia de igual modo apelo aos jovens que apreciam e se interessam pela arte de vanguarda, pelo novo *design* e pela vertente *fashion*. Por não ser comum nos idos dos Anos 80, e por se tratar de uma política única no contexto nacional e até internacional (entre museus do traje), esta pesquisa sobre o presente traduziu-se na busca sistemática de criadores, muitos deles, senão a esmagadora maioria, completamente ignorada, quer da escassa crítica, quer dos órgãos de comunicação social. Esta postura perante a criação contemporânea, contribuiu para a historiografia dos temas vocacionais do museu e foi muito bem recebida pelos artistas e mereceu o melhor carinho entre o público.

¹³⁷ Não pode deixar de se frisar a existência de uma boa crítica por parte dos media, nomeadamente do jornal *Expresso*, enquanto lá trabalharam os críticos de arte Teresa Coelho e Alexandre Melo, e ainda o reconhecimento por parte dos pares que sempre acorriam, quer às inaugurações quer às ações de animação, o que veio a ser considerado publicamente com a outorga, a par e passo, de diversos prémios à instituição. Quando aquele jornal passou a dar um enfoque exclusivo às exposições de Belas Artes, o Museu do Traje deixou de ser referido. Esta atitude por parte dos novos críticos terá influenciado a diminuição do número de visitantes dos fins-de-semana. Outro fator terá concorrido igualmente para esta situação. Refiro-me à decisão do então Presidente do IPPC, ao classificar os museus pela sua estatística de número de visitantes, optando por aumentar o preço dos bilhetes até então mãos visitados. Esta decisão resultou num castigo para o Museu Nacional do Traje que é um museu de periferia de Lisboa, com poucos e irregulares transportes públicos, não integrando os circuitos turísticos.

6.8.5.1. INTRAMUROS

6.8.5.1.1. Arte Têxtil

Convém acrescentar que, grosso modo, a arte têxtil é uma área a que as galerias comerciais não são sensíveis, por falta de pessoas interessadas na aquisição desta tipologia de peças. Por esta razão, assumi para o museu a postura de dar a ver o que se estava a fazer nesse tempo e no nosso país, no domínio da tapeçaria e da arte têxtil. O intuito foi o de divulgar os artistas, e as nomeadamente as artistas (porque as senhoras são em maior número) pouco conhecidas do público. Não existia ao tempo nenhuma opinião sobre este trabalho e, pior ainda, nenhuma informação noticiosa sobre esta área disciplinar das artes decorativas.

Esta ausência de sintonia mediática sobre o tema dos têxteis implicava que o museu se dedicasse à sua divulgação que se tornava anímico imperioso objetivo. Acabou por resultar numa forte investida na contemporaneidade e que teve duas vertentes. Por um lado, era necessário oferecer uma proposta de iniciação dos visitantes nas temáticas em que os artistas vivos trabalhavam, desde que se integrassem nas vertentes vocacionais da disciplina temática do museu, por outro, era urgente criar uma opinião e uma análise crítica sobre o trabalho desenvolvido, pelo que foi muito relevante a publicação dos desdobráveis e catálogos dedicados a cada artista, que serviam de apresentação nacional e internacional da pessoa em causa e da sua obra. Tinham sempre um texto de introdução, com um breve ensaio estético à obra que se ia expor, um *curriculum*, uma fotografia do artista e de uma ou duas das suas peças. Os textos foram esmagadoramente trilingues, versões em português, inglês e francês.

6.8.5.1.2. Nova Joalheria

Por outro lado, estabeleceu-se um novo vetor temático dedicado à Nova Joalheria, cuja primeira exposição ocorre em 1985, com a mostra de Teresa Seabra. A organização de uma série de mostras denominada *A Jóia do Mês*, em 1989, com artistas-joalheiros representantes dos doze países da Comunidade Europeia, veio proporcionar a realização do *I Simpósio Internacional da Jóia* que constituiu um facto inédito no nosso país, por ter contado com a adesão de quinze instituições de Lisboa, incluindo museus, galerias, fundações, escolas de joalheria e associações de artistas. Foi também ocasião para a apresentação da célebre Coroa do Príncipe de Gales, na capela do palácio, obra do joalheiro inglês Louis Osman e primeira peça pertencente ao *Royal Regalia* que viajou para o estrangeiro. As peripécias que envolveram esta cedência e a forma sigilosa e protocolar em que todo o processo se desenvolveu, daria azo a uma novela que terminou em bem, num avião da TAP onde, com nome de código e assento em cadeira própria, *The Cardiff Piece* chegou sã e salva ao aeroporto de Heathrow.

Neste contexto e, a partir do grande impacto que representou a exposição desta Coroa, vieram a realizar-se, cadenciadamente, quatro *Simpósios Internacionais da Jóia*. De 1990 a 96, sempre com a preocupação e o objetivo de dar a conhecer este novo ramo da joalheria e os seus autores portugueses,

exposições dentro e fora do museu, conferências e encontros que contribuíram para a modernização do gosto nacional, no tocante a esta arte. Este facto é tanto mais de salientar quanto a joalheria tradicional tem uma força e uma imensa permanência de uso, nomeadamente entre as mulheres portuguesas. Procurou-se com estas ações promover os representantes portugueses da Nova Joalheria, a que este museu, ao longo de vinte e três anos, entre 1985 e 2008, veio a dedicar trinta e seis exposições. No ano em que se realizou a primeira exposição de Nova Joalheria, 85, tinha-se criado um novo espaço, designado, como *Sala dos Anos 80* que se veio a transformar em *Sala Anos 90* e, no início do milénio, a mudar para *Sala Destaque*.

6.8.5.1.3. Fotografia

Numa chamada de atenção muito especial, realizaram-se ao todo sete exposições de fotografia, das quais a primeira constituiu a mostra museológica inaugural de fotografia desde Abril de 74 e que foi apresentada em 1994, no ano em que Lisboa foi capital da Cultura. Tratou-se da primeira exposição de fotografia de moda e teve a colaboração da revista *Máxima*. Deverão referir-se estas exposições como uma área de expressão artística que vem ganhando foros de Arte Maior. Foi, por esta razão, escolhida como tema da última grande mostra do meu mandato, personificada num autor americano de origem alemã, Denis Piel. As suas paisagens faciais constituíram um inusitado modo de ver, e de dar a ver elementos fotografados do real, tendo como base o tema do retrato. A busca da aproximação ampliada das “faces”, apresentadas em inesperados pormenores criou uma fascinante descoberta das potencialidades estéticas e paisagísticas da face humana.

6.8.5.2. Extramuros

No contexto das exposições extramuros, realizadas no país e no estrangeiro, convém explicitar que há a distinguir as iniciativas que tiveram preocupações culturais estritas e as que tiveram como objetivos sociais ao abrir o museu e as suas coleções, atendendo a diferentes camadas e sectores da população, procurando atingir um numeroso e mais diversificado leque social, tanto em termos etários como culturais. A variedade de instituições com quem se realizaram iniciativas deste tipo ilustra bem essa estratégia de alargar a visibilidade e o conhecimento do acervo, tal como de atingir camadas menos escolarizadas e até iletradas. Também houve a preocupação de atingir e ir ter com indivíduos com diversificados problemas de saúde, tanto crónicos como em tratamento deambulatório, realizando mostras em estabelecimentos hospitalares, como o Hospital do Alcoitão, Sintra, e o Hospital Garcia da Horta, Almada.

Por outro lado, e ainda no domínio da animação interna, há a registar a preparação da equipa da oficina do restauro de têxteis para a realização de cópias de traje, o que permitiu a organização de exposições sobre a história do traje, quer no museu quer extramuros. Aquele grupo profissional foi formado, de modo a executar a tarefa de construir uma réplica. Este trabalho incluiu o tratamento do envelhecimento dos tecidos, o corte, o modeling e a exata confeção dos mesmos, de modo a que as

reproduções resultassem com uma qualidade suficientemente similar às peças autênticas, para poderem ter a dignidade de serem expostas, mas que não denigriam as autênticas, o que na realidade é praticamente impossível. Esta função criativa e aventureira teve uns inícios muito difíceis porque era feita de modo artesanal, manufaturada com o máximo rigor e com a metodologia experiência/erro. Foi fundamental a busca exaustiva e o apoio dos livros que iam chegando à biblioteca. Todavia, a experiência acumulada foi permitindo que se explorasse este fio museográfico que veio a ser a base das exposições extramuros. As funcionárias do restauro foram igualmente orientadas no sentido de apoiarem a montagem das referidas exposições, deslocando-se para fora, sempre que necessário, quer para a abertura das mesmas exposições quer para a respetiva desmontagem.

A partir de 1999, acentua-se a estratégia de apresentação de cópias de traje na realização de exposições itinerantes no país e mesmo no estrangeiro, vincando-se a internacionalização do museu, numa perspectiva de expansão territorial das coleções. Efetuaram-se exposições extramuros em diversos pontos do país, bem como nas ilhas Adjacentes, predominantemente sobre a história do traje, mas também com outras temáticas e sempre nas áreas vocacionais do museu. Foi ainda estratégia de ação cultural expor núcleos de traje erudito e regional, na Europa, na Ásia e na Oceânia: em Espanha, Madrid; em França, no castelo de Borne; na Alemanha, em Munique; e ainda no território de Macau; na China, Pequim; e na Austrália, Sidney. Também se realizaram exposições no Novo Continente, no Canadá, Toronto; no Brasil, S. Salvador da Baía, Brasília e Rio de Janeiro.

6.9. Educação

O Serviço de Extensão Cultural do Museu Nacional do Traje foi o primeiro serviço educativo a ser oficializado no nosso país. Muito embora já houvesse sectores de educação noutros museus de Lisboa, do Porto e mesmo nas Caldas da Rainha, este aparece legislado com uma dupla função: de educação e de divulgação cultural, expressa no Dec.-Lei n.º 868/76, de 23 de Dezembro, que criou o Museu Nacional do Traje - Parque Botânico do Monteiro-Mór. Na verdade, este sector teve desde a sua fundação, em 1976, uma letra de forma inovadora no âmbito do panorama museológico português de então, relativamente aos respetivos objetivos *pedagógicos e culturais*:

Art.º 5º - Ao sector de extensão cultural compete, designadamente:

- a) A organização de visitas a exposições permanentes ou temporárias do Museu;*
- b) A divulgação das coleções do Museu por meios gráficos, audiovisuais, exposições itinerantes e quaisquer outros;*
- c) A realização de cursos, seminários, conferências e colóquios sobre a história, a estética do traje e a técnica dos tecidos;*

Art.º 6º - O sector de extensão cultural do Museu presta toda a colaboração que for solicitada por estabelecimentos de ensino, associações culturais e demais entidades públicas e privadas.

Esta carta de alforria elevou este sector como o primeiro a ser oficializado no país, para o qual fui nomeada como responsável. Na realidade, considerei desde logo que este sector se tinha de desenhar com uma cultura própria, humanista, baseada em valores cristãos, o que não obrigava a declaradas opções religiosas mas antes a uma crença no homem e na criança como seres em devir. A ideologia que subjaz a todos ou quase todos estes sectores tem-se pautado por ser de cariz democrática, de tendência socializante e não escolar. Baseia-se numa pedagogia ativa em que se crê que a melhor maneira de aprender se faz através da expressão, quer ela seja oral, gestual ou corporal, plástica, dramática ou musical.

6.9.1. Objetivos

Nunca foi intenção dos sectores de educação querer ensinar no sentido de instruir. Sempre se procurou apelar à descoberta através da observação dos bens e da diversa tipologia de coleções. A realidade, maioritariamente, tridimensional dos objetos é o pretexto para o diálogo pois a cultura material do homem representa um património e um manancial de conhecimento ilimitado que conduz a um melhor entendimento do presente. O museu deve ser valorizado como lugar do testemunho “verdadeiro”, o autêntico que dá sentido ao real e ao passado. A variedade tipológica dos testemunhos do homem e da natureza, bem como do património imaterial contribuem decisivamente para a assunção do homem integral.

A uniformização que a globalização está a operar tem vindo a resultar na transformação planetária das nações a uma velocidade galopante. O museu pode e deve trazer para a sociedade o significado da sua identidade e até mesmo o sentido da individuação de cada pessoa, através de algo que representa o inventário da nossa memória coletiva e que é fonte de conhecimento próprio. Convém ter-se a consciência de que é nos museus, nas bibliotecas, e nos arquivos que se busca o futuro do país, ao contrário do que se costuma dizer quando se afirma que estas instituições são os templos da memória.

Cabe a cada museu, e de acordo com a sua vocação, dar a conhecer o seu conteúdo e criar um lugar de convívio entre as pessoas e os objetos, motivando a curiosidade, a reflexão e o prazer desse mesmo conhecimento. Por outro lado, é importante que esse lugar seja um ponto de partida rigoroso (e poético) para o encontro com o homem no tempo, na sociedade e na natureza. Em suma, promover atividades, eventos e mediações de diversa índole e qualidade entre os bens e os públicos dos museus, sendo que as ações de animação constituem um meio de grande eficácia e potencialidades no sentido de facilitarem o desenvolvimento das pessoas de qualquer nível etário e cultural.

A clássica falta de verbas e de elementos no sector de educação dos museus foi conduzindo à redução das técnicas de expressão, não porque não se acreditava nelas, mas porque não existiam disponibilidades financeiras para a sua exploração. Este problema prendeu-se com a necessária formação adequada à utilização correta e hábil destas técnicas e/ou a uma reciclagem, ou formação contínua, como hoje melhor se exprime esta ideia, relativa a um sequente progresso e atualização de cada formador. Utilizei a palavra formador, pois a cultura dos sectores de Educação no nosso país enfatiza de um modo geral o conceito e a prática de que cada monitor é um formador. Falando de terminologia seria bom perder-se o hábito de designar o técnico de educação como monitor mas antes como um especialista em três vertentes fundamentais:

- a) A Pedagogia com seus saberes e didáticas sobre os diversos públicos a quem os Serviços de Educação se destinam.
- b) A Comunicação como veículo de expressão dos conteúdos a que se deseja chamar a atenção, o que significa ser capaz de ouvir e ser capaz de provocar a participação das pessoas de qualquer idade ou cultura e em qualquer forma de expressão.
- c) A/s Disciplina/s de cada museu já que a tipologia de cada instituição pode oferecer um amplo leque de coleções e de valores patrimoniais ou naturais que constituem o pretexto para o diálogo com os visitantes.

É lugar-comum dizer-se que vivemos numa sociedade de informação. Os suportes dessa informação pluridisciplinar e multicultural são de grande variedade e de carácter exponencial, desde a televisão à internet, passando pela rádio, os jornais e as revistas de divulgação, ou mesmo científicas. Deste modo, os museus que centrem a sua atividade na informação, mesmo que se proponham também ser formativos, estarão destinados ao fracasso ou à progressiva quebra de interesse por parte dos visitantes, já que os media atrás referidos informam melhor e com meios mais sofisticados que resultam numa maior eficácia, tornando-se mais atraentes que os museus. Neste sentido, os sectores de educação têm uma determinante ação na dinamização dos conteúdos museológicos através do apelo à curiosidade intelectual e emocional dos seus públicos, suscitando discussões e contribuindo, deste modo, para um renovado interesse pelos bens museais. Assim se prepara uma futura geração crítica que atenda à experiência espiritual e estruturante que estas instituições podem dar.

Por outro lado, é também outro lugar-comum que vivemos numa sociedade de lazer e que os múltiplos locais de entretenimento se desdobram a cada dia que passa. Os museus devem ainda valorizar o divertimento como forma de aprendizagem. Neste domínio, cabe ainda à pedagogia museal contribuir para uma educação completa e integrada, criando as condições para que a experiência social que resulta de uma visita ao museu se traduza em qualidade humana e em recreio cultural.

Existe ainda um terceiro vetor dos museus, como locais de memória, já que estas instituições podem trazer a cada indivíduo, grupo ou comunidade, a segurança pessoal e coletiva através do entendimento e do reconhecimento das suas raízes. Mas ainda podem ser muito relevantes para o sentimento da noção de continuidade da permanência cultural, resultante da apresentação da criação contemporânea. Deste modo, os sectores de educação podem e devem constituir meios por excelência para a construção e a consolidação das questões fundamentais para o futuro, como são os questionamentos e as respostas sobre a identidade cultural e o legado patrimonial, material e imaterial que a ilustra.

Entre a tradição e a inovação, cabe ao Sector de Educação equacionar o equilíbrio formativo essencial ao progresso das personalidades com vista a um mundo melhor, mais tolerante, mais democrático e mais consciencializado da importância fundamental da dimensão cultural como motor do progresso da vida. Esta é afinal a chave mágica dos museus que a transmitem através da sua linguagem própria - a interpretação dos bens culturais. Nestes termos, abaixo se discriminam as atividades realizadas no museu e no parque, não devendo deixar de se afirmar que este sector de extensão cultural prestou relevantes serviços nestes trinta anos ou seja, desde que foi criado em 1977, até ao presente, não só à comunidade como, paralelamente, no seio da própria instituição.

6.9.2. Linhas Programáticas

Desde o seu início, elaborei juntamente com outra monitora de então, Maria Teresa Alarcão, as bases e os conceitos referentes ao trabalho pedagógico e de animação que se iam desenvolvendo e que foram publicados no primeiro catálogo do museu. Posteriormente, esses conceitos foram sendo atualizadas, ao longo dos trinta anos que decorreram desde a sua elaboração em 1977, até à sua forma última que redigi em 2004, para ser entregue à Associação Portuguesa de Museologia, em 2004, com a finalidade de concorrer ao Prémio Museologia da APOM, na categoria Serviço Educativo e de Animação, prémio esse que veio a ser atribuído em 2005:

- 1. Como as crianças visitam o Museu com pouca regularidade, é em grupo que mais facilmente se integram num trabalho de comunicação e observação, em que é sempre imprescindível apelar à participação individual.*
- 2. Para o Museu, é mais importante neste momento o despertar da criança para a liberdade, dado que há ainda um conceito inacessível de museu-templo-da-arte que é necessário ultrapassar. Será antes um local onde a criança aprende e se pode divertir. Brincar não condiz necessariamente com agitação e/ou ruído.*
- 3. A globalidade das expressões oral, gestual, musical, dramática e plástica é encarada como um caminho para o desenvolvimento da personalidade, pelo que a existência de um ateliê ou*

de um espaço para a improvisação do mesmo são requisitos importantes para a criação de um ambiente propício à criatividade e à descoberta de talentos inesperados e escondidos.

4. Qualquer apelo à curiosidade intelectual representa a forma mais adequada de indagação sobre a memória das gerações que nos precederam, atendendo às profundas alterações da sociedade, tanto a nível rural como urbano.

5. O conhecimento do trabalho dos artistas contemporâneos conduz ao entendimento das vanguardas e a uma linguagem de modernidades que, tantas vezes senão sempre, põe em causa e aponta a hipocrisia e os falsos valores da sociedade em que vivemos.

6. O advento da industrialização e a explosão dos media na sociedade de consumo criaram um fosso cultural entre as gerações de avós, pais e filhos, pelo que o apelo à busca de objetos caídos em desuso como as peças de roupa, constituem uma outra fonte de conhecimento acessível ao jovem.

7. A obra contemporânea e, conseqüentemente, os museus que integram a vocação relativa à exposição de peças de artistas vivos podem e devem contribuir para explorar os questionamentos de vária ordem que cada autor levanta na sua obra conduzindo os públicos para a educação da cidadania e da missão que cada um, integrado no seu grupo profissional ou social, pode e deve atingir para a sua realização como pessoa.

8. A consciência universal no tocante à sobrevivência do planeta e aos valores ecológicos pode ser tratada no contexto museal, numa busca de autenticidade e de forma a atingir o homem integral. Por outro lado, as novas tecnologias sendo já um meio de comunicação global constituem um excelente veículo para que, tanto o Museu como o e-Museu, possam contribuir para que os públicos desenvolvam os seus contactos numa linha de interação museal.

9. Similarmente os museus devem estar atentos aos valores da globalização em termos de adesão às novas tecnologias de que podem e devem ser eco, mas em simultâneo alertar as comunidades para os valores da identidade local e regional.

10. Crê-se como altamente relevante no domínio do sector de educação dar cumprimento aos processos de avaliação interna dos monitores e responsáveis por estes sectores, como elementos constituintes da equipe de um museu, mas ainda, e de forma complementar, proceder ao questionamento, à atualização de metodologias sobre o trabalho pedagógico a

*fim de otimizar os resultados da avaliação dos diferentes trabalhos que são elaborados para atingir os públicos, nomeadamente os grupos escolares, os grupos especiais e os idosos*¹³⁸.

6.9.3. Formação dos monitores

O primeiro curso ministrado no museu teve lugar em 1978. Teve características político-sociais relacionadas com o espírito da Animação Cultural, alinhado com o período revolucionário de 1974, contendo alguma rebelião contra a museologia oficial. O segundo curso foi bastante mais pacífico em termos socioculturais, mas não menos inovador. Teve como moderador José Caldas, brasileiro, com uma preparação vanguardista em relação ao nosso país e que hoje também se dedica à arte do palco. Convém indicar também que os diversos organismos que tutelaram os museus, nomeadamente o Instituto Português do Património Cultural, o Instituto Português de Museus e a própria Rede Portuguesa de Museus, foram organizando diversas ações de formação de que vieram a beneficiar os monitores dos diferentes museus dependentes da Secretaria de Estado e do Ministério da Cultura. É da maior importância que os públicos e os estabelecimentos escolares tenham conhecimento do que pode ser pedido aos museus, já instituídos como agentes de ação educativa, na medida em que é necessário reconhecer as potencialidades pedagógicas e culturais que podem advir do diversificado questionamento que pode ser feito tanto ao objeto como ao património construído, ou ainda à memória de uma comunidade.

A pesquisa sobre a história da indumentária e sobre o traje popular foi uma constante do trabalho dos monitores, pois os conhecimentos do acervo são imprescindíveis para uma eficaz atividade pedagógica. Neste sentido, houve sempre necessidade do estudo individual sobre as temáticas vocacionais que foram assiduamente complementadas por ações de formação realizadas *in loco* ou extramuros. Com frequência estes *workshops* também foram abertos aos professores do ensino básico e liceal, na medida em que a sensibilização dos mesmos para a preparação das visitas ao museu, constitui uma mais-valia para o sector de educação. Na realidade, por mais monitores que o sector de educação tenha, estes nunca serão os suficientes para receber a população escolar que solicita os seus serviços.

As ações do sector de educação foram sendo desenvolvidas habitualmente por um responsável, tendo quase sempre a colaboração de estagiários ou de outras pessoas que, pontualmente, apoiaram este sector tão carenciado do museu. A avaliação das visitas dialogadas ou dos ateliês de expressão dramática fez-se quase sempre com os professores, no final de cada visita. Procurou igualmente atender-se aos comentários deixados no livro dos visitantes, na medida em que as palavras dos diversos professores, bem como das crianças e jovens são também reveladoras das reações dos grupos durante a visita, fator que representa um *feed back* extremamente estimulante para os

¹³⁸ TEIXEIRA, Madalena Braz, *O Sector de Educação do Museu Nacional do Traje*, relatório de candidatura ao prémio, *Serviços Educativos* da APOM, Lisboa, Museu Nacional do 2004, (pol).

monitores. Neste sentido, a formação contínua constituiu um elemento fundamental na preparação das pessoas que trabalharam neste sector. Organizaram-se dois cursos no próprio museu, com participantes de outros museus e instituições, e ainda de professores.

Em termos de perfil dos monitores do museu, foi prática, ao longo destes trinta anos trabalhar-se com elementos licenciados ou com formação universitária, em áreas que têm vindo da História e da História de Arte à Sociologia, à Antropologia e à Psicologia, passando por pessoas ligadas à formação de formadores e à educação propriamente dita. Desta experiência pode acrescentar-se que a pluralidade de formações resultou numa vantagem, na medida em que a mescla de *curricula* contribuiu para o enriquecimento dos técnicos de educação. A diferenciação, não procurada, mas circunstancial dos animadores provindos anualmente da Ocupação dos Tempos livres, OTL, também contribuiu para uma melhor resposta à comunidade.

6.9.4. Programação

A programação do Sector de Extensão Cultural esteve sempre dependente dos temas das exposições temporárias, assim como da exposição permanente de tecnologia têxtil. Os programas educativos variavam de acordo com o nível etário e cultural do grupo que se estava a acolher. A atitude dos monitores foi sempre a de estimular a curiosidade cultural e a descoberta pessoal, tendo como objetivo específico despertar as crianças e os jovens para a importância da evolução e progresso do homem através da interpretação e da comparação da indumentária e acessórios históricos com os atuais. Atenderam-se grupos especiais, escolares, professores, idosos e diversas entidades. Também se realizaram trabalhos de animação relativos a um Palácio habitado e ao Parque do Monteiro-Mór.



Figura 6 e Figura 7. Teatro no Parque
Fonte: Museu Nacional do Traje

Devido às circunstâncias, obras ocorridas no museu, é de salientar que os últimos sete meses do ano lectivo 2003/2004, a programação do sector de educação foi conduzida a seco, isto é sem o apoio logístico e museográfico, cultural e histórico, estético e visual quer de trajes quer de outras quaisquer peças do acervo. Esta dificuldade, que à partida faria ou desanimar ou quebrar ou fechar o Sector de Educação, teve pelo contrário o condão de o fazer expandir. Deste modo, o constante recurso à imaginação e à faculdade de retirar coelhos de cartolas invisíveis, gerou uma dinâmica e um ritmo de atividades muito próprios. A constante renovação dos programas e dos ateliês deve-se a este

clima de entendimento do que é ou pode ser a gestão da mudança pelo que me parecer ser de louvar todas as mencionadas iniciativas que conduziram e muito contribuíram para que o Museu mantivesse idêntica estatística de visitantes, relativamente aos anos anteriores, estando praticamente encerrado.

O Sector de Educação desdobrou-se em várias atividades de que se destacaram as visitas orientadas, os guiões exploratórios e as fichas pedagógicas. Fizeram-se sessões de acolhimento e foram sendo criados ateliês dedicados, maioritariamente, à expressão plástica e dramática, realizados em local apropriado ou nas próprias áreas de exposição, sempre que isso era possível. Programou-se ainda a projeção comentada de diapositivos, nomeadamente sobre a temática da história do traje e do adorno. Realizaram-se os mais diversos *workshops* com pessoas exteriores ao museu, pequenas exposições pedagógicas, cursinhos, atividades múltiplas, a propósito de temas circunstanciais, jogos e ações de animação. Deu-se uma grande relevância ao apoio a professores e educadores, tendo-se celebrado alguns eventos em datas especiais, bem como diversas ações extramuros, abaixo discriminadas.

O mês de Setembro era destinado à planificação do programa a enviar às instituições públicas e privadas que constituíam o *mailing* deste sector - escolas, associações, juntas de freguesia da área da Grande Lisboa, serviços educativos dos restantes museus do IPM e de outros equipamentos museológicos com temáticas e coleções afins à do Museu Nacional do Traje. Foram pensados diversos modelos para as crianças mais pequenas, de que são exemplo, *Vem preparar-te para o Carnaval* e *À Descoberta do Parque*. Criaram-se outros modelos para o mesmo público-alvo como, *A Hora do Conto* e *A Árvore de Natal do Traje*. A maioria das marcações ia acontecendo na sequência do envio dos programas acima descritos, em que se distinguiam os diferentes níveis de escolaridade.

6.9.4.1. Visitas

Passo a fazer uma síntese do percurso que este sector de educação fez nos quase trinta anos aqui analisados, tendo como vetores os pontos que atrás referi. As visitas foram constituindo a sua principal atividade. Tiveram várias designações: chamaram-se *visitas guiadas*, *visitas orientadas* e *visitas dialogadas*. Estas três designações revelam a preocupação em aperfeiçoar a nomenclatura para melhor exprimir o pensamento pedagógico subjacente à ideia de que o monitor é um moderador e que o diálogo é um meio imprescindível para conduzir e fazer participar os elementos de qualquer grupo etário ou académico. Todavia há a registar que são fundamentais nas ditas visitas: o estímulo à observação, o desenvolvimento do espírito crítico e o apelo à criatividade. Estes três itens foram sempre surgindo, ao longo dos anos, desenvolvidos por diferentes monitores, como exigência da sua atuação e como objetivos últimos do seu trabalho.

Os professores são os multiplicadores da ação museal pois podem trazer uma acrescida potencialidade de viverem e usufruírem as visitas com os seus alunos num espírito de liberdade e de

ausência de preconceitos culturais. Todos nós já vivemos os constrangimentos que alguns professores e adultos em geral sentem, ao entrar num museu com uma criança, pedindo-lhes silêncio e uma atitude formal. Para obviar a este bloqueio comportamental, é excelente assumirem-se os professores como os intermediários fulcrais para o estudo da herança cultural e da identidade nacional. Na verdade, este sector foi recebendo prioritariamente estabelecimentos de ensino.

Gostaria de lembrar uma outra área a que este sector deu grande atenção, a realização de fichas pedagógicas e de guiões. As fichas estão hoje bem divulgadas no ensino, de modo que a intenção de as realizar foi sempre bem acolhida pelos agentes de educação, pois foram contribuindo para ajudar o professor ou os pais das crianças e jovens durante a visita ao museu. É uma forma de substituir a presença do monitor. Jamais haverá número suficiente de educadoras para corresponder às solicitações do exterior. Assim parece relevante concluir que as fichas pedagógicas constituem um meio decisivo para atender o público escolar. Por outro lado, os adolescentes podem e devem ser aliciados com informações alternativas à erudição que, muitas vezes, se veicula numa exposição. Devo acrescentar que as pequenas mostras pedagógicas, acima mencionadas, foram feitas com réplicas que eram utilizadas quer nas animações, quer nas visitas com invisuais. De resto, as cópias de traje foram inicialmente executadas com fins didáticos pois o tato, como é sabido, é um sentido fundamental para se poder apreciar uma peça de indumentária.

Além das atividades acima mencionadas elaborou-se -se também material didático. As fichas pedagógicas foram aumentando em número, variedade e interesse, constituindo uma forma lúdica de acesso às exposições e de fácil apreensão para crianças e jovens. Editaram-se ainda algumas publicações dedicadas às crianças, uma em prosa e outra em poesia que descreviam o Museu do Traje e o Parque do Monteiro-Mór. Uma terceira publicação explicava o que foram os últimos 300 anos de moda, havendo ainda brochuras lúdicas sobre os diferentes períodos da história da indumentária. A resposta do público foi o indicador do sucesso deste material pedagógico, bem como das duas publicações infantis editadas sobre a temática do museu.



Figura 8. Museu Nacional do Traje. Publicação infantil, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

Esteve a público uma Exposição Táctil realizada em colaboração com o sector de educação e uma professora especialista em didática para invisuais. Teve um lento processo de preparação, mas ficou em permanência, junto das carruagens da Casa Palmela, expostas na loja do museu. Esta ótima localização foi permitindo às pessoas com deficiência visual um acesso direto pelo terreiro, sem terem a necessidade de entrar no edifício, diminuindo assim o efeito das barreiras arquitetónicas existentes. A intervenção foi feita exemplificando *Um Passeio em 1830*, com cinco personagens do século XIX que constituíam uma imagem simbólica dos proprietários do Palácio e, simultaneamente, uma marca de um período da história do traje, o Romantismo. Neste sentido, organizou-se um percurso rodeando uma carruagem do séc. XIX. Distribuíram-se as cinco figuras que representavam uma partida para um passeio em 1830. Teve como subtema *Pare, Escute e Toque*. Os cegos podiam observar a indumentária de uma família da aristocracia com pai, mãe, filha, uma ama e o cocheiro. Em colaboração com a Escola António Feliciano de Castilho, foram publicados dois folhetos, um em Braille e outro em caracteres de grandes dimensões, de modo a que os amblíopes o pudessem ler. A grande impulsionadora desta ação foi a Prof. Helena Moita, professora de educação especial, tendo tido o apoio da monitora Maria da Assunção Alvim, no tocante à escolha de figurinos e dos tecidos.

6.9.4.2. Oficinas

Os ateliês corresponderam essencialmente a respostas do sector a pedidos por parte dos jardins-de-infância e Atl's. A dinamização dos mesmos gera uma corrente que se integra na ideia de animação. Tiveram sempre bastante procura principalmente pelo facto de lhes ser permitido e facilitada a participação ativa na execução de pequenos trabalhos manuais. Na realidade, esta partilha contribui decisivamente para criar uma grande empatia com o que se deseja veicular, de modo a que a visita ao museu venha a ter um carácter mais perene. Poder imaginar, conceber e executar num curto espaço de tempo algo que as crianças podem levar consigo para casa, permite-lhes dar azo à sua criatividade, ao mesmo tempo que podem mostrar aos pais uma lembrança do seu trabalho no museu. Recordam a visita, nem que seja até ao momento de chegar a casa ou até mesmo no regresso à escola. Este fator de memória da visita é relevante pois pode conduzir ao desejo e apelo por um lugar que lhes trouxe algum encanto, quer com os pais, no fim-de-semana próximo, quer com a escola depois de o pedirem ao respetivo professor/a. De um modo geral, os mesmos ateliês também têm grande aceitação por parte dos professores que revelam desconhecer algumas técnicas utilizadas pelas monitoras. A título de exemplos, destaco o ateliê *Os Retratos do século XVIII*, seguindo-se o de *Estampagem sobre Tecido* e, em 2004, o de *Construção de jóias com materiais de desperdício*.

Frequentemente, os professores solicitavam temáticas não exploradas pelas exposições patentes, razão pela qual se optava pela projeção comentada de diapositivos. Este Sector dedicava estas projeções à história do traje – desde os egípcios até à atualidade ou a períodos mais limitados: séculos XII-XIX, séculos XVIII-XX – e ainda ao traje regional, complementadas pelo jogo *Trajar à Portuguesa*. Era bastante evidente a procura, por parte das escolas, de imagens ou réplicas do traje de

outras épocas, para além das que o Museu apresenta. Desta forma, se faz apelo a outros tempos e mentalidades, de modo a que se possam explorar outras épocas da História do Traje, diversas das que estão patentes, correspondendo ao objetivo de ilustrar uma ou outra matéria do currículo escolar. Facto que é de salientar, muito principalmente porque é impossível que o Museu possa corresponder a todo o tipo de solicitações que as escolas e outro tipo de instituições lhe pedem. Assim, por mais diversificado que seja o programa proposto, haverá sempre pedidos que se apresentam como inovadores e que poderão vir a ser considerados, e outros que serão inviáveis ou inexecutáveis.

Em colaboração com a Fundação Sain, organizaram-se regularmente, a partir de 1997, ateliês de macramé e de tecelagem para cegos. Estes trabalharam na Sala dos Teares, sob a orientação da Profª Maria das Dores, daquela Fundação, que os orientava amiúde, atendendo à realização dos seus trabalhos e aos esclarecimentos sobre as dúvidas, e até sobre os problemas relativos aos acessos ao museu. Desenvolveu-se assim uma ação sociocultural com deficientes visuais, atividade que contribuiu de uma forma muito enriquecedora para animar esta Sala, em que também se localizava a exposição da tecnologia têxtil, que passou a ter mais interesse por parte dos visitantes.

6.9.4.3. Atividades extramuros

A ação pedagógica só é válida, plena e autêntica, se tiver qualidade humana e os requisitos técnicos da Nova Pedagogia, a qual apela, como se sabe, para o desenvolvimento integral da criança e do jovem. Estas ações também tiveram lugar extramuros, nas escolas, para o que algumas vezes as monitoras deste serviço ali se deslocaram. Da mesma forma, realizaram-se pequenas exposições junto de escolas e, mesmo em hospitais. Neste âmbito, convém lembrar a já aqui referida apresentação de uma exposição de cópias de traje no Hospital do Alcoitão, que foi a primeira exposição museal realizada, a nível nacional, para pessoas com deficiência física. Outra intervenção desta natureza, também já aqui referida, aconteceu no hospital Garcia da Horta, a pedido do seu diretor, destinada a dar vida à soturnidade destes ambientes de sofrimento. Posso afirmar que se trataram de ações de forte carga sociocultural, visto que se pretendia fazer chegar o museu a uma tipologia de pessoas consideradas *o não público*.

Dentro desta linha de atuação parece-me de referir uma tentativa que não teve um final feliz, e que correspondia também à exploração de uma área do designado *o não público*. Houve troca de correspondência com a professora de História da prisão de Alcoentre, mas a exposição não chegou a ser efetuada por razões de ordem financeira. Devo dizer que lamento imenso este facto, pois creio que o papel social do museu e o entendimento dos direitos das pessoas passa também pela consciencialização dos valores patrimoniais como parte integrante do seu desenvolvimento global. Deste modo, penso que esta ação poderia ter contribuído para o despertar da consciência cívica dos presos, face a uma tipologia de objetos museológicos que, no caso do traje, não tem aliás, grande valor comercial.

6.10. Animação

Como defende a autora brasileira Maria Célia Moura Santos: *Temos consciência de que é necessário buscar, no nosso dia-adia, a participação dos diversos segmentos da sociedade, a identificação do nosso território, da nossa população, dos seus interesses, da sua relação com o património cultural e natural e, conjuntamente, construirmos a museologia que se faz com a vida e não simplesmente com os objetos*¹³⁹. Convém referir aquilo que, no meu entender, distingue a atividade educação e a atividade animação, na medida em que a fronteira entre a ambas é ténue e flexível. Todos os sectores de educação sabem que cada objeto, cada testemunho, tem uma história para contar. Por outro lado, a interpretação e a decifração dessa história pode, se bem utilizada, constituir o pretexto para a expansão da personalidade de cada indivíduo, na medida em que o aumento do conhecimento e a alegria da participação através da via experimental, trazem o que se costuma designar como tomada de consciência, o *insight*, que faz ocorrer uma descarga de energia, donde emana não só um sentimento de prazer, e partilha e de solidariedade, como igualmente de libertação de medos ou de insegurança.

Desde 1976 que a expressiva novidade pedagógica chamada *Animação* teve um papel determinante na vida interna do museu. Além da atividade externa do sector de educação, de que anteriormente se tratou e que era dirigida essencialmente aos professores e às escolas, desencadeei, paralelamente e desde o início do museu, uma outra série de iniciativas de carácter interno que podem ser analisadas sob várias perspetivas. O facto de ter feito um curso de Expressão e Comunicação, em Barcelona, conduziu-me a enveredar por trabalhar com estas ferramentas, o que, como já aqui referi, teve o melhor acolhimento por parte da então diretora Natália Correia Guedes que aceitou o carácter formativo que as mesmas possuíam. Estas ações de formação desenharam-se como uma pesquisa experimentada no campo, através da intervenção de todos os grupos profissionais do museu. O cariz desta formação desenvolvia-se através da adesão dos participantes que contribuíam com a sua imaginação e sobretudo com as suas insuspeitadas competências. Acabaram por se transformar numa profunda orientação nas relações humanas, a qual veio a ganhar foros de padrão estrutural e foi constituindo, ao longo de três décadas, uma das marcas culturais do Museu Nacional do Traje, quer na perspetiva da animação interna quer externa. Esta postura de valorização da comunicação como vetor fundamental, acabou progredindo no tempo, não só sob a minha orientação, quando fui coordenadora do sector de extensão cultural, como através das pessoas que foram sendo sucessivamente responsáveis por este sector.

¹³⁹ SANTOS, Maria Célia Moura, “Uma abordagem Museológica do Contexto Urbano”, *Cadernos de Museologia*, nº 5, Lisboa, Universidade Lusófona, 1996, p 54-55.
<http://recil.ulusofona.pt/bitstream/handle/10437/3545/uma%20abordagem%20museol%C3%B3gica.pdf?sequenc=1freguesia> (Consulta: 31-12-2015)



Figura 9. A propósito da Independência de Timor: Danças Tradicionais, 2002.
Fonte: Museu Nacional do Traje

As visitas às exposições constituem as atividades mais solicitadas pelos estabelecimentos de ensino e enquadram-se no principal objetivo do museu que é o de promover uma relação mais próxima com o público, através da interpretação dos objetos e dos testemunhos da cultura material que a instituição tem para apresentar. Do mesmo modo, a *animação* constitui uma relevante ação do museu. Depende da preparação, da disponibilidade física e psíquica do monitor, do número de participantes e da duração da atividade pois é indispensável que o tempo destinado permita a descontração inicial do grupo e de cada um dos intervenientes. Na maioria dos casos, a *animação* era preparada com antecedência e com o conhecimento prévio do número, nível etário e cultural dos participantes. A expressividade e a gestualidade constituíram excelentes pontes de entendimento e foram também usados preferencialmente em *grupos especiais*, em que a palavra ou o discurso não constituem um meio eficaz de comunicação. A animação pode dividir-se entre as pequenas atividades, integradas nas visitas, e as grandes ações de animação abertas aos mais variados públicos, maioritariamente realizadas em datas especiais ou em determinadas épocas do ano.

6.10.1. Animação Externa

Foi com o objetivo de realizar atividades de carácter lúdico-educativo que se organizaram festas de aniversários de crianças e jovens num ambiente cultural e, sempre que possível, ao ar livre, no Parque. Incentivou-se o convívio interativo com a parentela, na medida em que os pais podiam convidar o maior número de participantes. Com a experiência adquirida na preparação das Festas de Aniversário e nos Ateliês de Jogos Teatrais, programaram-se propostas de animação durante as Férias, cumprindo deste modo uma função social, de modo a facilitar a vida dos pais. Nestas oficinas propunha-se às crianças inscritas a criação de uma história que iriam representar no final de uma semana. Tiveram paralelamente *workshops* de expressão plástica, para que pudessem fazer o seu cenário, bem como de expressão corporal para que as mais tímidas se soltassem de modo a serem capazes de se integrarem no seu personagem. Com o propósito de se realizarem programas de Ocupação dos Tempos Livres, projetaram-se Oficinas durante as férias escolares. Também se

realizaram atividades lúdicas destinadas ao conhecimento mais intenso do Parque do Monteiro-Mór onde se tomavam as refeições.



Figura 10. *Festas de Aniversário*: Festa de Aniversário ao ar livre, 2004.
Fonte: Museu Nacional do Traje



Figura 11. *Férias no Museu*, Verão 2004.
Reportagem de Tiago Guilherme, *Diário de Notícias*. Gravações para a SIC, programa infantil *Fantiltotal*.
Fonte: Museu Nacional do Traje

6.10.2. Animação Interna



Figura 12. Equipa com monitoras, 2004
Fonte: Museu Nacional do Traje

O convívio interno constituiu outra vertente da *Animação*. Só depois de muitos anos de atividade e de persistência desta forma de estabelecer relações de trabalho, é que me fui apercebendo que o convívio interno constituiu uma chave no sucesso da instituição. Assim se foi desenrolando uma linha de atuação formativa que parecia um tanto errática, mas que o tempo transformou numa vincada opção que foi norteando a metodologia de trabalho em equipa. Foram sendo programadas diversas atividades e iniciativas que tinham como objetivo motivar a equipa e que resultaram numa interação entre os diferentes sectores do museu. Gradualmente mas de forma acentuada foi muito interessante e, de algum modo notável, o estabelecimento de uma coesão interna que tornou possível a participação

da esmagadora maioria dos funcionários em grandes manifestações e/ou em assinalados dias de festa quer pública quer privada, em que parte desses dias tão especiais tinha sido imaginada por eles.

6.10.2.1. *A Primavera nos Museus*

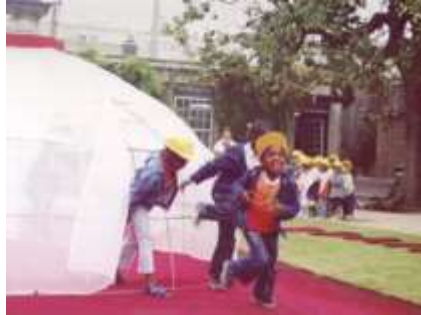


Figura 13. *Debaixo das saias da mãe*, 2003
Fonte: Museu Nacional do Traje

O programa *A Primavera nos Museus*, iniciado em 2003, passou a ser comemorada todos os anos, até 2008. Adveio de um convite realizado pela Direção dos Museus de França, a que o IPM correspondeu, tendo solicitado a todos os museus dependentes que aderissem a esta iniciativa que, por sua vez, teve o Alto Patrocínio do Conselho da Europa. Assim, no dia 4 de Maio de 2003, realizou-se um *Jogo de Descoberta e Mistério* que se dividiu entre as salas de exposição e o Parque, e que teve como objetivo procurar despertar nos visitantes a curiosidade por algumas peças previamente escolhidas, chamando assim a sua atenção para o património exposto, bem como para as espécies do Jardim Botânico que integram o Parque do Monteiro-Mór. As peças escolhidas estavam patentes no Museu e também distribuídas pela zona do Jardim Botânico, encontrando-se desenhadas em silhueta de modo a poderem ser reconhecidas e a serem colocadas ao ar livre.

6.10.2.2. *Dia Internacional dos Museus*

A animação do Dia Internacional dos Museus foi ocasião para que, no dia 18 de Maio, todos ou quase todos os funcionários do Museu se transformassem em animadores. A descoberta dos segredos e dos talentos escondidos em cada funcionário foi tornando esta animação interna numa surpresa humana, para as pessoas que aqui foram trabalhando. A planificação e a coordenação das atividades deste dia foi cabendo a variadas pessoas, na medida em que as responsáveis pelo sector de educação foram mudando ao longo dos anos. Todavia esta ação veicula o espírito interno da casa, a sua própria cultura e a manifestação pública da coesão do pessoal. Entravam em cena todos ou quase todos os funcionários que se travestiam de animadores para atenderem os visitantes que nos procuravam nesses dias.



Figura 14. Idalina Carvalho (chefe de Secretaria): aia da corte, Augusto (carpinteiro): D. João VI, 1992.

Figura 15. O Sr. Casimiro (eletricista): aristocrata da corte de D. João VI, 1992.

Fonte: Museu Nacional do Traje

Ao falar desta atividade estou provavelmente a parecer demagoga, mas é a verdade testemunhada por alguns presentes ver as “meninas da secretaria” a fazer de aias da rainha ou as senhoras do restauro a desfilar num *Baile da Chita*. Foi fundamental o apoio dado pelos eletricitistas, não só nos preparativos de todos os pormenores relativos à encenação dos conteúdos de cada animação, como ainda por participarem, de uma forma pessoal e individual, vestindo-se de Napoleão, acompanhado do seu ajudante de campo. Lembro-me de um ano em que a figura avantajada do Sr. Augusto, carpinteiro, representou a figura de D. João VI, sentado no seu improvisado trono, a propósito da animação da exposição que estava patente no andar nobre, sobre o Traje Império e a sua Época. E a rainha D. Carlota Joaquina foi interpretada por uma jovem espanhola, natural de Cáceres, que nesse ano estava a realizar um estágio no museu.

Estes eventos tinham sempre um tema central, podendo realizar-se ações de índole diversa, de modo a poder atrair desde crianças em idade pré-escolar até aos adultos. A intenção lúdica era determinante e o número de entradas oscilava entre os 1.500 e as 2.000 pessoas/dia. Estes números mostram bem a apetência já criada para esta atividade que é tão especial para os Museus. A divulgação que a comunicação social foi dando a estes acontecimentos passou a contribuir decisivamente para que o dia 18 de Maio fosse apreciado pelo público, que sempre acolhia estas atividades com interesse e desejo de participação ativa, individual, familiar, escolar, em pequenos ou em grandes grupos de jovens e/ou de pessoas ligadas por laços profissionais, ou de amizade.

6.10.2.3. Dia Mundial da Música

Habitualmente, mas nem em todos os anos, a 1 de Outubro, à semelhança do que se fazia no Dia Internacional dos Museus, organizava-se um programa musical destinado aos visitantes e às escolas. Devo referir como exemplo a atividade de 2004, com um guião que os ajudava no seu Percorso Musical através das Óperas: *La Traviata*, de Giuseppe Verdi; *Carmen*, de Georges Bizet; *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini; e *West Side Story*, de Leonard Bernstein.



Figura 16. *A Traviata* de Verdi, 2004.
Fonte: Museu Nacional do Traje

6.10.2.4. Festa de S. Martinho

Frequentemente também, foi comemorado o dia de 11 de novembro, com a intenção de fixar datas tradicionais da cultura portuguesa ligadas aos trabalhos sazonais do campo. No dia de São Martinho de 2004, este Museu teve o prazer de receber vários grupos de deficientes auditivos, da Associação de Pais para a Educação de Crianças Deficientes Auditivas (APECDA) e da Escola Secundária Vergílio Ferreira, contando com a preciosa ajuda de uma intérprete de linguagem gestual, Alexandra Najmark, e das próprias professoras.



Figura 17. Festa de S. Martinho: equipa do Museu
Figura 18. Assador de castanhas no terreiro do Museu
Fonte: Museu Nacional do Traje

6.10.2.5. Natal

Em 2004, comemorámos a chegada do Natal no dia 16 de Dezembro, com a apresentação de várias personagens de outras épocas: uma Dama do início do século XX; uma sufragista; uma senhora dos anos 20; uma Diva dos anos 30; uma refugiada; o *New Look* dos anos 50; um apontamento nacional com a Amália Rodrigues; e uma jovem de minissaia da década seguinte; uma *Hippie* dos anos 70; duas executivas dos anos 80; assim como uma *Punk* e, finalmente, uma *Top-Model* dos anos 90. Esta animação consistiu numa revisitação ao jeito de uma comédia musical da história da indumentária do século passado, em que intervieram diversos elementos dos sectores Administrativo, Inventário, Conservação e Restauro, que com o humor de uma revista à portuguesa foram explorando

pormenores risíveis do traje e dos respetivos contextos sociais. Esta festa terminava com a construção de uma árvore de Natal humana, em que cada um destes elementos tinha uma vela acesa.



Figura 19. Árvore de Natal com a equipa, 2004
Fonte: Museu Nacional do Traje

Nesse ano, escrevi um conto sobre a 3ª Duquesa de Palmela que aqui também residiu destinado a uma animação, A partir desse conto, intitulado *D. Maria Luísa recebe Suas Majestades*, fez-se uma peça de teatro que serviu para uma série de sessões¹⁴⁰. O mesmo aconteceu com outros mais, que foram surgindo ao longo dos anos.



Figura 20. Rosa, cozinheira, vai preparar o jantar
Fonte: Museu Nacional do Traje

6.10.2.6. Bodas de Prata

Em 2002, na impossibilidade financeira de se programarem eventos de grande fôlego e de impacto junto da comunidade, da cidade ou do país, organizei atividades mensais diversificadas, de modo a chamar a atenção dos públicos e da comunicação social para os pequenos encontros, exposições e ações de animação que foram decorrendo ao longo dos doze meses do ano. Esta pontuação mensal tinha como objetivo a comemoração das Bodas de Prata do Museu, 1977-2002. A dinâmica daqui decorrente resultou num redobrado interesse dos visitantes, nomeadamente locais, e na divulgação do museu e do parque na comunicação social. A comemoração dos 25 Anos da inauguração do museu foi celebrada ao longo desse ano entre eventos, exposições, atividades pedagógicas e de extensão cultural, ateliês, concertos e espetáculos de teatro e de poesia, tanto no

¹⁴⁰Conto *D. Maria Luísa recebe Suas Majestades*, Apêndice 11.

museu como no parque de que se destaca a *Festa da Romã* e a *Celebração da Primavera*, por terem constituído ações de pendor ecológico.



Figura 21. Tapeçaria (seda policromas e fio de prata) de Maria Altina Martins, 2002
Oferecida pela artista ao MNT
Fonte: Museu Nacional do Traje

A programação destas atividades foi acontecendo sem que, inicialmente, tivesse a segurança de poder realizar pelo menos 12 eventos, mercê das dificuldades financeiras que se levantavam. Foi passo a passo que foram surgindo contatos e propostas de parceria, de modo a que, ao fim, tenha sido possível eleger 25 dias para, ao longo do ano 2002, realizar diversificadas atividades que, de seguida se enunciam:

1. Data: 5 de Janeiro: *Festa da Romã — Festa da Paz* (colaboração intercultural e inter-religiosa) e inauguração da exposição, *Trajes de S. Tomé e Príncipe, Sanguês*, (em colaboração com a Embaixada de S. Tomé e Príncipe).



Figura 22. *Festa da Romã*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje



Figura 23. *Festa da Romã*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

2. Data: 1 de Fevereiro: Inauguração da exposição, *Prepara-te para o Carnaval, Veste a Camisinha*, no 1ª andar sobre o menor dos trajes (em colaboração com a Comissão Nacional da Luta Contra a Sida).



Figura 24. *Prepara-te para o Carnaval. Veste a camisinha*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

3. Data: 27 de Fevereiro: inauguração exposição têxtil, *Cores Tecidas de Maria José Ventura*.



Figura 25. *Cores tecidas de Maria José Ventura*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

4. Data: 24 de Março: *Celebração da Primavera — Festa da Árvore*. Plantação de duas novas espécies de Araucárias no Parque, num ato simbólico de homenagem ao fundador do Jardim Botânico, 3º Marquês de Angeja e ao plantador da 1ª araucária em Portugal, 2º Duque de Palmela. Convidei para esta cerimónia o 9º Marquês de Angeja e Dona Maria do Carmo Holstein Beck Campilho, em representação dos seus antepassados. Depois de plantadas as duas novas árvores, seguiu-se um momento de poesia com o ator Vítor de Sousa e outro, de música, com a participação de Isabel Silvestre.
5. Data: 8 de Abril: Inauguração da exposição, *História de Portugal em Jóias de Julieta Pedrosa* (em colaboração com a Embaixada do Brasil).
6. Data: 18 de Maio: inauguração da instalação, *O Manto do Poder*, de João Teixeira da Motta e Maria José Oliveira.



Figura 26. *O Manto do Poder*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

7. Data: 25 de Maio: inauguração da exposição *A Cor da Pele e a Moda*, comemorativa do Dia de África (em colaboração com a Câmara Municipal de Odivelas).



Figura 27. *Trajo de S. Tomé*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

8. Data: 7 de Junho: lançamento do *Guia de Lisboa para os Mais Jovens*.
Almoço de equipa passada e presente, tendo sido convidadas as antigas diretoras, bem como todos os ex-funcionários, tendo estado presentes 53 pessoas.



Figura 28. *Todos na escadaria*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

9. Data: 23 de Junho: Arraial Popular e Fado (em colaboração com a Junta de Freguesia do Lumiar).



Figura 29 e Figura 30. Arraial Popular e Fado, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

10. Data: 10 de Julho: inauguração da exposição, *Os Pássaros de João Cutileiro*, e instalação de placas de mármore e da escultura, *Janela de Soror Mariana de João Cutileiro*, implantada no Parque do Monteiro-Mór.



Figura 31. A *Janela de Sórora Mariana* de João Cutileiro. Parque do Monteiro-Mór, 2002.
Fonte: Museu Nacional do Traje

11. Data: 21 de Setembro: oficina de teatro, *Ler, Ouvir e Contar pelo Bica Teatro* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 32. *Acolhimento*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

12. Data: 28 de Setembro: ateliê de *Jogos Tradicionais Portugueses pelo Mestre Filipe e suas Marionetas* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 33. *Jogos no Parque*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

13. Data: 5 de Outubro: ateliê de jardinagem: frutos do parque, *Sabores pelo Bica Teatro* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 34. Regando, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

14. Data: 12 de Outubro: *Oficina de Marionetas pelo Mestre Filipe* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 35. *Oficina de Marionetas pelo Mestre Filipe*
Fonte: Museu Nacional do Traje

15. Data: 19 de Outubro: oficina de teatro, *Karinganinha pelo Bica Teatro* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 36. Oficina de Teatro, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

16. Data: 26 de Outubro: *Oficina de Pinturas Faciais e Caracterização pelo Mestre Filipe* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 37. Oficina Pinturas faciais, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

17. Data: 2 e 3 de Novembro: workshop de *Construção de Marionetas pela Oficina de Mestre Filipe* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 38. *Workshop Construção de Marionetas pela Oficina de Mestre Filipe*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

18. Data: 9 de Novembro: ateliê de Dramatização de Contos, *A Vida é um Sonho! Pela Bica Teatro* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 39. Ateliê *Jogos teatrais*, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

19. Data: 16 de Novembro: instalação da escultura, *A Mola*, de José Lucas, peça implantada no Parque do Monteiro-Mór.



Figura 40. *A mola*, de José Lucas. Parque do Monteiro-Mór, 2002.
Fonte: Museu Nacional do Traje

20. Data: 22 de Novembro: Animação *Ler, Ouvir e Contar* pelo Bica Teatro, conto de António Torrado para o programa infantil da SIC, *lôlô*, com a presença do autor, no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 41. Paulo Patraquim do BICA TEATRO, em *Ler, Ouvir e Contar*, 2002
Teatralização a partir do livro de António Torrado
Fonte: Museu Nacional do Traje

21. Data: 30 de Novembro, oficina, *Os Grandes Livros Animados pelo Mestre Filipe* no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 42. Oficina do Mestre Filipe, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

22. Data: 5 de Dezembro: animação pelo sector de educação, para o programa infantil da RTP 1, ZOOGIE.



Figura 43. Animação, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

23. Data: 7 de Dezembro: lançamento de três publicações Infantojuvenis: *O Palácio Angeja-Palmela ao Paço do Lumiar* e *O Sonho de qualquer peça de roupa*, de Madalena Braz Teixeira e *300 Anos de Traje*, adaptação para crianças do catálogo do museu, 1982, com o mesmo título.



Figura 44. Animação sobre um conto, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

24. Data: 4 de Dezembro: espetáculo, *Oficina do Pai Natal pelo Mestre Filipe e suas Marionetas*, em colaboração com a Junta de Freguesia do Lumiar, no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 45. Preparação do cenário, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

25. Data: 19 e 20 de Dezembro: ateliê de *Iniciação Artística*, pela Escola 2B, Olivais, no âmbito das atividades *Há festa no museu!*



Figura 46. Apresentação Musical, 2002
Fonte: Museu Nacional do Traje

As actividades realizadas no âmbito das Bodas de Pratas do Museu Nacional do Traje, aqui ilustradas por estas várias imagens, testemunham não só a capacidade de ultrapassar as dificuldades de várias ordens, nomeadamente financeiras, como a diversidade das ações e dos eventos realizados e o modo criativo que os caracterizou.

CAPÍTULO II

7. EXPOSIÇÕES

7.1. Programação

Foi comum às três primeiras direções, o entendimento de que estávamos a trabalhar sobre uma residência palaciana. Este facto conduziu, sempre que possível, ao respeito pela memória das funções iniciais, a que corresponderam as diversas divisões desta mansão. Na verdade, estas memórias, para além do património imóvel, apontam também para a área, cada vez mais valorizada, do património cultural imaterial. Convém ainda frisar que, no que se refere à programação expositiva, fui obedecendo à estrutura arquitetónica do palácio, adequando a dimensão das exposições à articulação das diferentes áreas impostas pelo edifício. Também a programação temática foi sendo desenvolvida tendo em conta a arquitetura. Em várias ocasiões cheguei mesmo a aproveitar como áreas de exposição algumas zonas de passagem. Noutras, apresentei mostras num corredor de planta muito irregular, resultante de intervenções históricas no edifício¹⁴¹.

Tal como defini uma métrica em relação ao museu, no ponto 2.3. desta tese, sinto a mesma necessidade no tocante às exposições. Por esta razão, criei uma categoria, Dimensão, subdividindo-a em quatro subcategorias, Grande, Média, Pequena e Apontamento Museográfico, diretamente relacionadas com a área que as mostras ocuparam e, conseqüentemente, com o acervo que integraram. No que se refere aos locais de apresentação, todas estas mostras foram realizadas, maioritariamente, no edifício do museu. Também houve exposições ao ar livre, de diferentes dimensões, instaladas na galilé, no terreiro, e no parque, conforme indiquei no ponto 2.5.2. e seguintes.

7.1.1. Primeira Direção

Em 1976, Natália Correia Guedes optou por abrir o museu com duas grandes exposições, uma dedicada à história do traje e outra à fiação e tecelagem, como área basilar respeitante à fabricação dos tecidos. Na inexistência de traje popular na coleção, optou por convidar o Museu Nacional de Etnologia para apresentar uma média exposição sobre o traje português. Posteriormente, organizou uma grande exposição, de modo a que os públicos se entusiasmassem com as novidades que o museu do traje podia oferecer. Fez ainda uma pequena amostragem das coleções de bonecas e de traje de ópera, sucedendo-lhe mais 2 outros apontamentos, em 1978 e 1979. Segundo creio, ocorreu em 79 o *ano de ouro* desta direção. Nesta data, inauguraram-se duas grandes exposições, *Traje do tempo de Alexandre Herculano* e *Traje de criança e brinquedos*, bem como a mostra de uma importantíssima coleção privada, *Armário Portuguesa: Coleção Rainer Daenhardt*.

Houve ainda lugar para uma outra, organizada no âmbito da Secretaria de Estado da cultura por Vítor Pavão dos Santos, como pré campanha do que viria a ser o Museu Nacional do Teatro. Recebeu-

¹⁴¹ cf. capítulo 1.2.5.

se uma exposição do museu municipal de Paris, visando uma amostragem de peças de primeira água, concebidas pela Alta-costura francesa, marcando desde logo uma vertente internacional ao Museu do Traje. Estes contactos tinham já acontecido em 78, durante a reunião *in loco* do Committee do Traje do ICOM, que fora ainda o pretexto para a Prof. japonesa Karoo Tano fazer uma mostra de Traje Nambam. Foram 9 as então categorias de coleções escolhidas para as diferentes exposições e deu-se igualmente início à recuperação do Parque do Monteiro-Mór. Esta política intensiva de exposições teve o mérito de trazer o museu para a ribalta, conduzindo embora a uma enorme desgaste dos poucos funcionários que então havia, dado o elevado número de horas de trabalho que nos era exigido, sem aliás, quaisquer compensações.

A passagem das peças dos armários do sótão, onde estavam encerradas e na escuridão, para as salas do andar nobre, implicava uma alteração de clima e uma série de mudanças circunstanciais. A indumentária, anteriormente classificada, tinha de ser escolhida para integrar um novo contexto. Precisava de ser preparada para aparecer em público para o que era necessário a revisão da sua integridade física e o tratamento de algumas das suas eventuais lacunas, tratamento este a cargo de habilidosas senhoras, especialistas em conservação e restauro, e com a supervisão da Sra. D. Maria José Taxinha, então diretora do sector de restauro de têxteis do Instituto José de Figueiredo.

Por outro lado, as vestes, dada a sua informe consistência, normalmente dúctil e de uma grande maleabilidade, exigiam um suporte apropriado que lhes servisse de moldura. Uma estrutura de ferro, torneada com papel pardo dava, por sucessivas camadas, a necessária configuração corporal e a aproximação às formas masculinas e femininas. Terminava-se esta operação com papel de seda que dava o toque final, almofadando o conjunto. Este suporte artesanal que fazia as vezes de manequim, ficava então pronto para receber a veste museológica. O padrão de suporte foi variando, ao longo dos anos, tendo-se passado por diversas experiências de que os mais interessantes pareceriam então ser, tanto nacional como internacionalmente, os manequins *fashion* usados pelos estilistas nas suas lojas. Fui visitando, ao longo dos tempos e em variadas geografias, diversos museus, e depois de muito viajar pelo mundo em busca deste tipo de conhecimento, visitei o Museo del Traje de Madrid onde estes suportes atingiram, em meu entender, a perfeição e uma inigualável qualidade, cumprindo a sua função de suporte sem alterar a configuração das vestes. Este tesouro, de vestes eruditas e populares espanholas, foi inaugurado em 2004. Foi pois, com a maior admiração e entusiasmo que o vi, pouco depois de ter aberto ao público. Atendendo a que as graves inundações, de que tratarei no ponto 4.1.1., tinham obrigado a que parte do museu encerrasse nesse ano, consegui que quatorze pessoas, entre funcionários do Museu Nacional do Traje de Lisboa e colaboradores eventuais, o visitassem em 2005, o que ficou ilustrado numa fotografia histórica. Esta foto representa o meu desejo de permitir o acesso a um conhecimento especializado, ao maior número de funcionários e colaboradores possível, visitando um museu com uma solução que achei ideal. Neste sentido, vim a elaborar quatro projetos de

reformulação do museu, que anexo juntamente com a nota da então Vice Presidente do Instituto Português do Museus, Dra. Isabel Cordeiro, mas que não vieram a ter seguimento¹⁴². Depois da grande inundação, o museu ficou reduzido a metade da sua área expositiva, razão pela qual o número de exposições diminuiu assim como o número de visitantes. As dificuldades financeiras que já nessa altura era notórias, foram-se agravando e jamais houve verbas para poder chamar a Lisboa quem pudesse fazer um *workshop* destinado à reprodução *in loco* destas armazões, que considero ainda hoje perfeitas.



Figura 47 e Figura 48. Traje do séc. XVIII. Museo del Traje, Madrid, 2005
Traje Romântico, Museo del Traje, Madrid, 2005
Fonte: Museu Nacional do Traje



Figura 49. Equipa do MNT no Museo del Traje, Madrid, 2005
Fonte: Museu Nacional do Traje

A prática constante que o trabalho de montagem de exposições exige, nomeadamente no traje, deu-me o discernimento para me consciencializar dos valores a ele subjacentes, e aprender e treinar as metodologias referentes a este tipo de bens. Entendi nessa fase que algo de muito especial existia por ocasião da transbordagem das peças guardadas na reserva. Este facto remetia em simultâneo para a consciencialização de que as peças contidas nos armários eram vertidas para outra função quando jorradas em cena nos salões do museu. Passavam a ser submetidas a outros olhares e a morar noutra lugar. Tratava-se de uma rutura entre a esfera da privacidade e a da apresentação pública, num processo de crescimento ou de evolução sociocultural a que os bens do museu acediam num devir de gravidade e de qualidade. Havia questões de integração palaciana a serem ponderadas e estudadas, do ponto de vista da representação de uma ficção histórica e também do ponto de vista cultural,

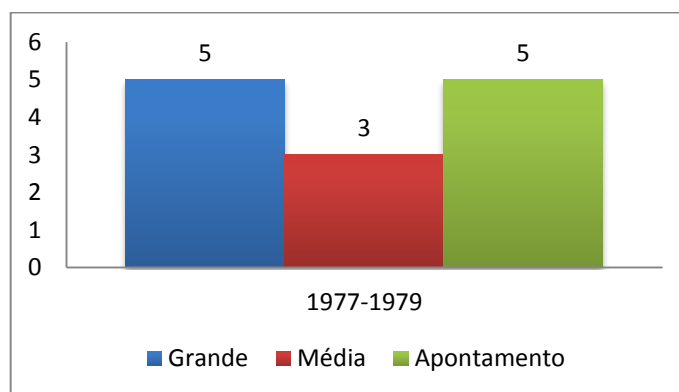
¹⁴² Apresenta-se um grupo de apêndices que documentam as tentativas de reformulação do museu *post* inundações, VID. vol 2. Apêndices 13 a 15.

pedagógico e estético, na medida em que o museu e os seus profissionais são os mediadores e os responsáveis pelo olhar de uma geração ou mais gerações de visitantes.

Durante estes primeiros anos realizaram-se sucessivamente cinco grandes exposições dedicadas quase exclusivamente aos temas vocacionais do museu, num afã de fazer chegar aos visitantes as mais ricas peças de que se compunham as coleções. A palavra de ordem era serviço público, num desejo de mostrar as muitas novidades a um público sequioso e interessado na temática da roupa. Viveu-se um clima de grande entusiasmo, ultrapassando-se com demasiada frequência os regrados horários da função pública, num excesso de trabalho pouco recomendável para se tornar habitual, só possível de acontecer quando existe, era o caso, uma adesão e um movimento coletivos.

Muito embora, durante cerca de um ano, me tenha sido atribuído o sector pedagógico, área a que me dediquei com o maior calor, percebi que a extensão do meu trabalho seria sempre pouco eficaz pois é impossível receber pessoalmente em visitas orientadas um número alargado de pessoas. Há limites humanos para o atendimento de grupos escolares, profissionais ou outros, existindo uma lotação máxima de acolhimentos. Durante o ano de 76 e até Julho de 77, apenas foram atendidas visitas guiadas, porque o museu ainda não se encontrava inaugurado. Por mais vontade, entusiasmo e calor humano que se tenha, nunca seremos capazes de atingir elevados números da população, sobretudo quando, para além da montagem das exposições, tive que elaborar ações de animação, não só como corolário a cada exposição, mas também ao palácio propriamente dito, e ao parque. Em tais condições, fica-se sempre aquém do que se deseja, pois as solicitações das diversas instituições de ensino são maiores do que a nossa capacidade de resposta e até de imaginação.

GRÁFICO 3 – Dimensão espacial: 1.ª Direção (1977-1979). Total de exposições: 13.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

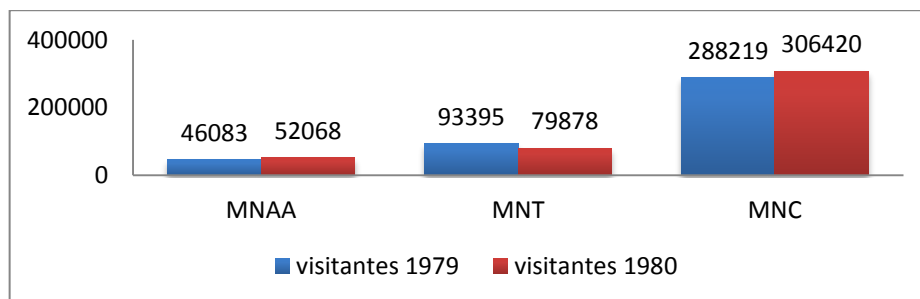
Durante a primeira direção realizaram-se 13 exposições de dimensões diferentes, GRÁFICO 3. Privilegiaram-se as de maior dimensão, Grande, exaltando-se assim a qualidade palaciana do museu, já que estas estiveram patentes no andar nobre. Os cinco Apontamentos foram circunstanciais,

tendo estado diretamente enquadrados noutras iniciativas do museu, como por exemplo, a 8ª reunião anual do Committee do Traje do ICOM. Foram 3 as exposições de Média dimensão, todas elas concebidas por entidades exteriores ao museu: Museu Nacional de Etnologia, Musée du Costume de la Ville de Paris, e exposição pré-inaugural do Museu Nacional do Teatro.

Na realidade, todas as mostras são sempre mediadoras entre as funções museológicas internas (recolha, estudo, conservação e a interpretação) e as funções museológicas externas (exposição, divulgação e comunicação com os públicos) mas a exposição propriamente dita é a atividade âncora que caracteriza e constitui a função fundamental de uma instituição museal. Deste modo, mais se me vincou a ideia de que é na área da exposição que se deve apostar, na medida em que a museografia, por si só, pode e deve ser o mais didática e pedagógica possível, de modo a que, mesmo sem ter como acompanhante um monitor ou museólogo, o visitante possa entender visual e/ou literariamente os conteúdos que se apresentam, visando o enriquecimento cultural e, tendencialmente, uma vivência de carácter experimental.

Ainda em 79, ocorreu um enorme sucesso com uma grande inovadora exposição sobre a temática *Traje de Criança e Brinquedos*, já aqui referida, que teve duas consequências de grande vulto. Por um lado, a outorga de um Prémio Internacional ao museu, inaugurando-se assim uma série de galardões que se foram sucedendo ao longo dos tempos. A atribuição do *Prémio Especial do Melhor Museu do Ano*, do Conselho da Europa, deu jus ao modo como se tinha vindo a trabalhar e de como a sua fundadora tinha bem exercido as suas funções. Não só todos ficámos comovidos com o facto, como nos apercebemos de que estávamos a abrir novas portas da museologia e tanto os públicos, como a comunicação social, que constituem os principais indicadores críticos dos museus, refletiram o êxito que se estava a desenrolar nesse momento, bem como as museológicas roturas radicais e a empenhada e constante intervenção político-social.

GRÁFICO 4 – Número total de visitantes: Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Museu Nacional do Traje (MNT) e Museu Nacional dos Coches (MNC). Estatística comparada dos anos 1979 e 1980.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

O GRÁFICO 4 foi delineado a partir dos relatórios anuais de 1979 e de 1980, quer do Museu Nacional do Traje, MNT, quer de cada um dos dois museus que considereii paradigmáticos para uma

abordagem sobre o sucesso público do MNT: o Museu Nacional de Arte Antiga, MNAA, e o Museu dos Coches, MC.

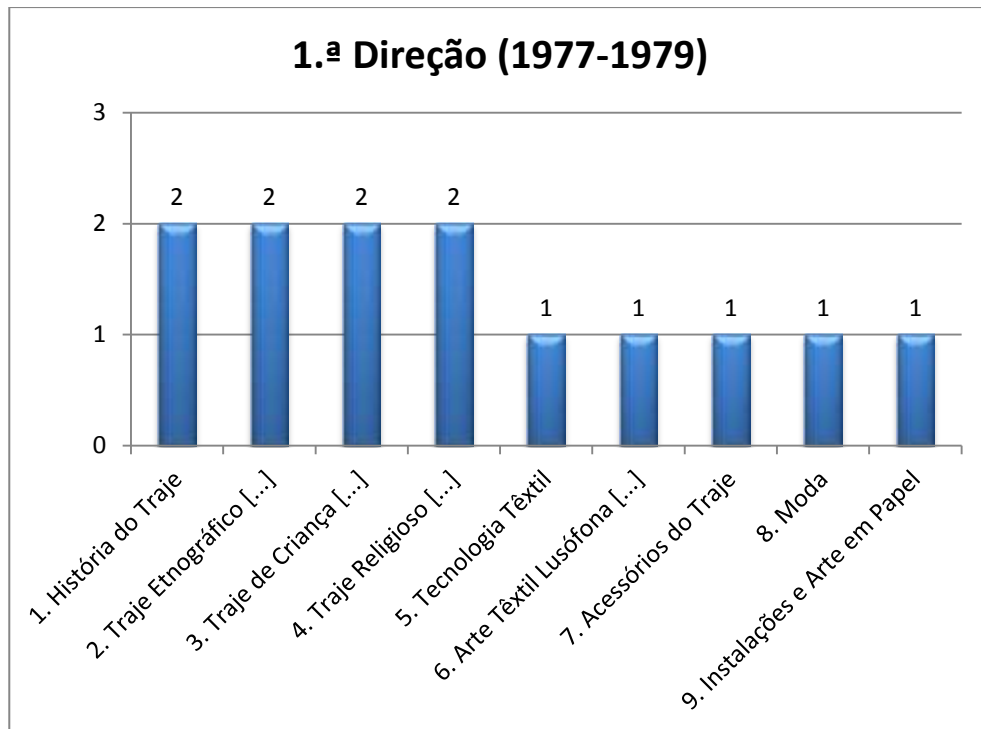
Nesses anos, no MNT, as entradas de adultos, e muito especialmente de crianças, na sua esmagadora maioria integradas em visitas escolares vindas de diversos locais do país, foram registando, a cada mês, números exponenciais que vieram a atingir nesse ano de 79, os 95.395. Foi por esta razão que a exposição *Traje de Criança e Brinquedos* foi prolongada, por mais um ano e meio, chegando ao número de 79.878 visitantes, em 1980. Com o intuito de estabelecer uma comparação com o museu mais visitado do país, o Museu Nacional dos Coches e com o nosso principal museu, o Museu Nacional de Arte Antiga, referiram-se os números de visitantes relativos a esses dois anos. Em 1979 e em 1980, o Museu Nacional dos Coches recebeu 288.219 e 306.420 visitantes, respetivamente, enquanto o Museu Nacional de Arte Antiga teve 46.083 visitantes em 1979, e em 1980, 52.068. É de relevar ainda que o Museu do Traje, estando localizado no Lumiar, se situa por isso na periferia de Lisboa. Nunca esteve, e continua a não estar integrado nas rotas turísticas. No início da década de 80, o MNAA também estava fora da oferta turística, tanto oficial como particular, encontrando-se portanto em situação de igualdade com o Museu Nacional do Traje. Este facto permite valorizar e ilustrar o sucesso então vivido pelo recente museu do Lumiar.

A segunda consequência da exposição *Traje de Criança e Brinquedos* foi a de me ter consciencializado de que os visitantes nacionais estavam abertos e atentos a outras temáticas museológicas que não fossem as Belas Artes. Como se reconhece pela estatística, a indumentária foi excelentemente recebida como nova disciplina museal bem como os brinquedos. Estes tiveram, como numericamente atrás se referiu, uma resposta inesperada e muito *ditosa*, como diria o Grão Camões¹⁴³.

É de assinalar que as 13 exposições realizadas durante a 1ª direção contemplaram nove das doze categorias temáticas consideradas nesta tese, GRÁFICO 5. Estas categorias, conjuntamente com a categoria Dimensão, constituem a grelha de interpretação do *corpus* que criei para elaborar esta tese e que serão tratadas no ponto 3, *passim*.

¹⁴³ Por outro lado, a fragilidade do têxtil obriga não só a um cuidadoso manuseamento, como a sua conservação requiere especiais condições ambientais. A luz natural é prejudicial à manutenção do cromatismo e das próprias fibras têxteis, as quais não deverão sofrer grandes oscilações térmicas, nem devem estar expostas a elevados graus de humidade, nem em permanente exibição. Deste modo, a política das exposições temporárias está justificada pela vocação temática do próprio museu. Esta é a razão fundamental pela qual não se deve patentear, em permanência, uma evolução cronológica dos modos de vestir, ainda que um grande número de visitantes o sugira ou exija. Se, por um lado, parte da comunidade não compreende a rotação necessária das exposições, preferindo uma exposição que trace a evolução da história do traje, sentindo goradas as suas expectativas no fim da visita, outros há que encontram motivo para regressarem, sabendo, à partida, que terão novas exposições à sua espera

GRÁFICO 5 – Categorias Temáticas: 1.ª Direção (1977-1979). Total de exposições: 13.

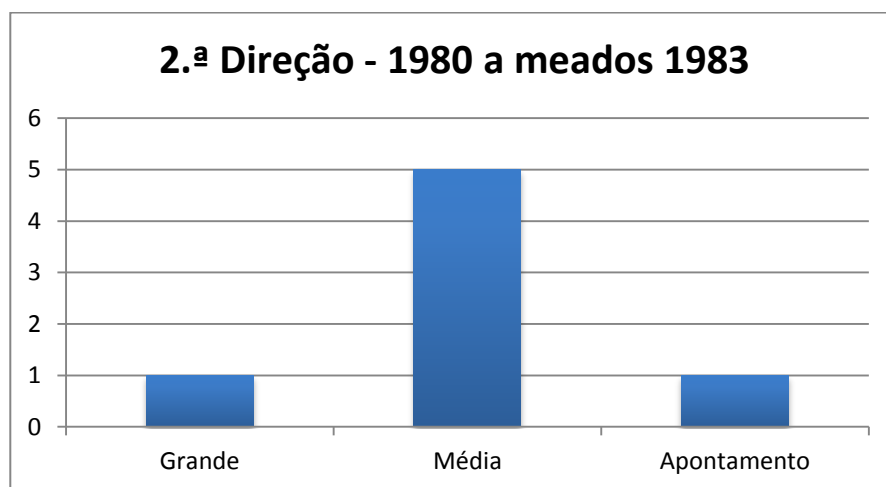


Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.1.2. Segunda Direção

Em 1980 teve início uma nova direção, chefiada por Ana Maria Brandão, que exerceu esta função até Julho de 1983. Durante esta direção realizaram-se sete exposições, das quais 1 Grande, 5 Médias e 1 Apontamento, conforme GRÁFICO 6.

GRÁFICO 6 – Dimensão espacial: 2.ª Direção (1980 a meados de 1983), 7 exposições.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

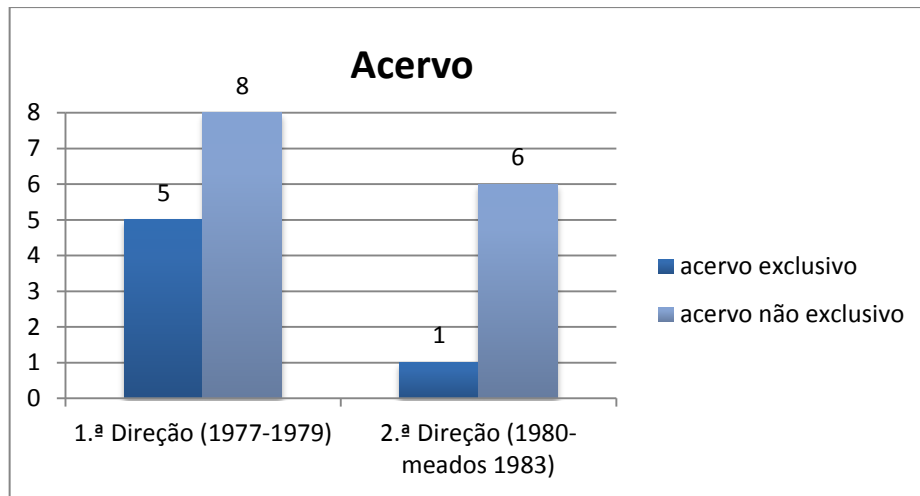
A grande exposição *Traje de Criança e Brinquedos* manteve-se por mais dois anos, tendo sido substituída em 82, por uma outra grande exposição de temática histórica, *300 anos de Traje*. Organizaram-se 5 exposições Médias, a primeira das quais teve como tema *Rendas Portuguesas*, tendo a intenção de reunir peças de artes decorativas complementares ao traje e ao bragal. É também de referir que foi durante este triénio que se deu início a duas novas e importantes temáticas de exposições. A primeira, relativa à divulgação da obra de artistas contemporâneos, e a segunda, à apresentação de trajes profissionais. Para a primeira, refira-se a exposição/instalação de Ana Vieira, designada por *Estendal*, que constituiu uma homenagem ao trabalho quotidiano da mulher. A interpretação plástica e simbólica de um ciclo de ações inerentes ao trabalho do tratamento da roupa, desde a lavagem, a secagem ao ar livre, seguida do engomado até ser arrumada no armário. O *Estendal* foi simultaneamente propiciador de momentos de animação para crianças e jovens e para um percurso táctil dedicado aos visitantes invisuais. Foi assim que se introduziu a modernidade e o contacto com artistas vivos, facto que, cerca de dois anos depois, veio a ter uma réplica, com uma coletiva de *Tapeçaria Contemporânea*, em que estiveram representados trabalhos da esmagadora maioria das associadas do *Grupo de tapeceiras: 3. 4. 5.*, liderado pela mestra e decana, Gisella Santi. A novidade em temas museográficos estendeu-se ainda ao traje profissional: *A Mulher e a Aeronáutica* e *O Traje de Bombeiro*, exposto na antiga cocheira. Teve ainda lugar um apontamento de traje religioso com a temática *Paramentos*, apresentado na capela do palácio, sendo de destacar que jamais tornou a ser tratada esta temática, na medida em que este museu tem como vocação monográfica investigar, conservar e expor o traje civil.

Deve também destacar-se a relevância dada à formação do pessoal durante as duas primeiras direções, quer no domínio dos tecidos antigos, no Musée des Tissus em Lyon, em 1978 e 79, quer no domínio da museologia, no Instituto Português do Património Cultural, em 1980/81. Diversos técnicos foram aproveitando da participação gratuita em pequenos cursos que começaram então a surgir no mercado e na função pública, destinados ao desenvolvimento profissional. O jovem museu foi aproveitando do que ia surgindo para especializar os seus funcionários nas diversas áreas, o que aconteceu com mais intensidade durante o triénio de Ana Maria Brandão, com prejuízo do ritmo das suas exposições e de outras atividades e com a conseqüente diminuição de visitantes.

Relativamente à divulgação do acervo e considerando as 20 exposições realizadas entre 1977 e 1983, GRÁFICO 7, no decurso das duas primeiras direções, apenas 6 tiveram como acervo exclusivo as peças da coleção deste Museu.

Não pode deixar de se valorizar o facto de as 14 exposições realizadas com acervos provenientes de outras instituições, quer públicas quer privadas, bem como do Museu Nacional do Traje, ter permitido abrir novos horizontes pela novidade e a diversidade de temas assim introduzidos.

GRÁFICO 7 – Acervo exclusivo: 1.ª Direção (1977-1979) e 2.ª Direção (1980 a meados de 1983)

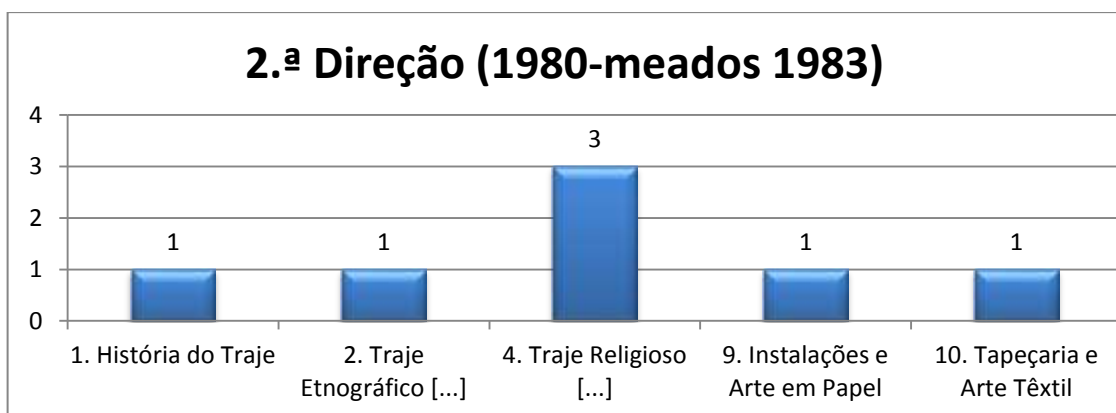


Fonte: Madalena Braz Teixeira

No que respeita às 6 exposições com um acervo exclusivo do museu e que patentearam num curto espaço de tempo um considerável número de espécies, convém salientar que exigiram um também apreciável tempo de preparação, nomeadamente no que se refere ao programa, à montagem e evidentemente ao tratamento e frequentemente ao restauro das peças. O excessivo recurso ao acervo veio demonstrar que era inexequível manter esta política de exposições. Por um lado, esta postura conduziu a uma exaustão do pessoal e, por outro, era reconhecível o *cansaço* das próprias peças, dado o constante manuseamento das mesmas, sendo por isso impraticável dar continuidade a esta opção museológica.

Convém afirmar que as 7 exposições realizadas durante a 2ª direção do museu, contemplaram cinco das doze categorias temáticas consideradas nesta tese, GRÁFICO 8.

GRÁFICO 8 – Categorias Temáticas: 2.ª Direção (1980-1983). Total de exposições: 7.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.1.3. Terceira Direção

Quase paralelamente à direção da Ana Maria Brandão, e também durante um triénio, estive de passagem no Instituto Português do Património Cultural, IPPC, como chefe de divisão dos museus, o que me deu o entendimento da gestão e administração dos museus, como já aqui referi. Foi igualmente relevante o conhecimento da abrangência destas instituições espalhados pelo país, tanto das que eram dependentes da Secretaria de Estado da Cultura e se encontravam localizadas nas principais cidades, como outras, privadas, pertencentes a fundações e, muito especialmente, dos novos museus que vinham surgindo tutelados pelos municípios.

O advento do poder local constituiu na verdade uma das grandes consequências de Abril, a qual teve como corolário o aparecimento de diversas instituições museais municipais. Na realidade, o desenvolvimento do país configurou-se, em grande medida, através de acrescidas verbas orçamentadas e distribuídas a todas as câmaras. A prioridade recaiu, como é sabido, sobre o saneamento básico e a atribuição de muitos benefícios relativos à qualidade de vida, os quais se foram criando e realizando em todas as localidades. À canalização da água e à instalação da eletricidade, seguiu-se de imediato a fundação e/ou a modernização das instituições da memória como são os museus, as bibliotecas e os arquivos. Posteriormente, durante o mandato do Ministro da Cultura, Prof. Manuel Maria Carrilho (1995-2000) e de Prof. Rui Vieira Nery como Secretário de Estado, veio a dar-se um novo progresso através da criação e/ou da reestruturação de uma rede de cineteatros/centros culturais que vieram possibilitar a descentralização de grande número de diferentes eventos culturais, nomeadamente no domínio musical, mas também teatral, concebidos sobretudo em Lisboa e no Porto e, posteriormente, em distintas cidades do país.

7.2. Apresentação do *Corpus*

A Arte é uma desocultação, uma revelação. Quando abordo um tema o que me interessa é a surpresa da descoberta, a aquisição do saber, o partilhar do conhecimento novo, obrigar o outro a ir para além do olhar. Em resumo, é o ver e o dar a ver.

Para se conhecer uma obra de arte é preciso assimilá-la e digeri-la, se possível com todos os sentidos: ver, ouvir, cheirar, apalpar, saborear e, finalmente, possuí-la. É o que sempre fiz, e faço-o pelo modo como os artistas trabalham. Gosto de conhecer o espírito da obra percorrendo o mesmo trajeto do autor, apropriando-me pelo desenho da sua matéria. É uma forma de aprendizagem mais eficaz, rápida e direta que a aproximação intelectual. A razão não descortina todas as subtilezas de uma obra de arte¹⁴⁴.

¹⁴⁴ MÉNERES, Clara, *Ver e Dar a Ver*, Setúbal, Museu de Arqueologia e Etnografia do distrito de Setúbal, Maio de 2016. www.maeds.amrs.pt (Consulta: 6-6-2016]

Começarei por descrever as 261 exposições, inseridas nas categorias e nas subcategorias que criei e me conduziu à elaboração de um sistema operativo destinado a analisar e a concluir sobre a programação de uma longa prática museológica e museográfica, esperando chegar assim a um desenho formado por um léxico específico, adaptado a este museu. Para além das categorias temáticas que abaixo vou tratar, tomei também em consideração, na classificação da totalidade das exposições realizadas intramuros, entre 1977 e 2008, as categorias definidas de acordo com a dimensão, já referidas no ponto 3.1.

Estabeleci **12 categorias temáticas** para enquadrar a multiplicidade de exposições realizadas. Sem dúvida que o critério fundamental de definição destas categorias foi desenvolvido com base no tema disciplinar do museu. Atendi à história do traje como introdução ao traje civil que corresponde à vocação do museu. Tal como é habitualmente tratado nos manuais da especialidade, diferenciei o traje **erudito** como 1ª categoria e o *traje regional* como 2ª categoria, cabendo este último na categoria geral de traje etnográfico. Se estes últimos foram maioritariamente apresentados com peças pertencentes a adultos, criei uma 3ª categoria relacionada exclusivamente com o **traje de criança**. Atendendo aos contextos específicos do uso do traje, criei uma 4ª categoria em que incluí o **traje religioso-simbólico, o ocupacional e o performativo**.

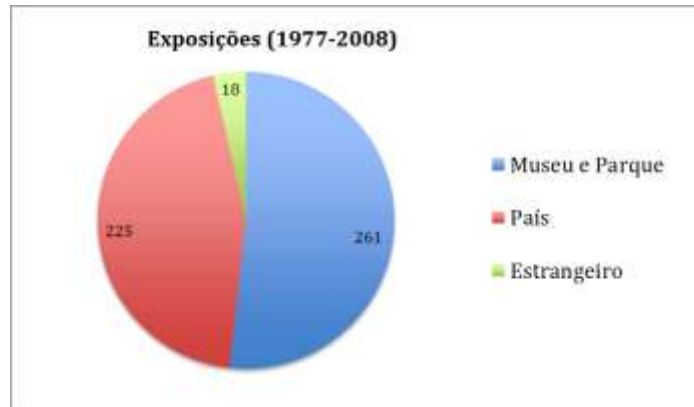
A 5ª categoria reporta para o **têxtil**, elemento base do traje, enquanto a 6ª categoria, **tecnologia**, e a **arte**, reporta para as autorias agrupadas em duas grandes origens: a **lusófona e a internacional**. Os **Acessórios** do Traje constituem a 7ª categoria e compõem uma enorme variedade de peças, dos pés à cabeça, que complementam o traje, sendo-lhe de algum modo adjacentes. A 8ª categoria está adstrita à **Moda**, representando esta o traje contemporâneo, nomeadamente, o que vem sendo realizado por autores, sejam eles estilistas, *designers* ou criadores, muito especialmente, a partir de meados do século XX até à atualidade. A 9ª categoria corresponde aos temas: **Instalações e Arte em Papel**. Apesar das instalações poderem ter sido integradas na categoria de arte contemporânea, optei por as defender como uma categoria autónoma, dado o facto de grande parte delas ter como ponto de partida o traje. O mesmo se pode afirmar em relação à Arte em Papel.

A 10ª categoria, **Tapeçaria**, e a 11ª categoria, **Joalharia**, estão diretamente ligadas às artes decorativas: tapeçaria, como é sabido, é uma arte parietal têxtil que, hoje em dia, inclui também uma variedade de formas e de técnicas. Por sua vez, a Joalharia, que corresponde a um muito especial acessório de traje, foi mais valorizada, dado o meu desejo de apoiar a criação contemporânea nesta arte milenar, sem que houvesse então outro museu que a divulgasse. Por último, a 12ª categoria, **Arte Contemporânea**, correspondente a exposições de **escultura, pintura, desenho e cerâmica**, bem como de **fotografia, gravura e ilustração**, derivou do facto de um importante leque de artistas incluírem nos seus trabalhos afinidades, cruzamentos e sintonias, com a área disciplinar do traje.

Senti ainda a necessidade de criar uma **13ª categoria**, atendendo desta vez ao **local de apresentação** das exposições, e concretamente à sua dimensão espacial.

Para além das 261 exposições apresentadas no museu e no parque, ainda devem ser mencionadas as exposições extramuros, realizadas no país, 225, e no estrangeiro, 18, a maioria das quais, relacionada com o tema da evolução do traje, GRÁFICO 9.

GRÁFICO 9 – Localização das Exposições (1977-2008)



Fonte: Madalena Braz Teixeira

De seguida, irei tratar a totalidade das 261 exposições realizadas no museu e parque, e posteriormente as 225 mostras apresentadas no país, e as 18 expostas no estrangeiro, num total de **504 exposições**.

Como anteriormente referi, houve 14 ciclos expositivos compostos por séries de 12 micromostras mensais que, na contagem, foram considerados como sete exposições. Estes ciclos foram os seguintes: *A Joia do mês*, 1989; *As bandeiras do mês*, 1990; *O toucado do mês*, 1991; *O sapato do mês*, 1992; *A peça do mês: a meia de nylon*, 1993; *A peça do mês: a camisa regional húngara*, 1994; *A peça do mês: a boneca regional romena*, 1995; *A peça do mês: jóias de Marrocos*, 1996; *Penteados de Angola*, 1997; *A peça do mês: gemas do Brasil*, 1998; *A peça do mês: Tecelagem de Cabo Verde*, 1999; *Panos da Guiné*, 2000; *A peça do mês: adornos de Moçambique*, 2001; *A peça do mês: boneca sangues de S. Tomé e Príncipe*, 2002.

Na descrição e análise das exposições segui parâmetros diferenciados, quer no que se refere ao acervo quer à museografia quer ainda à dimensão e à inovação ou originalidade. Saliento o facto da informação existente no museu para cada uma destas exposições ser diversa. Na realidade, para muitas ela é escassa, tanto mais que o museu foi por diversas vezes assolado com graves inundações em que se perderam *dossiers* e bibliografia, bem como um dos relatórios anuais do museu, 1988¹⁴⁵ que não se

¹⁴⁵ VID. Apêndice 14.

encontra no arquivo. Perante a falta de documentação, recorri com frequência à minha memória, ciente de que, por vezes, podem existir falhas e lapsos involuntários.

As descrições de todas as exposições terminam com a referência aos respetivos catálogos ou desdobráveis. No caso da inexistência de bibliografia, existe uma indicação sobre este facto. A bibliografia é acompanhada por uma referência alfanumérica, correspondente, em primeiro lugar, à cronologia da exposição e, em segundo lugar, à designação C ou D conforme se trata de um catálogo ou de um desdobrável. Existem em apêndice duas listas bibliográficas: uma delas apenas referente aos catálogos, outra aos desdobráveis do museu. Nestas listas também constam aquelas referências alfanuméricas¹⁴⁶.

7.2.1. História do Traje

Segui uma lógica de numeração das exposições realizadas no museu com base em dois critérios: em primeiro lugar, as exposições foram sendo ordenadas cronologicamente, à medida que se foram sucedendo, em segundo lugar, dei primazia à axialidade da disciplina traje e mais acentuadamente à história do traje, sucedendo-se outros temas que acima foram descritos e enumerados. Assumi este tema como correspondente à vocação do museu. Na realidade este assunto é não só identitário da disciplina museológica do próprio museu, como fundamental para o entendimento do mesmo por parte da/s comunidade/s.

7.2.1.1. Civil e Urbano

Muito embora existam inúmeras perspetivas de análise e de reflexão sobre a história do traje, entendi que o núcleo central e estruturante do MNT incide sobre o traje civil, o que não implica que se tenham exposto vestes religiosas, como também fardas militares. Por outro lado, o traje urbano constituiu a base conceptual da esmagadora maioria das exposições realizadas. Na realidade, o próprio sistema da moda deriva dessa mesma urbanidade. Também se apresentaram trajes de carácter etnográfico e ainda peças de artesanato urbano e rural, bem como de arte e tecnologia têxtil, e de outras matérias afins.

¹⁴⁶ VID. Apêndices 8 e 9.

1977

HISTÓRIA DO TRAJE EM PORTUGAL (1)



Figura 50. História do Traje em Portugal
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977.

Exposição inaugural concebida com a intenção de apresentar as coleções do museu no domínio do traje civil e urbano, expostas cronologicamente, desde a Idade Média a 1920. Teve dois objetivos fundamentais: por um lado, dar a ver a extensão e a diversidade do acervo, dando ênfase à indumentária, a partir do século XVII, nomeadamente ao traje de corte do século XVIII e Império e por outro, expor uma panorâmica da história da indumentária até aos Anos 20, ilustrada com imagens ampliadas referentes aos períodos onde existiam lacunas de peças na coleção. A exposição foi enriquecida com tecidos coptas, medievais e barrocos, pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Esteve patente no andar nobre, ocupando as salas decoradas com cilhares de azulejos, frescos e pinturas emolduradas em talha dourada, cujos tetos são ainda ornamentados com estuques coloridos. A acentuada presença das artes decorativas sete e oitocentistas no interior do palácio ditou a museografia da exposição que se caracterizou pelo desenrolar de uma atmosfera de encenação estilística, decorrente dos sucessivos e encadeados períodos da história da indumentária ali apresentada. O ambiente da exposição pautava-se por uma desejada integração no enquadramento arquitetónico de uma residência palaciana. Este facto manteve-se como um atributo do museu ao longo dos anos, visto que se procurou manter, nas grandes exposições como esta, uma verosimilhança comparativa com a vida familiar de uma mansão aristocrática de Lisboa. A investigação incidiu sobre a história do traje, tendo-se procedido simultaneamente à criação do primeiro inventário, que incluiu as diversas ações de registo, etiquetagem e fichagem de todos os objetos que tinham dado entrada no museu até à data da sua inauguração.

Foi realizado um catálogo policopiado cuja apresentação assinada pela fundadora, Dr.^a Natália Correia Guedes, indicava que a exposição tinha sido *concebida com carácter temporário e itinerante*

para divulgar a imagem do novo museu e do seu programa de extensão cultural através da divulgação do Traje como expressão de arte decorativa¹⁴⁷. A equipa fundadora foi constituída pela diretora, dezanove funcionários e um *designer* contratado para o efeito: José Maria Cruz de Carvalho¹⁴⁸.

Os jornais diários e semanais referiram-se com grande desenvolvimento à inauguração do museu e muito especialmente a esta exposição como um grande acontecimento cultural. Salientaram a ideia de se vir a instituir uma *ilha de museus* no Parque do Monteiro-Mór com a criação de novos e vindouros museus *de Arte Moderna, Arte Contemporânea e Música, estúdios de teatro e cinema, um auditório ao ar livre, uma escola de jardinagem na vasta área de 12 hectares...* O *Diário de Lisboa* assinalou a presença do Primeiro-ministro e as palavras do Secretário de Estado da Cultura, Dr. David Mourão Ferreira, que também foram enaltecidas pelo jornal *Dia* que destacou os seus objetivos: *salvaguardar o património cultural e pô-lo ao serviço da população*¹⁴⁹.

Bibliografia da Exposição: 1/1C.*História do Traje em Portugal* (policopiado) (esgotado).

1978

TRAJE DA ÉPOCA DE ALEXANDRE HERCULANO (6)



Figura 51. Traje da época de Alexandre Herculano
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1978.

Esta foi a 6ª exposição do museu, tendo como pretexto a comemoração do centenário da morte de Alexandre Herculano, 1810-1877. Este facto constituiu o pretexto para a apresentação de parte

¹⁴⁷ *História do Traje em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, Agosto de 1978, p. 1 (pol.).

¹⁴⁸ O pessoal técnico, administrativo e auxiliar era composto pelas seguintes pessoas: Eng.º Luís Filipe Sousa Lara, Dr.ª Ana Maria Brandão, Dr.ª Madalena Braz Teixeira, Mário Marques da Silva, Idalina Carvalho, Eduardo Pinheiro Vasquez, José Augusto Pereira, Manuel Domingos Abrantes, José Manuel Abreu Abrantes, Serafim Esteves, Joaquim Esteves, António de Almeida Arouca, Hipólito de Almeida Madeira, José Alfredo Almeida Santos, José Joaquim Fernandes, Germano Fernandes, Fernando Nogueira, Carlos Marques da Silva, Esta informação é assinada pela Comissão Instaladora do Museu, composta pela Sr.ª D. Maria José de Mendonça, Dr. Vítor Pavão dos Santos e Natália Correia Guedes, *Idem*, p 11.

¹⁴⁹ “Museu do Traje no Lumiar”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27 de Julho, 1977; Inaugurado o Museu do Traje, Salvaguardar o património cultural e pô-lo ao serviço da população - objetivos definidos pelo secretário de Estado da Cultura”, *O Dia*, Lisboa, 27 de Julho de 1977.

importante da indumentária feminina do século XIX. Atendendo a que o acervo é pobre em traje masculino deste período, deu-se uma forte dominância ao guarda-roupa das senhoras, incluindo uma apreciável variedade de acessórios, o que deu aso a criar um ambiente com o espírito de *horror ao vazio*, tão caro à mentalidade e à vivência românticas.

Foi igualmente uma *grande* exposição tendo ocupado todos os nove salões do andar nobre. A museografia procurou por isso enfatizar uma aproximação aos ambientes de época, de modo a facilitar a observação comparativa dos modos de vestir de então, com a realidade vivenciada pelos visitantes no quotidiano da sociedade contemporânea. Baseou-se essencialmente na contextualização do traje em cenários reconstituídos e relativos àquele período histórico. Procurou-se ser pedagógico, de modo a facilitar aos visitantes, nomeadamente crianças e jovens, o entendimento dos locais e dos modos de vestir oitocentistas. Assim se deu a conhecer alguma diversidade tipológica do traje circunstancial que constituiu uma invenção desta época e que caracteriza a respetiva indumentária. A montagem deveu-se ainda à equipe fundadora, sob a alçada de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: 6/3C. *Traje Romântico da época de Alexandre Herculano* (policopiado) (esgotado).

1982

300 ANOS DE TRAJE (17)



Figura 52. 100 Anos de Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982.

Esta foi a 17ª exposição, realizada passados cinco anos sobre a exposição inaugural, tendo sido orientada pela segunda diretora no sentido de se voltar a expor ao público uma apresentação com as mais significativas peças da coleção no domínio do traje erudito. Para tal, foi decisão da equipa responsável por esta mostra reunir uma cronologia com os trajes mais relevantes desde os finais de seiscentos a 1920, tomando-se esta data como limite da evolução dos modos de vestir europeus e ocidentais nos últimos trezentos anos. Mais uma vez se procurou selecionar as peças de vestuário e de

diversos acessórios pela sua qualidade de manufatura, tendo-se incluído elementos do traje de corte dos finais de setecentos e igualmente da época Império.

Foi também uma *grande* exposição que esteve patenteada no andar nobre. Recorreu-se mais uma vez à encenação de ambientes de época, de modo a contextualizar a indumentária. Entraram em cena pinturas dos diferentes períodos, tal como se procedera já para as anteriores exposições, mas também variadas peças de artes decorativas, como móveis, cerâmica, vidros e faianças, e ainda acessórios de traje. A montagem deveu-se ao *designer* Cruz de Carvalho e à equipe do museu, a qual sofreu uma ligeira alteração¹⁵⁰. Era então diretora Ana Maria Brandão.

Bibliografia da Exposição: 17/10C. *300 Anos de Traje* (esgotado). 17/2D. *300 Anos de Traje* (esgotado).

1985

VESTIR 1955-85 (26)



Figura 53 - Vestir 1955-85.
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Exposição 26^a, comemorativa do Ano Internacional da Juventude. Correspondeu a uma exposição inovadora da terceira diretora. Essencialmente destinada aos jovens, tratou-se da celebração dos mesmos, atendendo às suas específicas preferências. A intenção consistiu em dar relevo aos chamados *teenagers*, camada etária que se autonomizou dos adultos, a partir dos finais dos anos 50 do século XX. Deste modo, se evocou a figura lendária de James Dean, que morreu em 1955, e as sucessivas vagas de movimentos de jovens no contexto da civilização ocidental. Estas foram igualmente correspondendo a diferenciadas ondas musicais e a mutações de moda juvenil que justificaram este *Vestir 1955-85*. Consistiu na apresentação de roupa jovem utilizada por esta camada

¹⁵⁰ A mudança ocorreu com a saída de Madalena Braz Teixeira e a entrada de novos técnicos superiores (Teresa Maria Alarcão, Maria de Fátima Agrela e Alberto Júlio Silva), de mais três elementos para a secretaria (Maria Alcina Fernandes, Teresa Abreu e Fátima Resende da Rocha), e outros três na Oficina de Restauro (Alda da Conceição Coelho Leal, Mariana de Deus Afonso Tendeiro Ferreira Coelho e Maria Graciete Bravo Carvalho Rodrigues).

da população que, através da sua luta política e social, conseguiu vir a transformar o modo de viver ocidental com repercussões na esmagadora maioria dos países da Europa, nomeadamente em França e no Reino Unido, e nos Estados Unidos e no Japão.

Tratou-se de uma *média* exposição que explorou ambientes reconhecíveis pelos jovens e verosímeis de serem caracterizados pelos diversos movimentos juvenis, em paralelo com a audição da respetiva música de intervenção. A reivindicação das vanguardas e os principais movimentos vividos pelos jovens nos 30 anos decorridos, entre o aparecimento do ídolo James Dean até aos *pop* e *punk*, passando pelos *hippies* e pela *beatle generation* constituíram temas tratados em cada uma das salas, expressos através da mostra dos respetivos trajes e da correspondente música. A escolha da musicologia deveu-se a João de Menezes Ferreira, jurista e crítico musical. Intervieram na museografia Carlos Barroco e diversos jovens que, destros nos *grafitti* das ruas, se prontificaram a desenvolver nas paredes da exposição alegorias gráficas para cada um dos temas tratados, a fim de melhor se contextualizar e contribuir para a apresentação e caracterização de cada tipologia da indumentária. Foi igualmente devida à equipa do museu, orientada por mim, que entretanto regressara ao museu como diretora, em agosto de 1983.

Bibliografia da Exposição: 26/16C. *Vestir 1955-85* (comemorativa do Ano Internacional da Juventude) (esgotado).

TRAJE ROMÂNTICO 1826-1885 (31)



Figura 54. Traje Romântico 1826- 1885
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Exposição comemorativa do I Centenário da morte de D. Fernando II de Saxe Coburgo Gotha, 1816-1885, que adveio Rei de Portugal pelo seu casamento com D. Maria II, 1826-1853. Foi pretexto para aprofundar a investigação sobre a história do traje romântico e do realismo, mas também para se

expor uma das melhores coleções do museu, indumentária feminina de oitocentos, composta na sua esmagadora maioria por peças oferecidas por diversos particulares.

Tratou-se de uma *grande* exposição. A extraordinária dimensão e exuberância decorativa das peças deste período permitiram que os trajes se integrassem de forma harmoniosa em reconstituições de época, dispostas cronológica e tematicamente em cada um dos salões do andar nobre do palácio. A própria ornamentação palaciana serviu, tal como nas exposições anteriores, para se poderem incluir pinturas, peças de mobiliário e de artes decorativas, representativas da evolução das mentalidades e do traje desde o nascimento de D. Maria II, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1819, até à morte de D. Fernando, que teve lugar na cidade de Lisboa, em 1885. A montagem orientada por mim, teve a intervenção do *designer* José Maria Cruz de Carvalho, apoiado pela equipe do museu que entretanto estabilizou em termos de funcionários.

Bibliografia da Exposição: 31/18C. *Traje Romântico* (comemorativa do II Centenário da morte de D. Fernando II) (policopiado) (esgotado)

1988

TRAVESSIA SOBRE A ÉPOCA DE FERNANDO PESSOA (59)



Figura 55. Travessia sobre a Época de Fernando Pessoa.
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Exposição 59ª, comemorativa do 1º Centenário do nascimento do Poeta, tendo sido igualmente pretexto para se apresentarem momentos cronológicos da vida de Fernando Pessoa, 1888-1935. Esta exposição constitui de alguma maneira a continuação histórica da grande exposição anterior, tendo-se ilustrado setenta anos da história do traje. Por outro lado, através da documentação fotográfica e de excertos da obra poética do autor, focalizaram-se textos sobre as ideias mestras e os principais temas, caros a Fernando Pessoa, de modo a que se revisitasse a obra épica e lírica deste grande escritor do século XX.

Tratou-se de uma *grande* exposição que ocupou os nove salões do andar nobre. Entrando-se pela capela do Palácio, a exposição estava organizada com o sentido de seguir uma travessia da vida

de Pessoa, desde o espaço religioso consagrado (a capela), até à consagração do mito, intervalada pela alusão quer a factos da vida do escritor, quer às mais poderosas marcas literárias de cada um dos seus mais conhecidos heterónimos. Na última sala, com o auxílio de espelhos paralelos, procurou introduzir-se o público nas imagens multiplicadas do conhecido retrato fotográfico de Fernando Pessoa. Esta exposição foi vista por 120.000 visitantes/ano, concorrendo com a exposição *Traje Criança e Brinquedos* como as mais frequentadas mostras do museu. Teve a intervenção da artista plástica Ana Vieira que também imaginou uma instalação cujo tema era a mesa de café do poeta. A recolha de textos de Fernando Pessoa foi feita por Alberto Júlio Silva.

Bibliografia da Exposição: 59/13D. *Travessia sobre a Época de Fernando Pessoa (comemorativa do 1º centenário do nascimento de Fernando Pessoa)* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1990

O INTERIOR DO TRAJE 1675-1975 (91)



Figura 56. O Interior do Traje 1675-1975
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Esta exposição, 91ª, pretendeu apresentar o sistema relativo à roupa interior, tendo-se evocado os diferentes conceitos de trajes menores, desde 1675 aos Anos 70 do século XX. Desta forma se desvendou mais um dos elementos constituintes da indumentária, procurando simultaneamente conferir dignidade a uma tipologia de traje, considerada como parente pobre do vestuário. Periodizou-se assim, nestes cerca de 300 anos de moda, o conceito de intimidade e até de higiene transmitido pela variedade poética que exala da roupa interior, também decorrente dos estilos adotados pelas elites sociais portuguesas, do barroco setecentista ao neobarroco atual.

Tratou-se mais uma vez de uma *grande* exposição patente no andar nobre. Encenou-se cada uma das salas, de modo a que os visitantes pudessem visualizar a contextualização das magníficas peças desta coleção de trajes menores. As reconstituições de época foram as mais verosímeis

possíveis, usando na decoração de interiores várias peças de artes decorativas, solicitadas a diversos museus, integrando assim as diferentes formas e configurações que a roupa interior sofreu desde o século XVII à Revolução de Abril. Esta exposição foi de acentuada cumplicidade de autorias, na medida em que, por vezes, cada uma das peças suscitava uma ideia de interpretação própria. A vertente lírica advinha bastante da graciosidade e da qualidade amorosa dos bragais antigos, facto que foi vivamente realçado pela intervenção da direção que assumiu a encenação museográfica de muitas das salas desta exposição inovadora e de grande qualidade estética.

Bibliografia da Exposição: 91/31D. *O Interior do Traje 1675-1975* (desdobrável) (trad. inglês e francês). 91/38C. *O Interior do Traje 1675-1975* (policopiado) (esgotado).

1992

TRAJE IMPÉRIO 1792-1826 (112)



Figura 57. Traje Império 1792-1826
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.

Exposição 112^a, dedicada ao Dr. João Couto, 1892-1968, no 1º Centenário do seu nascimento e ao Prof. José-Augusto França, no Jubileu da sua cátedra que coincidiu com o seu 70º aniversário. Foi também ocasião para apresentar a rica e variada coleção de traje império nomeadamente do traje de corte pertencente à Casa Real, provinda do Museu Nacional dos Coches. As magníficas peças de indumentária quer de homem e senhora quer de criança, contribuíram para conferir a esta mostra o sentido do fausto e a sumptuosidade de uma vivência palaciana e cortesã.

Foi ocasião para se realizar mais uma *grande* exposição com as habituais características. A encenação enquadrada na decoração do Palácio (estuques, frescos e azulejos) teve como objetivo realçar ao longo do andar nobre a dominância áulica da forma de vestir baseada nas espécies existentes. Também se introduziram algumas cenas do intimismo familiar e público tornando assim mais plausíveis as reconstituições de ambiente. Há a salientar a presença de muitas peças provenientes de outros museus. Foi assim possível com a esmagadora maioria da pintura, das gravuras, desenhos e mobiliário cedido por diversas instituições, dar verosimilhança à profusão de trajes femininos e

masculinos usados em Portugal e no Brasil durante o reinado de D. João VI. O guião foi desenhado aos poucos, facto que lançou alguma controvérsia, na medida em que o empenhamento das pessoas foi tal que assimilaram como coisa própria as ideias que iam sendo lançadas pela direção em reuniões periódicas. Teve um longo tempo de montagem porque se foi aguardando a disponibilidade financeira para custear o respetivo catálogo. A montagem teve a intervenção pontual de Leonor Carvalhosa.

Bibliografia da Exposição: 112/40C. *Traje Império 1792-1826* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

TRAJE DE NOIVA 1800-2000 (152)



Figura 58. Traje de Noiva 1800-2000
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

Exposição 152^a, sobre a evolução do traje de noiva desde a época Império até aos anos 2000, constituiu um tema inovador em contexto internacional. Os cerca de setenta vestidos expostos foram, na sua esmagadora maioria, encenados de modo a entender-se a contextualização cronológica e estilística de cada uma das peças desta indumentária ritual. Foi intencional a acentuação da história dos duzentos anos do vestido branco. A evolução do hábito de vestir de véu e grinalda no dia do casamento traduziu-se, não só na apresentação dos vestidos de noiva propriamente ditos, como de diversos acessórios usados com esta tipologia de roupa ou no contexto da cerimónia nupcial. Foram convidados alguns estilistas portugueses, Abbondanza /Matos Ribeiro, Ana Salazar, José António Tenente, José Carlos, Manuel Alves/ José Manuel Gonçalves, Nuno Gama e Olga Rego, para imaginarem uma noiva dos anos 2000. Estes criadores apresentaram igualmente diversos acessórios e adereços complementares aos seus trajes, relacionados com a temática da exposição, devendo a José António Tenente a exploração *fashion* destas criações.

É de realçar na museografia desta *grande* exposição a chamada de atenção que foi prestada à tradição da realização de casamentos coletivos em honra do Sto. António. Costumam realizar-se a 13 de Junho, no dia deste santo, padroeiro de Lisboa. Fez-se ainda uma simbólica encenação na capela do

museu com os trajes envergados pelos Duques de Bragança, D. Duarte e D. Isabel, na cerimónia do seu casamento, ocorrido no Mosteiro dos Jerónimos em 1989, complementados pelos vestidos das meninas e dos meninos caudatários. Toda a exposição foi ilustrada com pinturas alusivas ao tema proposto e com ampliações fotográficas de muitos casamentos celebrados durante o século XX.

Bibliografia da Exposição: 152/55C.*Traje de Noiva 1800-2000* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

A MODA DO SÉCULO 1900-2000 (197)



Figura 59. A Moda do Século 1900-2000
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Exposição sobre a evolução do traje e da moda ao longo das dez décadas do século XX. A intenção e um dos objetivos fundamentais desta apresentação de moda consistiram em descrever e ilustrar, através das peças de indumentária, a história das principais silhuetas e dos figurinos condicentes com cada um das décadas tratadas. Procedeu-se igualmente à revisitação e à síntese deste período histórico, tanto no domínio do traje como dos diversos acessórios que o complementam, dando-se especial ênfase às jóias manufaturadas no nosso país.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Foi modelar, na medida em que se procurou retratar antologicamente o desenvolvimento das principais mentalidades que presidiram e deram aso à eleição das formas usadas ao longo do século XX. Deste modo, a mostra e o próprio catálogo foram encenados e organizados, década a década, como os dez capítulos de novecentos. A penúltima sala foi dedicada aos mais representativos autores joalheiros, de modo a que houvesse a participação de criadores da Nova Joalharia: Alexandra Serpa Pimentel, Ana Campos, Ana Fernandes, Ana Silva e Sousa, Cristina Filipe, Filomeno Gordilho, Kukas, Paula Crespo e Teresa Seabra. Na última sala, apresentaram-se alguns estilistas contemporâneos portugueses mas também estrangeiros residentes no nosso país, Abbondanza /Matos Ribeiro, Ana Salazar, Augustus, Fátima Lopes, Hobbes A. Góbiras, José António Tenente, Lidija Kolovrat, Manuel Alves/ José Manuel Gonçalves, Manuela Gonçalves,

Nuno Gama, Olga Rego, Vicri (Pinho Vieira), Wendell Rodricks e Zé Carlos. Sob a intervenção da terceira diretora, esta exposição teve o apoio museográfico de um estilista de Goa, Wendell Rodricks, que veio aqui fazer um estágio e que trabalhou e apoiou uma pequena equipa do museu que procedeu à montagem das peças nos salões.

Bibliografia da Exposição: 197/73C.*Moda do Século 1800-2000* (esgotado) (trad. Francês e inglês).

2005

O VESTIDO DE BAPTIZADO DO ÚLTIMO IMPERADOR DA ÁUSTRIA CARLOS DE HABSBURGO (231)



Figura 60. O Vestido de Batizado de Carlos de Habsburgo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Esta exposição, 231^a, teve um carácter eminentemente histórico, baseada numa *petite histoire* de afetos entre os últimos imperadores da Áustria e um casal de diplomatas portugueses que os acompanhou desde os templos gloriosos até aos últimos difíceis dias de Viena e, por fim no exílio na Ilha da Madeira, onde o Imperador viria a morrer. A amizade entre os dois casais acabou por ficar selada pelo nascimento inesperado e muito tardio do filho dos portugueses, atribuído à intervenção milagrosa de Carlos de Habsburgo, 1887-1922, entretanto falecido. A devoção ao Imperador e a firme certeza da sua bênção conduziram a Imperatriz a oferecer o vestido de batizado dos seus últimos descendentes ao bebé recém-nascido. Este traje, executado manualmente em seda e rendas mecânicas não glorifica a origem da alta linhagem dos seus proprietários, muito pelo contrário, é revelador das dificuldades financeiras desses tempos de exílio.

Tratou-se de uma *pequena* exposição centrada em torno de uma só peça. Esteve inicialmente patente na Universidade Católica, a pretexto de uma conferência ali proferida pelo último descendente da Casa dos Habsburgo, tendo sido posteriormente mais desenvolvida e adaptada ao espaço do museu, sempre numa dimensão de pequeno formato. As fotografias cedidas pela família portuguesa dos

Condes de Unhão foram de grande préstimo para melhor explicitar este caso insólito de grande valor humano.

Bibliografia da Exposição: 231/96D. *O vestido de batizado do último Imperador da Áustria: Carlos de Habsburgo*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

TRAJE SÉC. XIX, 1800-1900 (236)



Figura 61. Traje do SÉC. XIX, 1800-1900
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Exposição 236^a que apresentou traje do século XIX, de dominância feminina. Tratou-se uma *média* exposição. Dada a inexistência de verbas para a realização de uma grande exposição sobre a história do traje, como seria importante apresentar nesta data, após se terem organizado algumas grandes mostras temáticas sobre a evolução desta arte decorativa, foi opção da direção criar uma exposição mais pequena com a amostragem de uma série de peças representativas da indumentária oitocentista.

A museografia teve em linha de conta tratar-se de uma iniciação gradual à história do traje, tendo ocupado sucessivamente as salas com os trajes escolhidos, acrescidos da legendagem das peças, de pequenos textos de apoio, de algumas imagens complementares bem como de objetos de artes decorativas, num clima de um certo depuramento.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2006

200 ANOS DE VESTIDOS DE BAPTIZADO 1750-1950 (238)



Figura 62. 200 Anos de Vestidos de Baptizado 1750-1950
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Esta exposição, 238^a, consistiu na apresentação de mais uma série de peças próprias deste rito de iniciação, respeitante à entrada das crianças ainda bebês na religião católica. Foi igualmente uma exposição branca, na medida em que os respetivos trajes são confeccionados em tecidos alvos que simbolizam a purificação pela água batismal. Apresentaram-se duzentos anos de vestidos de batizados, tendo sido pretexto para se criarem e estabelecerem as suas diferentes tipologias. São peças muito difíceis de datar por apresentarem imensas similitudes, tanto no corte como nos acabamentos e na decoração. Após aturado estudo e pesquisa foi possível estabelecer uma grelha interpretativa da evolução das mesmas, o que se traduziu num avanço no domínio da classificação destas espécies no inventário.

Tratou-se de uma *média* exposição que esteve patente em dois salões do andar nobre, beneficiando da decoração palaciana que lhe outorgou a dignidade e o relevo visual que estes trajes possuem, na sua esmagadora maioria. A apresentação cronológica dos vestidinhos, verticalizados para melhor se definirem as formas e os ornatos, desenhou no espaço uma belíssima e impressionante acentuação dos referidos salões. A museografia foi muito singela, na medida em que a multiplicação e a repetição dos diversos vestidinhos verticalizados constituiu uma clara e elementar presença de linhas direitas brancas que deu um alo de harmonia e equilíbrio a esta exposição. Deveu-se a museografia a um jovem museólogo, Luís de Andrade Peixoto.

Bibliografia da Exposição: 238/98D. *200 Anos de vestidos de batizado 1750 – 1950*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

TRAJE DOS SÉCULOS XIX E XX (242)



Figura 63. Traje dos Séculos XIX E XX
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

A exposição 242^a tratou-se de uma *média* exposição. Constituiu um acrescento à sala de traje do século XIX de que acima se tratou, criando a possibilidade do visitante poder observar, de uma forma sintética e simples, os modos de vestir dos últimos dois séculos numa abreviada descrição das peças e seguindo a mesma metodologia da sala que anteriormente foi aqui referida. Ficaram assim expostas peças da coleção representativas das respetivas épocas e escolhidas entre as datas: 1800 – 1950, de modo a poder apresentar-se mais um período da história do traje.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2007

RELÍQUIAS DE AMOR, CRUZEIRO SEIXAS (247)



Figura 64. Relíquias de Amor, Cruzeiro Seixas
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Exposição 247^a, sobre uma relevante doação feita por um famoso e bem conhecido pintor e escritor surrealista, Cruzeiro Seixas, (1920-2011). As peças eram provenientes de senhoras suas familiares. Manteve-as na sua posse e, em sua casa, ao longo dos anos, por se tratarem de memórias pessoais e íntimas que lhe evocava a estrutura familiar. Eram mulheres da sua vida como a mãe, uma avó, tias e parentes chegadas. Guardara-as e afeiçoara-se ao seu convívio como se tratasse de ter sempre próximos esses laços de forte amizade. Eram sobretudo peças de calor romântico e lírico com conteúdo sentimental. De algum modo, este artista desejou contar algumas histórias ditadas pelo coração e afirmar a dificuldade de se despojar deste lastro de amor.

Tratou-se de uma *pequena* exposição em que o discurso foi ditado pela tipologia das peças, intercalado com excertos poéticos do autor, bem como de flores orientais de grande qualidade de manufatura. Estas flores integraram um mundo de laços, fitas, rendas, linhos e bordados, entre adereços de casa e roupa interior que ponteavam o sabor enleado e seduzido de um “menino de sua mãe”.

Bibliografia da Exposição: 247/103D. *Relíquias de amor: Cruzeiro Seixas* (esgotado) (trad. inglês e francês)

TRAJES REAIS DA RAINHA D. AMÉLIA E D. MANUEL II (252)



Figura 65. Trajes Reais da Rainha D. Amélia e D. Manuel II
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Exposição 252^a decorrente de um facto inédito. Tinha-se realizado no início desse ano um importante, porque raro, leilão de peças de traje que tinham pertencido à Rainha D. Amélia e ao seu filho, D. Manuel, último Rei de Portugal. Por especial compreensão por parte da tutela e muito especialmente do então Presidente do Instituto Português de Museus, foi considerada uma verba para a aquisição de todas as peças, mediante o exercício do direito de preferência. Deste modo, se alargou consideravelmente o núcleo de peças pertencentes à realeza, como foi o pretexto para se apresentarem publicamente estas novas aquisições, com forte dominância dos trajes do luto e da viuvez, tendo-se ainda exposto o sobretudo de fazenda preta com gola de veludo de D. Manuel II.

Tratou-se de uma *média* exposição, patenteada em dois salões do andar nobre, organizando-se o guião em torno do manto real cedido pelo Museu Nacional dos Coches que igualmente facilitou a cópia de um *power point* que acrescentou muita informação visual às poucas mas muito especiais peças de indumentária pessoal das últimas figuras reais da monarquia portuguesa. A museografia deveu-se em grande parte a Luís Andrade Peixoto.

Bibliografia da Exposição: 252/85C. *Trajes reais: D. Amélia & D. Manuel II.* (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.2. Traje Etnográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados

Considerarei o traje etnográfico como segundo tema axial porque constitui no panorama nacional um diferenciado sistema de traje, glosado em paralelo com o traje erudito. Constitui um interessante e notável património têxtil com expressivas variantes nas diferentes regiões e localidades do país. É por isso revelador de uma acentuada originalidade, nomeadamente nos trajes de festa, os quais diferenciam as pessoas que vivem no nosso território. Este tema, além de ser fonte de inspiração para alguns artistas contemporâneos, engloba ainda o vetor das rendas e bordados tradicionais portugueses.

7.2.2.1. Etnográfico

Não tendo sido possível expor de forma sistemática e estruturada a cabal diversidade deste património, por razões financeiras, humanas e até logísticas, optei por estar atenta às circunstâncias e aproveitar o que ia acontecendo a nível regional. Além de pequenas mostras de traje tradicional, fez-se uma sùmula do sistema do traje regional que esteve patente durante a *Expo 98* e atendeu-se a algumas vertentes do traje popular, tratado de forma etnográfica e/ou folclórica.

1977

TRAJE POPULAR (2)



Figura 66. Traje Popular
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977.

A 2ª exposição foi organizada pelo Museu Nacional de Etnologia que, a convite da direção do Museu Nacional do Traje apresentou, de forma sucinta e essencial, uma breve mais lapidar análise sobre as formas tradicionais de vestir no nosso país centradas em dois aspetos fundamentais: o traje do litoral e o traje serrano. Foram exaltados, em ambos os casos, a indumentária mais básica de carácter artesanal, constituída, quer nos tecidos quer na decoração e mesmo nos ornamentos dos respetivos acessórios, por peças representativas de cada uma destas regiões, pela riqueza da sua manufatura, pela qualidade dos métodos e dos processos manuais de fabrico.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia, imaginada pelo, então Diretor do Museu Nacional de Etnologia, Ernesto Veiga de Oliveira, 1910-1990, e por Benjamim Enes Pereira foi desenhada em dois tempos, o traje litoral e o serrano. Cada um deles ocupava metade da sala principal. Deste modo muito simples, pode assim fazer-se um paralelo visual dos hábitos e dos costumes de cada uma das regiões. A exposição era acompanhada por fotografias de pequena e grande ampliação, graduando as peças consideradas de maior e mais forte carácter expressivo no contexto do traje do nosso país. As fotos serviam também para complementar e ilustrar os temas tratados, relativos ao têxtil nacional.

Bibliografia da Exposição: 2/2C.*Trajo Popular* (exposição do Museu de Etnologia) (esgotado). 2/1D.*Trajo Popular* (exposição do Museu de Etnologia) (esgotado).

1978

TRAJE REGIONAL PORTUGUÊS (7)

Exposição 7ª, de indumentária tradicional focalizada essencialmente nas peças femininas das regiões de Viana do Castelo, de Trás-os-Montes, da Beira Litoral, da Estremadura, do Alentejo e do Algarve. A mostra tinha como objetivo apresentar trajes significativos e evocadores da cultura regional, aos membros estrangeiros do Comité do Traje do ICOM que visitaram o nosso país nessa data, no âmbito da reunião anual organizada pelo próprio museu e que decorreu em Lisboa com algumas incursões noutros museus, incluindo ainda visitas acompanhadas aos principais palácios nacionais dos arredores da capital.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia teve a particularidade de constituir uma amostragem do traje regional do nosso país. Este sumário têxtil sobre o traje regional, embora incompleto, foi ocupar um espaço do sótão, a sala da trave, onde se dispuseram sem artifícios museográficos as peças provenientes do guarda-roupa do *Verde-gaio*. A exposição foi muito singela, limitando-se a equipar do museu a vestir os manequins, de modo a que a forma de uso pudesse ficar bem visível às senhoras estrangeiras que se encontravam em visita de estudo ao nosso país.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1983

TRAJE POPULAR DA PÓVOA DE VARZIM (21)



Figura 67. Traje Popular da Póvoa de Varzim
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983.

Exposição 21^a realizada em colaboração com o Museu Etnográfico da Póvoa de Varzim, em que se apresentaram peças de indumentária e acessórios usados naquela vila piscatória, procurando dar-se uma panorâmica encenada e contextualizada dos trajes de trabalho e de festa, incluindo diversos acessórios como xailes, lenços, camisolas, gorros e chapéus. Deverão salientar-se as camisolas dos pescadores que têm assinaladas a ponto de cruz e, habitualmente a linha encarnada, as chamadas *siglas* poveiras que correspondem à identificação visual das famílias de cada um desses homens. Estas *marcas* são visíveis e reconhecíveis, quer nos objetos da faina marítima como os mastros e as velas, quer no mobiliário das próprias casas.

Tratou-se de uma *média* exposição, sendo a minha primeira mostra. A museografia realizada em colaboração com o museu da Póvoa, teve a especificidade de dar a conhecer não só os hábitos, como muito dos costumes dos pescadores desta região. Os poveiros têm a particularidade de ser muito arreigados às suas tradições que mantêm e desenvolvem com o maior respeito pelos seus antepassados. A diversidade das siglas e a sua grafia que se assemelha a uma escrita rúnica constitui um caso único no universo português. Com estes elementos imaginados pelos próprios e inspirados na faina da pesca, se definem pessoas e indivíduos.

Bibliografia da Exposição: 21/12C. *Traje Popular da Póvoa de Varzim* (em colaboração com o Museu e Etnografia e História da Póvoa do Varzim) (esgotado).

1989

TRAJE POPULAR DOS ARREDORES DE BRAGA NA MUDANÇA DOS SÉCULOS XIX E XX (70)



Figura 68. Traje Popular dos Arredores de Braga na Mudança dos Séculos XIX e XX
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Esta foi a 70ª exposição, realizada em colaboração com a Casa-Museu Nogueira da Silva, sendo fruto do trabalho de investigação levado a cabo por Lídia Máximo Esteves e Angélica Cruz Barreto, no âmbito do Grupo Folclórico de Professores de Braga, ao qual pertencem aquelas duas especialistas, desde a sua fundação, em 1979. As peças de indumentária encontravam-se contextualizadas e documentadas com fotografias da época, atendendo a dois aspetos fundamentais do modo de vestir popular: o traje de trabalho apresentado no enquadramento de uma olaria e o traje de cerimónia no enquadramento de um ateliê de retratista.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi concebida por aquele grupo de professores, como resultado da sua investigação. Foi de clara opção descritiva e muito bem documentada em termos textuais e têxteis, com peças recolhidas *in loco*. O último espaço da mostra constituiu um achado, ao reunir o coletivo dos trajes, como se todos os parentes da aldeia se tivessem deslocado ao fotógrafo para tirar o retrato de família, abreviando assim a habitual sucessão de trajes que constitui a clássica apresentação de uma exposição.

Bibliografia da Exposição: 70/32C. *Traje Popular nos arredores de Braga na mudança dos séculos XIX e XX* (em colaboração com o Museu Nogueira da Silva) (esgotado).

1990

AS SETE SAIAS – TRAJE DA NAZARÉ (90)



Figura 69. As sete Saias – Traje de Nazaré
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

A 90ª exposição procurou divulgar a característica forma de vestir popular da Nazaré, acentuando o uso das sete saias sobrepostas, que a mulher desta vila portuguesa vestia no quotidiano e que constituía a mais característica e original utilização da roupa interior no contexto do traje regional português. Procurou-se assim introduzir o tema da intimidade no vestuário tradicional da Nazaré, salientando-se o fator de sedução como atitude comum e permanente da mulher na sua relação com o envolvimento têxtil.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve o mérito de desmistificar o mito das sete saias, na medida em que não foi possível investigar qualquer indício que conduzisse à antiguidade da tradição do uso das sete saias. Muito embora exista e perdure essa ideia um tanto mítica, nada foi possível prová-la. Pelo contrário, consolidou-se a ideia de que este costume só se generalizou pelos Anos 40 do Século XX, na sequência do sucesso do documentário sobre esta vila piscatória da Nazaré e os seus habitantes, rodado por Leitão de Barros, em 1929.

Bibliografia da Exposição: 90/30D. *As Sete saias da Nazaré* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1994

TRAJES MÍTICOS - CULTURA REGIONAL PORTUGUESA (128)



Figura 70. Trajes Míticos – Cultura Regional Portuguesa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Esta exposição, 128^a, foi um dos eventos da *Lisboa Capital da Cultura, 1994*, tendo sido em parte financiada por esta organização. Tratou-se da apresentação dos mais conhecidos e reconhecidos trajes populares provenientes das diversas regiões do continente e das Ilhas da Madeira e dos Açores. A relevância dada a esta amostragem da indumentária regional proveio da força e da permanência desta importante e rica área da nossa herança cultural, pois são vestes que se foram tornando míticas, ao operarem processos e fenómenos de reconhecimento individual e coletivo, sendo também consideradas instrumentos de re ligação ao passado. O acervo apresentado, de proveniências várias e de recolhas efetuadas em momentos diversos, procurava reabilitar um tipo de traje que se encontra fora dos limites museológicos por razões ideológicas e políticas subsequentes ao período revolucionário. O traje popular permite todavia a leitura de influências eruditas muito embora esteja sempre relacionado com a mitologia da ruralidade. A ritualidade barroca permanece de alguma forma, ainda hoje, bem viva nas festividades populares, enquanto na indumentária e nos acessórios se detetam por vezes influências milenares.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia teve a característica de procurar constituir uma sùmula da diversidade do rico património têxtil do nosso país. A reunião desta resenha têxtil portuguesa constituiu uma difícil escolha pois era impossível apresentar a vasta totalidade dos diferentes trajes regionais que as diversas associações locais têm vindo a investigar, a documentar e a reproduzir. A entrada da exposição era marcada por dois campinos a cavalo, que faziam de figuras de convite no limiar da porta principal. Seguiam-se os trajes das regiões e das localidades, de norte e sul do país, acrescidos de textos e de ampliações fotográficas dos locais de origem.

Bibliografia da Exposição: 128/ 43C. *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa* (exposição inserida por ocasião de Lisboa 94 Capital da Cultura) (esgotado) (trad. inglês).

2001

TRAJE DO ALGARVE – ORLA MARÍTIMA (204)



Figura 71. Traje do Algarve – Orla Marítima
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Em colaboração com o Museu Etnográfico do Trajo Algarvio de S. Braz de Alportel, esta exposição, a 204^a, ilustrou com muita qualidade e de forma especialmente expressiva as formas tradicionais da indumentária masculina e feminina desta região do país, nomeadamente da orla marítima. Merecem especial destaque os modos de vestir relacionados com as diversas atividades relativas à pesca, a apanha do marisco e ao trabalho salineiro e conserveiro. Deve ainda referir-se o cuidado na descrição da vida quotidiana em que se sobressaíram de forma inequívoca os biocos femininos caídos em desuso que emprestavam à mulher uma imagem de poderoso dramatismo e mistério.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia, imaginada pelo diretor do museu algarvio, teve a participação da equipa do museu. Foi apresentada no r/c do palácio e portanto num espaço menos nobre. Foi assim possível fazer uma sóbria e encenada integração das peças de forma muito próxima ao seu modo de uso, podendo ser observável e rapidamente apreendido o enquadramento cultural do vestuário desta região do país. Obtiveram o maior sucesso a apresentação das biocas algarvias de acentuada raiz islâmica, que envolviam a totalidade da figura feminina, resultando em verdadeiras assombrações.

Bibliografia da Exposição: 204/76C. *Traje do Algarve – Orla marítima*, em colaboração com o Museu Etnográfico do Traje Algarvio de S. Braz de Alportel (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.2.2. De Inspiração Etnográfica

Criei esta categoria de exposições, de inspiração etnográfica, porque se realizaram mostras de artistas que se deixaram influenciar por alguns elementos têxteis e/ou enalteciam partes ou o todo de trajes tradicionais. Nesta categoria também integrei exposições de estilistas contemporâneos que

recriaram para a moda atual, vestes ou acessórios que eles consideraram mais simbólicos ou representativos, bem como elementos ou padrões de bordados regionais.

1994

FIOS DA MEMÓRIA – CRIAÇÕES TÊXTEIS DE FERNANDA MATOS (127)



Figura 72. Fios da Memória – Criações Têxteis de Fernanda Matos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

A 127ª exposição consistiu na apresentação de trabalhos de Fernanda Matos inspirados no traje popular português. Para a artista, a indumentária também é uma memória privilegiada da herança cultural de várias regiões do país. Em conformidade, Fernanda Matos patenteou três peças reformuladas sobre a tradicional *coroça*, a *capucha* e o *capelo*. Ao serem analisadas por Fernanda Matos, estes trajes superam a sua textura e a verdade matérica do seu suporte para atingirem um outro significado, proveniente do seu e nosso imaginário. Procedeu do mesmo modo, quer para a *coroça* quer para a *capucha* serrana que ostenta a dureza da vida e constitui igualmente um manto e um agasalho. Por fim, atendeu ao *capelo* de lã feltrada, hermética, opaca ao diálogo que revela a quase cegueira completa, visual e mental, e um bloqueamento à vida.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve a participação da artista, assumindo claramente uma apresentação de diretas e claras recriações sobre algumas formas bem conhecidas do traje popular. A museografia ajudava a colocar em paralelo as peças autênticas e a interpretação têxtil que a artista imaginou e realizou, avivando e refletindo sobre a ancestralidade do nosso património têxtil. De algum modo, a expografia contribuiu largamente para se poder fazer um paralelo cultural e mesmo histórico sobre as peças expostas, elevando exemplares que considerou mais “nobres” entre o vasto conjunto das vestes tradicionais.

Bibliografia da Exposição: 127/55D. *Fios da Memória – Criações têxteis de Fernanda Matos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1999

CON-TRADIÇÕES – MODA PORTUGUESA 1999 (184)



Figura 73. Con-tradições – Moda Portuguesa 1999
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Exposição de número 184^a, realizada em colaboração com o *Programa para a Promoção dos Ofícios e Micro Empresas Artesanais (PPART)* e o *Programa do Potencial do Desenvolvimento Regional (DPDR)*. As peças apresentadas, de manufatura inteiramente artesanal, tiveram como núcleo fundamental os modelos concebidos pela estilista Helena Cardoso, sobre tecidos, bordados e rendas provenientes de grupos locais que procuram fazer reviver as artes ligadas à tecelagem, ao bordado e à renda. Fizeram ainda parte da exposição peças concebidas por Ana Salazar, realizadas com idêntico propósito, e ainda por Olga Rego (com Bordado de Castelo Branco), Filipa Faísca, Helena Loermans, Luís Buchinho, Gracinda Candeias e pelo CEARTE de Coimbra.

Tratou-se de uma *grande* exposição. A museografia teve a colaboração com a estilista Helena Cardoso, foi desenhada para o andar nobre. Teve como objetivo apresentar uma moda portuguesa baseada inequivocamente no património têxtil português, quer nos tecidos, linhos e lãs, quer em diferentes bordados regionais, quer ainda nalgumas formas clássicas como as capas e as largas saias, razão pela qual, como adiante se observará (3.3. Sistema Operativo), a tenha classificado como de Inspiração Etnográfica, embora fosse divulgada como moda. A ambição da reformulação do *design* e do estilismo a partir do mote do traje tradicional, constituiu um arrojado e inovador desejo de obter uma identidade da indumentária portuguesa que teve, de facto, o maior sucesso da crítica e do público.

Bibliografia da Exposição: 184/68C. *Con-tradições – Moda Portuguesa 1999* (esgotado) (trad. inglês).

FIOS E FADOS - TAPEÇARIAS DE CÉU VIGÁRIO (185)



Figura 74. Fios e Fados – Tapeçarias de Céu Vigário
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Exposição 185^a, de 11 tapeçarias desta artista tapeceira que se integra no *Grupo 3.4.5 de Tapeçaria Contemporânea*, linguagem que utiliza para evocar os seus mais profundos anseios e as suas mais fortes convicções. De carácter escultural, apresentou duas figuras de mulher beirãs mas universais, a *guerreira lusitana*, estática e voluntariosa, e uma *deusa* de carácter mais clássico e urbano, na qual se adivinhava o gosto pelas letras e pelas artes. Céu Vigário essencialmente tocada pela natureza e pelas suas viagens serranas, apresentou ainda uma outra variação da sua arte têxtil, tendo como pretexto elementos naturais, sonhados pelo pensamento, encontrados pelo olhar e executados pelas mãos, peças que no seu conjunto fazem um apelo aos valores do afeto e prestam homenagem às mulheres que nos precederam nessa regiões.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve a participação da artista, visava recriar e imaginar duas mulheres arcaicas que figurassem uma matéria cultural pré-histórica, celta e pagã. Realçou, através da dimensão agigantada, as anciãs têxteis. A exposição veiculava um lado emblemático da mulher portuguesa e simultaneamente o carácter de poder e de força ancestral que lhe está adstrita. Lembrava a mulher como raiz matriarcal da sociedade portuguesa.

Bibliografia da Exposição: 185/77D. *Fios e Fados – Tapeçarias de Céu Vigário* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2002

CORES TECIDAS DE ZÉ VENTURA (210)



Figura 75. Cores Tecidas de Zé Ventura
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

A artista Zé Ventura trabalha simultaneamente no domínio da pintura e da arte têxtil. São de destacar as peças de recriação de indumentária elegendo formas/arquétipos que tece nas cores primárias e que constituem uma forte presença de carácter mítico e ancestral. Procurou ainda realçar as técnicas do corte e da costura manuais que entraram em desuso. *O valor ecológico e ambiental, o respeito pela dignidade dos materiais naturais, quer se trate de linhos, lãs ou pigmentos, afloram...* nas obras expostas, *de forma muito nítida com a verdade do que é autêntico e que foi trabalhado no seu estado mais puro, tocado por mãos com sentido ético e ritual.*¹⁵¹

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 210ª. A museografia teve a participação da artista, exaltou a plasticidade da cor e da textura, em que a artista exprimiu o seu modo de ser e quis, do mesmo modo, dar ênfase e relevância às suas raízes culturais. Correspondeu aos seus modos preferenciais de fazer monocromia e policromia, realçando pela luz este traço fundamental da nossa cultura têxtil. A pintura também procurava dar corpo à vertente cultural feminina que a artista como mulher que é, se empenhou em querer evidenciar.

Bibliografia da Exposição: 210/87D. *Cores tecidas: têxteis de Zé Ventura*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

¹⁵¹ *Cores Tecidas, Têxteis de ZÉ Ventura*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, Fevereiro, 2002.

7.2.2.3. Rendas e Bordados

Entendendo as rendas e os bordados tradicionais como elementos têxteis de carácter etnográfico, manufacturados em diversos locais do país, reuni as exposições que o museu organizou ou recebeu de outros museus ou instituições, sob este título, que constitui uma classificação ou subgrupo, dentro do grande grupo das exposições etnográficas. Tanto a renda como o bordado constituem técnicas e processos de execução com autonomia de estudo, de história e até de estética.

1980

RENDAS PORTUGUESAS (14)



Figura 76. Rendas Portuguesas
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1980.

Esta foi a 14^a exposição, sobre as diferentes variantes de rendas de bilros existentes no nosso país, incluindo a manufatura (rebolos, piques e bilros), tendo-se também exibido a aplicação de rendas na indumentária e no bragal. Atendendo a este facto, a intenção foi a de mostrar esta área disciplinar através da apresentação das diversas especificidades de rendas de bilros. Neste sentido, e para este efeito, realizou-se uma pesquisa de norte a sul, de modo a poderem estar representadas as diversas famílias de rendas que abundam no litoral português: *onde há redes, há rendas*.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia descreveu as rendas portuguesas desde Vila do Conde a Peniche, a Setúbal e ao Algarve, que estiveram expostas por categorias regionais. Foram de igual modo ilustrados os respetivos processos e equipamentos. Ao discorrer museograficamente sobre as rendas, acrescentaram-se rendas aplicadas à indumentária, tanto erudita como popular, de modo a poderem ser apreciadas e valorizadas no contexto da história da moda. Idêntica opção se fez no tocante à roupa de casa, incluindo toalhas de mesa, lençóis e *naperons*. Foi realizada pela equipa do museu durante a direção de Ana Maria Brandão.

Bibliografia da Exposição: *Rendas Portuguesas* * (catálogo) policopiado (esgotado).

1987

BORDADO DA MADEIRA (42)



Figura 77. Bordado da Madeira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição 42^a, de cerca de 100 peças que patentearam as diversas técnicas e a utilização deste característico, premiado e certificado bordado da Ilha da Madeira. Foi realizada em colaboração com o Governo daquela Região Autónoma, na pessoa da Dr.^a Luísa Clode. Esta exposição apresentou, não só peças provindas do Instituto de Bordado da Madeira, como a de alguns particulares madeirenses, tendo sido complementada com importantes peças do Museu Nacional do Traje, de modo a poder dar-se uma visão alargada e muito completa desta arte têxtil portuguesa.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi obra coletiva em que participaram, lado a lado, técnicos do Funchal e de Lisboa, complementando os saberes e tradições com os mais recentes métodos museográficos. Deu-se a ver uma cultura portuguesa de inspiração inglesa e que hoje se considera a herdeira do chamado *bordado inglês*. Muitas das peças foram apresentadas num ambiente romântico e lírico, condicente com a tradição paradisíaca da Ilha da Madeira.

Bibliografia da Exposição: 42/23C.*Bordado da Madeira* (em colaboração com o Governo Regional da Madeira) (esgotado).

1988

LENÇOS DE NAMORADOS (58)



Figura 78. Lenços de Namorados
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

A 58ª exposição foi realizada em colaboração com a Câmara Municipal de Vila Verde, com o propósito de divulgar um dos mais característicos acessórios do traje popular português. As peças expostas procuraram apresentar uma breve evolução na manufatura destes lenços que sempre tiveram a função de conquistar um namorado, de confirmar uma relação de amor ou o início de um noivado. Dominantemente quadrados, estes lenços, bordados pelas raparigas, continham os conhecimentos que elas possuíam sobre o ponto de cruz, com o qual engendravam uma composição em que se incluíam símbolos amorosos e uma quadra lírica de sabor ingénuo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia organizou-se em redor de uma esquadria geométrica quadrangular correspondente à proporção dos lenços. Estes foram dispostos em série, de modo a poderem ser observados na sua totalidade e entender-se a relação entre o texto dos versos e os bordados florais que os caracterizam. Foram acrescentadas várias quadras populares e um pequeno historial sobre o aparecimento e a tradição deste lenço de amor, de sabor e marca portuguesa.

Bibliografia da Exposição: *Lenços de Namorados* (colaboração com a Câmara Municipal de Vila Verde) *(pequeno desdobrável da Câmara Municipal de Vila verde) (esgotado).

1991

DESPONTAR DA PINTURA NOS TÊXTEIS DE GRAÇA ARIMA (99)



Figura 79. Despontar da Pintura nos Têxteis de Graça Arima
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

A exposição de Graça Arima, a 99ª, procede da memória da pintura, base de todo o imaginário. Os vinte e quatro trabalhos apresentados, executados predominantemente em tecido bordado entalado em bastidores de bordadeiras, executados em madeira, ultrapassavam frequentemente esta especial e circular moldura, aparentando a forma de cometas com suas caudas caídas. As composições eram díspares, tendo em comum o que parece ser um divertimento ou um atrevimento, ao jogar com as formas e os materiais, produzindo artifícios à guisa de ilusões dum campo pictural que afinal não o é. Os trabalhos expostos marcam uma experiência contemporânea da arte têxtil, entregando ao espectador retalhos da sua criatividade em harmonias felizes.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve a participação da artista. Procurou-se um discurso gráfico de grande simplicidade, tendo-se resumido a colocar sobre as paredes, de forma estrelar, os referidos bastidores bordados, à guisa de *cometas*. Neste sentido, organizaram-se conjuntos murais com as temáticas da artista, de modo a facilitar-se a leitura ao público. As paredes brancas, as legendas e um pequeno texto de introdução completavam esta mostra que vivia quase exclusivamente do uso de bastidores como molduras dos bordados multicolores.

Bibliografia da Exposição: 99/36 D. *Despontar da pintura nos têxteis, de Graça Arima* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1994

A RENDA E O BORDADO NA MODA FRANCESA (131)



Figura 80. A Renda e o Bordado na Moda Francesa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Exposição 131^a realizada em colaboração com a Fédération Française des Dentelles et Broderies, comissariada por Florence Muller, ex-diretora do Musée des Arts de la Mode (Louvre-Arts Decoratifs). Constituiu a apresentação de 34 trajes e acessórios dos mais representativos criadores de moda parisiense, desde Chanel a Ungaro, Yves Saint-Laurent a Rochas, Christian Dior a Lesage, Chantal Thomas a Nina Ricci, Christian Lacroix a Lapidus, com rendas de Sophie, Hurel, Cecile Henri e outros. Esta amostragem foi criteriosamente relacionada com o objetivo de divulgar a continuidade do uso destas artes tradicionais na moda contemporânea, procurando chamar a atenção para a evolução das técnicas, das formas e dos coloridos que enriquecem e ornamentam a indumentária feminina de hoje.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia teve o apoio logístico do Institut Franco Portugais. O simples facto da presidente da Fédération Française ser de origem portuguesa facilitou a organização da exposição que se encontrava em périplo, na cidade de Barcelona. A museografia esteve a cargo de Florence Muller que, conhecedora do espaço, articulou e transpôs os diferentes trajes para o cenário português de forma criativa e muito exaltante, participando este museu nas manifestações de *Lisboa 94, Capital da Cultura* com um belíssimo e altamente qualificado património têxtil. Ana Salazar, a convite de Florence Muller, participou nesta exposição como representante da moda portuguesa.

Bibliografia da Exposição: *A Renda e o Bordado na Moda Francesa* *(desdobrável) (esgotado).

1995

TRANSFORMAÇÕES - BORDADOS DE CAROL NAYLOR (144)



Figura 81. Transformações – Bordados de Carol Naylor
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

A exposição 144ª de bordados da artista-artesã inglesa, Carol Naylor, constituiu uma leitura do tema dos padrões e dos ornamentos dos azulejos portugueses transpostos para o têxtil e/ou transformados em bordados executados à máquina. O resultado da experiência visual de Carol Naylor constituiu uma curiosidade e uma forma de compreender e valorizar o azulejo português. Esta inglesa também transpôs os valores, as métricas e as cores da arquitetura alentejana para o bordado. Por outro lado, alguns destes elementos como as janelas, foram analisados isoladamente ou em simbiose com a paisagem, compondo ao modo azulejar, quadrados geometrizados. As dez peças expostas continham as características de um original *patchwork* integrando a especificidade do seu bordado de decoração portuguesa.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve a participação da artista que visava criar em bordado e apresentar uma revisitação do azulejo português e a valorização do património têxtil que o bordado representa. A intervenção museográfica foi minimalista, atendendo a que a policromia azulejar continha suficiente carga tónica para dispensar quaisquer outras intromissões gráficas. Há que enaltecer o cuidado da artista inglesa na sobriedade em que quis colocar as suas peças, de modo a exaltar a arte azulejar.

Bibliografia da Exposição: 144/61D. *Transformações – Bordados de Carol Naylor* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

BORDADO DE TIBALDINHO (176)



Figura 82. Bordado de Tibaldinho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

O Bordado de Tibaldinho representa um dos característicos bordados tradicionais portugueses cujas origens se podem ou devem reportar a 1830. Constitui uma criação artesanal, em que se detetam elementos identificadores que singularizam esta tipologia entre os demais bordados portugueses. Esta expressão decorativa organiza o seu léxico através da cor, o branco, que é comum ao suporte e ao fio, de linho ou algodão. Por outro lado, os motivos ornamentais desenhavam padrões de reminiscências neoclássicas e românticas que foram sendo glosados ao longo do tempo. As peças expostas foram essencialmente executadas para os enxovais, patenteando-se também algumas espécies no domínio do traje feminino interior e exterior, indumentária de criança, bem como na área da arte sacra, destinada essencialmente ao fabrico de alfaias litúrgicas. Esta exposição foi comissariada por Ana Pires, da Delegação Regional do Centro do Ministério da Cultura, e contou com o apoio do Município de Mangualde, do CEARTE, da Junta de Freguesia de Alcafache e de outras entidades locais.

Tratou-se de uma média exposição, a 176ª do Museu. A museografia coube ao *designer* Vítor Manaças que teve o cuidado de estudar e imaginar um suporte específico para estes bordados, de molde a poderem ser vistos nos seus padrões singulares, evitando a repetição seriada de dobras de lençol ou de toalhas de mesa. De igual modo, se expôs roupa interior e de criança, com a sua grácil característica. Do ponto de vista da cor, foi uma mostra monocroma, em branco, que se traduz sempre numa acrescida leveza.

Bibliografia da Exposição: 176/64C. *Bordado de Tibaldinho* (esgotado) (trad. inglês e francês).
176/73D. *Bordado de Tibaldinho* (esgotado) (trad. inglês e francês).

JANELAS TÊXTEIS - DE MARIA BELA GARNEL (188)



Figura 83. Janelas Têxteis de Maria Garnel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Nascida em Castelo Branco onde se manufatura um dos mais característicos bordados do nosso país, esta artista escolheu a técnica do bordado como expressão plástica e vetor fundamental do seu trabalho. Concebe as suas composições, de que apresentou nesta exposição, nove, emolduradas em caixilhos, e em portas e janelas. A artista confere a estas madeiras que recupera do lixo, outro significado para além do engradamento. De algum modo, estas janelas representam a saudade das janelas portuguesas e os sonhos românticos das donzelas bordadeiras sentadas, a ver passar a vida e por vezes a esperança. Os bordados executados a ponto de agulha, são densos, integrando-se no suporte da madeira. De uma forma geral, poderá afirmar-se que estas peças de arte têxtil constituem um repertório de pontos de várias proveniências portuguesas e europeias, uma recuperação dos mesmos, numa linha de modernidade muito próxima da atual escola polaca de tapeçaria.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 188^a. A museografia teve a participação da artista que se aproveitou dos já existentes elementos arquitetónicos para criar no espaço ilusões de fachadas e de pequenas casas decoradas com bordados. A grande criatividade deste trabalho artesanal residiu no facto de estar baseado no bordado erudito. Por outro lado, ao colocar e enquadrar os seus trabalhos em molduras retiradas de elementos provenientes das fachadas de edifícios antigos, traduziu-se numa esplendorosa exposição de grande apelo aos valores patrimoniais, têxteis e arquitetónicos.

Bibliografia da Exposição: 188/80D.*Janelas têxteis – Tapeçarias de Maria Bela Garnel* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

VIDAS EX-POSTAS, HISTÓRIAS BORDADAS DE MARIA BARRACA (194)



Figura 84. Vidas Ex-postas, Histórias Bordadas de Maria Barraca
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Tapeçarias bordadas com a técnica dos alinhavos que representam uma narrativa seriada da história fantasiada e personalizada de Santa Bárbara. Estas tapeçarias podem designar-se do domínio da arte *naïf*. De grande qualidade expressiva, constituem um caso singular no país. Maria Barraca é uma artesã artista que vive na Beira e situa-se na fronteira entre a arte e o artesanato. Executa tapeçarias bordadas com a técnica dos alinhavos inventada pela própria. A ingenuidade da narrativa e a simplicidade com que as composições são desenhadas, conferem-lhes um sabor de carácter popular, de algum modo semelhantes à arte dos ex-votos, em que o país é fértil.

Tratou-se de um *média* exposição, a 194^a. A museografia subdividiu-se em dois discursos: um, em que se evocou através de móveis e outros adereços, provenientes da Beira e, com o apoio do Museu da Guarda, o local onde a artista reside, contextualizando assim o ambiente e a região montanhosa e rural em que a autora vive, e outro consistiu na apresentação, nas paredes das salas do rés-do-chão, de uma assaz interessante série de tapeçarias. A disposição das mesmas teve em conta a sequência histórica da vida de Santa Bárbara, contada pela Maria Barraca no seu gesto dos alinhavos.

Bibliografia da Exposição: 194/71C. *Vida ex-postas – Histórias Bordadas de Maria Barraca* (do Museu da Guarda) (esgotado).

2003

BORDADO ANTIGO DOS AÇORES (220)



Figura 85. Bordado Antigo dos Açores
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003.

A 220ª exposição, realizada em colaboração com o Centro Regional de Apoio ao Artesanato, que incluiu cerca de 100 peças representativas dos característicos bordados das três principais Ilhas dos Açores: S. Miguel (em tons de azul), Terceira (a branco) e Faial (em palha sobre tule). Constituem de facto, não só as ilhas de maior dimensão, como as de maior desenvolvimento quer social e económico quer cultural. A existência de um grupo de famílias com capacidades financeiras acrescidas advém desde logo um campo fértil para os ócios, para a esmerada educação das meninas, bem como para a relevância e o gosto na execução dos respetivos enxovais. Da Ilha de S. Miguel vieram os reconhecidos bordados em tons de azul semelhante à cor da faiança local e ao característico azulejo português. Da Ilha Terceira, expuseram-se os conhecidos bordados a branco, de forte indício neoclássico e, do Faial, apresentaram-se os famosos e raros bordados em palha sobre tule branco e preto, sendo estes últimos os mais apreciados.

Tratou-se de um média exposição. A museografia teve a participação dos técnicos açorianos, apresentando as três vertentes do bordado dos Açores. Estas três bem conhecidas técnicas e composições assinalam de algum modo as diferenças entre os ilhéus. As peças foram ainda classificadas por funções, tendo sido agrupadas com esse intuito. Estiveram patentes os bordados no vestir, nas celebrações sagradas, nas festas do batismo, do casamento e nos cerimoniais da morte.

Bibliografia da Exposição: 220/79C. *Bordado Antigo dos Açores*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

2005

O TRAJE E A RENDA, 1850-1900 (233)



Figura 86. Traje e a Renda, 1885-1900
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

O público pedia, sempre que visitava este museu, uma exposição sobre a evolução do traje. Nesta medida, mesmo que não seja possível fazer ou manter uma mostra de grande extensão, procurei ter em conta esta repetida insistência dos visitantes, apresentando importantes peças históricas da coleção. Foi o caso desta exposição que reuniu peças de indumentária da segunda metade do século XIX, em que esteve presente a renda, ou como parte integrante do vestido ou como acessório, enfatizando assim o carácter romântico da época escolhida. Como se pode imaginar a dominância recaiu sobre o traje feminino, tendo-se igualmente apresentado alguns trajes de homem, de modo a explicitar o par de moda de três décadas distintas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia limitou-se a colocar as peças escolhidas sobre os grandes estrados já existentes, aproveitando, sem gastos financeiros, estes suportes, alterando a cor, de modo a facilitar e preparar mais duas exposições que se vieram a realizar tendo esta mostra como base. De algum modo, esta museografia serviu de transição ou de preparativo para as seguintes mostras, já que as dificuldades económicas se começaram a ressentir e houve que as resolver, optando-se por exposições de menor dimensão e por exposições feitas em parceria com instituições locais.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.3. Traje de Criança e Brinquedos

Introduzi este tema como o terceiro porque, no âmbito do sistema da história do traje, as vestes da criança correspondem a um subtema da indumentária. Por outro lado, a indumentária infantil tem como seu corolário o traje das bonecas. Por sua vez, as bonecas que tanto podem ter uma caráter lúdico como decorativo, e até pedagógico, arrastam para o seu mundo a área dos brinquedos que constituiu um tema pioneiro na história da museologia no nosso país, ao ser apresentado no Museu Nacional do Traje. Por esta razão, criei dentro deste capítulo dois subtemas que abaixo se discriminam.

7.2.3.1. Trajes e Brinquedos

No subtema estão incluídas as exposições que tiveram como dominante a apresentação dos trajes infantis, acompanhados dos instrumentos inerentes ao ato de brincar. Fabricados ou não pelas crianças e pelos jovens, os brinquedos induzem à imaginação, representando sempre um fascínio para os públicos, quer infantis quer adultos. Apela a brincadeiras que as crianças podem fantasiar ao ver no museu os engenhos que as representam. Aos adultos pode acontecer o mesmo em relação às suas memórias infantis relacionadas com idênticas brincadeiras.

1979

TRAJE DE CRIANÇA E BRINQUEDOS, 1720-1920 (11)



Figura 87. Traje de Criança e Brinquedos, 1720-1920
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979.

A comemoração do Ano Internacional da Criança foi pretexto para a realização desta exposição, a 11ª, dedicada a um tema tanto original como inédito no universo dos museus portugueses. Apresentaram-se peças de indumentária de criança e bebé, desenvolvendo-se uma mostra cronológica desde o século XVII a 1920. Patentaram-se, em paralelo, diversos objetos lúdicos, nomeadamente dos séculos XIX e XX. A existência de uma grande abundância de brinquedos e de bonecas constituiu um forte atrativo, com grande impacto junto do público infantil e adulto. Planeada para estar aberta

durante um ano, o sucesso de bilheteira impôs que a exposição se prolongasse por mais um ano letivo. Esta exposição foi decisiva para a atribuição do **Prémio Especial do Conselho da Europa**, tendo merecido o melhor louvor por parte do membro do júri que se deslocou a Lisboa para avaliar museologicamente esta exposição, Kenneth Hudson.

Tratou-se de uma *grande* exposição patente no andar nobre do palácio. A museografia encenada procurou contextualizar o universo da criança no nosso país, a partir da coleção de traje. Deste modo, configuraram-se quadros familiares com personagens femininos, masculinos e de criança, desde o século XVII a 1920. Procurou-se ainda distribuir pelas diferentes vitrinas brinquedos objetos relacionados com a infância. A exposição incluiu a exibição de um quarto de brincar, uma sala de aula, recantos de carnaval e de festas de aniversário, bem como diversas *casinhas de bonecas*. Foi realizada pela equipa fundadora, sob a orientação de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: 11/6C. *Traje de Criança e Brinquedos* (Comemoração Ano Internacional da Criança) (esgotado).

2004

OS DIVERTIMENTOS (226)



Figura 88. Trajes de Carnaval
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

A impossibilidade financeira de se poder organizar uma exposição de envergadura, neste caso sobre o carnaval, conduziu à opção de se realizarem pequenas exposições temáticas sobre os mais diversificados assuntos. E esta foi mais uma ocasião, aproveitando-se o calendário que marcava a data do Carnaval. Expuseram-se assim alguns dos muitos trajes e acessórios, entre máscaras e trajes de fantasia para crianças, meninas e meninos, contextualizados com fotografias do início do século.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico, a 226ª exposição. A museografia fez lembrar o carnaval tradicional onde não faltaram as serpentinas, os chamados *papelinhos* e ainda alguns objetos para fazer ruídos e marcar o compasso das músicas que animam qualquer festa no entrudo. São habitualmente usados nesta época, tanto nas festas infantis como nas dos adultos. O espaço utilizado

foi pequeno, mas estruturado numa reentrância do corredor alto que se situa no 1º andar da capela do palácio.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.3.2. Brinquedos

No contexto do traje da criança e brinquedos, integrei como segundo subtema os brinquedos. Na verdade, esta tipologia de objetos corresponde ao uso de uma atividade fundamental à expressão livre da criança. Contêm por isso uma forte carga emocional. Correspondem sempre a um aprendizado estruturante e essencial à integração social da criança. As exposições apresentadas integraram brinquedos provenientes do acervo, de colecionadores particulares e de um arquiteto *designer* criador de brinquedos, Virgínio Moutinho.

1977

BONECAS DOS SÉCULOS XIX E XX (3)



Figura 89. Bonecas dos Séculos XIX e XX
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977.

Esta mostra, a 3ª, constou da apresentação de parte de duas coleções de bonecas do século XIX, transferidas do Museu Nacional de Arqueologia. Teve como finalidade dar a conhecer a diversidade de núcleos museológicos já existentes no acervo. Tinham sido oferecidas e vestidas pelas respetivas doadoras, cerca dos anos 30 do século XX. Uma das coleções ilustrava a evolução do traje da Idade Média a 1930, enquanto a outra constituía uma coleção de bonecas vestidas com indumentária miniaturizada dos diferentes trajes regionais portugueses, femininos e masculinos.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico sobre uma temática que veio a ser desenvolvida ao longo dos anos. A museografia organizou-se dispondo-se as bonecas numa grande vitrina, separadas em dois núcleos correspondentes às duas coleções acima mencionadas. Para tal, aproveitou-se a existência de pequenas vitrinas cúbicas, para aí se expor uma parte representativa da variedade de brinquedos que o museu já então possuía, de modo a poder dar ao público o entendimento da variedade do acervo. Foi realizada pela equipa fundadora, sob a alçada de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1984

BRINQUEDO PORTUGUÊS – DO PÓS-GUERRA AO PLÁSTICO (24)



Figura 90. Brinquedo Português - Do Pós-Guerra ao Plástico
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984.

Apresentação da coleção de brinquedos de Carlos Barroco e Nadia Baggioli, da qual veio a ser feito um catálogo, de que fui coautora, publicado pela Livraria Bertrand, três anos após esta exposição¹⁵². Este importante, porque raro, conjunto de brinquedos, constituído por exemplares portugueses dos anos 20 a 50, percorre uma época áurea do fabrico nacional, tanto artesanal como industrial, de objetos lúdicos de sabor popular, cujo uso era extensivo a todas as classes dos centros urbanos. Por esta razão, o sucesso da exposição deveu-se ao facto dos adultos se reconhecerem nos testemunhos do seu passado infantil.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 24^a, tendo sido utilizadas algumas vitrinas dos proprietários das peças. A museografia foi imaginada em equipa. Constitui-se um pequeno grupo composto pelos colecionadores, pelo amigo e pintor Vítor Belém, e ainda por mim, na medida em que se estava a trabalhar numa das áreas da minha especialidade. A preparação da exposição foi também um grande momento de divertimento dos fazedores pois se engendraram equipamentos lúdicos a três dimensões, com intenções didáticas e pedagógicas, suscetíveis de serem usados pelas crianças e pelos jovens visitantes.

Bibliografia da Exposição: 24/15C. *O Brinquedo Português – Do post guerra ao plástico* (esgotado).

¹⁵² TEIXEIRA, M. B.; BARROCO, C. (1987). *O Brinquedo Português*. Lisboa: Livraria Bertrand.

1985

BRINQUEDOS MADE IN USA 1870-1955 (32)



Figura 91. Brinquedos *made in USA* 1870-1955
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Esta foi a 32ª exposição, de uma coleção de brinquedos de carácter etnográfico. Patentearam-se os modos de brincar e as bonecas manufaturadas por algumas tribos índias ainda existentes no continente americano. Deste modo, a mostra apresentava costumes e mentalidades vivas, tendo uma forte componente antropológica. Procurou-se integrar as peças cedidas pela Embaixada dos Estados Unidos da América, de acordo com os elementos e a informação fornecidos pelos serviços da embaixada e as respetivas técnicas. Valorizou-se e complementou-se assim, a secura de objetos lúdicos expostos em vitrinas, quando estes são, sempre, *a contrário*, apelativos de dinâmica.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia evocava, não só a presença e os costumes de algumas tribos norte-americanas, como as suas tradicionais brincadeiras e alguns dos seus mais característicos brinquedos e jogos. Foi possível reconstituir alguns desses jogos coletivos, de modo a poderem ser experimentados pelo público escolar. Ulteriormente, foram levados para junto das escolas, constituindo uma forma pioneira de orientar iniciativas de animação cultural deste museu.

Bibliografia da Exposição: 32/19C. *Brinquedos Made in U.S.A – 1870/1955* (esgotado) (da Embaixada dos U.S.A) (trad. inglês).

1986

BRINQUEDOS – MOVIMENTO (34)



Figura 92. A Tourada, Virgínio Moutinho,
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Exposição de brinquedos imaginados por Virgínio Moutinho, um jovem artista portuense, arquiteto de profissão, que se dedica, como ócio, à realização de objetos lúdicos dinâmicos. Inventa mecanismos eficazes, executados em madeira e arame, constituídos essencialmente por maquinismos simples mas engenhosos, tendo como referência os tradicionais brinquedos de feira. Todavia esta postura, de carácter ingénuo e adolescente, remete também para os subtis e envolventes trabalhos dos grandes mestres dos *mobiles* como Calder, Kandinsky e Miró.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 34^a, concebida por Ana Vieira, autora da museografia. Foram utilizadas vitrinas já existentes, de modo a poderem patentear-se, em segurança e condições de conservação, os pequenos e frágeis objetos lúdicos deste fazedor de brinquedos. A exposição integrava ainda, no próprio local de exibição, e em suplemento, uma oficina de brinquedos, destinada às crianças. Esta oficina esteve aberta e, em atividade, durante todo o tempo em que decorreu este evento.

Bibliografia da Exposição: 34/20C.*Brinquedos – Movimento* (Criações de Virgínio Moutinho) (esgotado).

1987

BRINQUEDOS CABOVERDEANOS (56)



Figura 93. Brinquedos Cabo-Verdianos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Esta exposição, a 56^a, foi a primeira mostra proveniente de um país de expressão oficial portuguesa realizada neste museu. Apresentou numerosos brinquedos manufacturados artesanalmente por crianças deste arquipélago atlântico. As peças expostas foram executadas com desperdícios da sociedade de consumo na técnica *tanaké*, provinda do Atelier-Mar de Cabo Verde de que é responsável o artista e pintor cabo-verdiano Leão Lopes. Esta colaboração contou ainda com o companheirismo lúdico de Carlos Barroco e Nadia Baggioli que continuariam a ser os grandes impulsionadores dos eventos relacionados com brinquedos, com bonecas e com brincadeiras realizados neste museu.

Tratou-se de uma *média* exposição. A artista plástica Ana Vieira desenhou a intervenção museográfica desta mostra. Imaginou nove ilhas/canteiros no espaço do museu onde foram colocados os brinquedos e os artefactos locais, com a intenção de referenciar simbolicamente as ilhas que formam este Arquipélago situado no hemisfério Sul. É de referenciar a alegria dos alunos/alunas naturais deste país que, integradas nos grupos escolares ficavam perplexos e felizes ao depararem com os brinquedos da sua terra.

Bibliografia da Exposição: 56/28C.*Brinquedos Cabo-Verdianos* (em colaboração com o Atelier-Mar, Mindelo S. Vicente-Cabo-verde e o G.R.C.I da SEC) (esgotado).

1989

PALHAÇOS - BONECOS DE RAQUEL (75)



Figura 94. Palhaços - Bonecos de Raquel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição de bonecos de trapos manufaturados por uma senhora idosa e reformada que dedica os seus ócios a executar esta tipologia de objetos. Caracterizam-se pela sua simplicidade e valor artesanal. Os bonecos apresentavam-se divididos em várias séries, aparecendo por vezes emparelhados em masculinos e femininos, relacionados com a vida política adulta e o imaginário de contos infantis e de lendas populares. Foi mais uma ocasião para lembrar e chamar a atenção para a importância e para o significado do aspeto lúdico, na vida das crianças e dos adultos.

A 75ª tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve como intenção criar uma atmosfera circense e permitir a realização de sessões de animação cultural, tanto em visitas livres, como nas visitas orientadas pelas jovens do sector de educação que muito acentuadamente apelavam ao mundo da fantasia e do faz-de-conta. A imediata apreensão do inerente sentido da brincadeira que os brinquedos e os bonecos contêm, permite com facilidade valorizar os inerentes conteúdos pedagógicos.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1993

MARIONETAS BONECOS DE MARIA EMÍLIA PERESTRELO - EVOCAÇÃO DA CHEGADA DOS PORTUGUESES AO JAPÃO (119)



Figura 95. Marionetas Bonecos de Maria Emília Perestrelo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

A chegada dos portugueses a Nagasaki, em 1543, foi comemorada neste museu com esta evocação que foi a 119ª exposição. A diretora imaginou uma nau, desenhada pelo arquiteto Carlos Pietra, onde foram colocados 14 bonecos de Maria Emília Perestrelo que replicavam figuras retiradas dos célebres Biombos Nambam. Foram concebidos e manufaturados por esta senhora numa perspetiva lúdica e simultaneamente cultural, destacando-se o périplo dos portugueses que viajaram até aos confins da Ásia. Assim se concebeu este faz-de-conta identitário da história do nosso país, para lembrar uma das mais longínquas rotas do século XVI.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi engendrada de modo a dar de imediato a perceber o meio de transporte usado pelos portugueses para chegarem ao Japão. Um diminuto barco negro onde se colocaram os bonecos que reproduziam os personagens dos célebres Biombos Nambam. A exposição teve assim um caráter didático. As obras expostas traduziam um sentido de alegria e de humor muito especial, pois a História e as histórias também se podem contar a brincar. Faziam ainda parte da exposição três bonecos que representavam figuras políticas caricaturadas e ainda outra série de quatro bonecos referentes ao conto tradicional do *Capuchinho Vermelho* (o caçador, a avó, a mãe, o lobo e a menina). Estava muito patente o sentido tradicional dos teatros de bonecos e das marionetas, vetor que foi explorado pelo serviço educativo durante as visitas escolares.

Bibliografia da Exposição: 119/51D. *Evocação da Chegada dos Portugueses ao Japão* (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.4. Traje religioso-simbólico, ocupacional e performativo

Como é reconhecido por diversos autores, o traje civil, o religioso e o militar perfazem os três sistemas do traje. Integrei ainda neste tema a Simbólica, por entender que está ligada ao sagrado. Por sua vez, o conceito de farda deriva do traje militar, razão pela qual o traje ocupacional foi englobado

nesta classificação. Relativamente à inclusão do traje performativo nesta mesma categoria, tal advém da ideia de que o espetáculo constitui uma encenação civil que tem as suas origens no teatro religioso: clássico, medieval e renascentista.

7.2.4.1. Religioso-simbólico

Integrei os paramentos na subcategoria das exposições de tonalidade religiosa porque correspondem a um pequeno núcleo do acervo, tendo sido pretexto para estreitar museologicamente a capela do palácio. Do mesmo modo, a exposição das 12 bandeiras dos países que então pertenciam ao Conselho da Europa, bem como a instalação do manto cerimonial da Ordem de S. Januário de Nápoles, constituíram eventos que marcaram, de forma emblemática, a vertente simbólica dos têxteis e dos trajes apresentados.

1981

PARAMENTOS (16)

Esta mostra, a 16ª, foi realizada durante a direção de Ana Brandão. Esta exposição de traje religioso foi apresentada na capela do palácio com o propósito de divulgar e apresentar parte da pequena coleção de paramentaria do museu, contextualizada em espaço condizente com a tipologia deste traje litúrgico. Deste modo, animou-se a capela como espaço expositivo no percurso dos visitantes, assinalando-se este espaço arquitetónico com peças afins à vocação original com que foi construído e decorado.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia limitou-se a dispor no altar da capela alguns paramentos da coleção, tendo-se aproveitado para igualmente apresentar, neste espaço de vocação religiosa e litúrgica, as inerentes alfaias, de modo a tornar verosímil uma situação do ritual católico. Atendendo a que parte destas alfaias são pouco usadas comumente, tornou-se acessível a sua observação *in loco*. Foi assim que se propiciou o conhecimento de mais um sector do acervo, até então desconhecido da maioria do público, nomeadamente do escolar.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1990

AS BANDEIRAS DO MÊS (83)



Figura 96. As Bandeiras do Mês
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Esta exposição, a 83ª, consistiu na apresentação das bandeiras dos vinte três países que então estavam representados no Conselho da Europa, entendidas como têxtil simbólico. Deste modo, apelava-se não só aos países com os quais Portugal estava coligado mas também o reconhecimento das respetivas bandeiras. Estas foram apresentadas mensalmente, agrupando-se duas a duas: Portugal e Dinamarca, Espanha e França, Bélgica e Holanda, Irlanda e Inglaterra, Itália e Luxemburgo, Noruega e Suécia, Liechtenstein e S. Marino, Grécia e Chipre, Malta e Turquia, Alemanha e Áustria, Finlândia e Islândia, Suíça e o próprio Conselho da Europa.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desenhou num largo corredor do r/c as bandeiras do mês, numa homenagem ao Conselho da Europa, organismo que atribuiu a este museu, em 1978, um Prémio Especial, no âmbito do Melhor Museu do Ano. Este singelo evento procurou chamar a atenção dos visitantes para a comunidade internacional em que o país se tinha vindo a integrar e para o reconhecimento dos diferentes países que então compunham o Conselho da Europa.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2002

O MANTO DO PODER (213)



Figura 97. O Manto do Poder
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Instalação concebida por João Teixeira da Motta e Maria José Oliveira. Esta mostra, a 213ª, teve a qualidade de apresentar de uma forma inovadora e vanguardista um manto setecentista pertencente a Carlos II de Bourbon. Esta peça de seda profusamente bordada a ouro constituiu o manto cerimonial da Ordem de S. Januário de Nápoles, muito provavelmente datada dos finais do século XVIII mas que veio a sofrer algumas alterações em oitocentos. Pertenceu ao espólio do Infante D. Miguel de Bragança, filho de D. João VI, que foi membro, senão Grão-mestre, desta mesma ordem.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia, de notável cariz simbólico procurou refletir sobre o que é o Homem, assinalado desde uma escultura-esqueleto de Maria José Oliveira, passando por uma sala de espelhos onde os visitantes podiam observar o seu reflexo, num percurso que culminava na grande peça de aparato. Seguiam-se algumas peças de roupa deixadas no chão: uma

camisa de homem e um par de meias do século XVIII. Na sala contígua, estava emoldurada, também rasa ao pavimento, uma outra vitrina onde se viam pegadas na areia como se alguém se tivesse totalmente despido e pudesse levantar voo. O multimédia final, da autoria do artista plástico Vítor Pomar, constava de uma série de imagens de nuvens que remetiam para o sentido espiritual da vida.

Bibliografia da Exposição: 213/78C. *O manto do poder*, (esgotado) (trad. inglês).

7.2.4.2. Ocupacional

Subjaz a este subtema o conceito de farda, razão pela qual inclui nesta categoria os trajes femininos usados na Aeronáutica, os fardamentos dos bombeiros, a farda de um oficial mineiro, bem como os diferenciados trajes usados no ambiente hospitalar. Foram ainda integrados nesta classificação alguns trajes de desporto, como o dos campeões de futebol e os de equitação, mas também exemplares de fatos de treino especiais usados por alguns desportistas em ralis internacionais.

1981

A MULHER E A AERONÁUTICA EM PORTUGAL (15)



Figura 98. A Mulher e a Aeronáutica em Portugal
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1981.

Exposição realizada em colaboração com a TAP Air Portugal. Foi a pedido da companhia de aviação portuguesa que se realizou esta exposição, a 15^a. Tinha como objetivo comemorar os trinta anos da criação da TAP e divulgar o aspeto *fashion* relativo à profissão de hospedeira mas também do *styling* que as diferentes fardas foram delineando ao longo desses anos de existência, no momento em que surgia um novo figurino. Neste sentido, apresentou-se a evolução dos trajes das hospedeiras de bordo, da autoria de costureiros franceses e também de portugueses, tendo-se ainda feito referência às pioneiras da pilotagem e do paraquedismo no nosso país, durante a Guerra de África.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desenhou uma pequena introdução e história das mulheres e a aeronáutica no nosso país, desde as subidas em balão no século XIX, seguindo-se as pioneiras da aviação com seus trajes masculinizados. Ainda se destacaram as fardas

militares das enfermeiras paraquedistas, salientando-se os trajes das primeiras hospedeiras de bordo. Várias ampliações fotográficas sobre os diferentes temas, foram acompanhadas de textos sobre as atividades, as funções desenvolvidas a bordo, pelo pessoal feminino, bem como a exaltação social desta profissão considerada de vanguarda. Estes elementos constituíram momentos importantes desta exposição que decorreu durante o mandato de Ana Maria Brandão.

Bibliografia da Exposição: 15/9C. *A Mulher e a Aeronáutica em Portugal* (em colaboração com a TAP-AIR Portugal) (esgotado).

1982

A FARDA DO BOMBEIRO (19)



Figura 99. A Farda do Bombeiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982.

Exposição de trajes e equipamentos utilizados pelos *soldados da paz*, realizada em colaboração com a Liga de Bombeiros, em que se procurou encenar a indumentária de trabalho e de quartel. A exposição, a 19^a, teve como finalidade apresentar os diferentes fardamentos usados no quotidiano e, em momentos de ação junto das populações, durante as ações de salvamento de pessoas e de edifícios.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desenhou no espaço da cocheira do palácio a apresentação das diversas fardas dos bombeiros, muitas delas junto do respetivo material de intervenção, de modo a poderem ser relacionadas com o tipo de atividade desenvolvida pelas corporações de bombeiros. Deste modo, tornava-se mais fácil a perceção da funcionalidade dos carros de apoio e dos chamados carrinhos leves, de diferentes utilizações com equipamentos destinados à distribuição de água e ao resgate de pessoas e de bens. Foi realizada durante o mandato de Ana Maria Brandão.

Bibliografia da Exposição: 19/11C. *A Farda de Bombeiro* (em colaboração com a Liga dos Bombeiros) (em forma de jornal) (esgotado).

1997

TRAJE DE OFICIAL MINEIRO - GUILHERME DE ALBUQUERQUE D'OREY (168)



Figura 100. Traje de Oficial Mineiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Frederico Guilherme Mouzinho de Albuquerque D'Orey, nascido nos Açores em 1868, e proveniente de uma família com raízes prussianas, fez os seus estudos de engenharia na Alemanha, tendo obtido o grau de oficialato nesse ramo disciplinar. Com uma família de numerosos descendentes, um dos seus netos, Manuel D'Orey Bobone, ao querer organizar uma festa que reunisse toda a família no restaurante do museu, solicitou que a farda da Academia Prussiana estivesse exposta para poder ser vista por todos os participantes nesse evento. Escolheu-se o coro da capela por se achar que seria um lugar digno para homenagear uma pessoa venerada por todos os seus familiares.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia incidiu na exposição de um traje de fazenda e cabedal, único no contexto nacional, tendo ainda o simbolismo de representar o patriarca de uma família como mais de mil descendentes. O museu organizou esta mostra, a 168ª, introduzindo uma vitrina de acrílico com a dimensão adequada a este traje militar de oficial mineiro, envergada sobre um manequim que o museu já possuía e que pertencia ao acervo de material museográfico.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1998

O TRAJE DO HOSPITAL (172)



Figura 101. O Traje do Hospital
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Esta exposição, a 172^a, teve como principal objetivo trazer para o espaço museológico, o problema da saúde e da ação do Hospital, instituição que evoca a dor e o sofrimento. Constituiu assim a oportunidade de o Hospital, fora do dramatismo do seu teatro de operações, se poder exprimir perante o grande público, comunicando a sua atividade em prol da saúde, através da apresentação de um conjunto de situações encenadas de forma realista. Os enquadramentos corresponderam a tratamentos-tipo, complementados pelos trajes (nem sempre brancos, é de notar) que as diversas profissões médicas e paramédicas usam no quotidiano da sua atividade hospitalar. A esmagadora maioria das peças de indumentária foi concebida pela especializada *designer* de traje hospitalar, Rosa Almeida. Esta exposição contou com o apoio técnico do Dr. Hélder Almeida e a colaboração do Hospital Egas Moniz e do Hospital de S. José.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desenvolveu-se no sentido de criar ambientes hospitalares alusivos às funções inerentes a cada um dos trajes expostos, dos locais específicos e do modo como devem ser usados. São desenhados e concebidos por razões de higiene, para serem envergados por médicos, cirurgiões e enfermeiros, apresentando pequenas e grandes diferenças de formas e de cores. Tratava-se das mais recentes fardas, algumas das quais executadas em materiais não têxteis. Teve o apoio museográfico de Catarina Baleiras que procurou libertar esta mostra do cariz dramático relativo à dor e sofrimento que o ambiente clínico infelizmente evoca.

Bibliografia da Exposição: 172/61C. *O Traje no Hospital* em colaboração com o Hospital Egas Moniz (esgotado) (trad, francês, inglês).

1999

TRAJE DE MONTAR PORTUGUÊS (190)



Figura 102. Traje de Montar Português
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Apresentação de jogos de corte tradicionais pelo grupo de Alta-Escola da Quinta do Senhor da Serra, em Belas. Este espetáculo equestre foi pretexto para a conferência proferida pelo Prof. Gorjão Clara relativamente ao traje de montar português, feminino e masculino, ao traje de campino e, de uma maneira geral, ao traje do Ribatejo. O conferencista, especialista neste campo e autor de um hino sobre

esta temática, foi descrevendo passo a passo com a demonstração equestre, todos os aspetos relativos a este tipo de indumentária, da cabeça aos pés, passando pelas diferentes formas e usos das mesmas. Abordou ainda a evolução sofrida neste traje ao longo do século XX, até à recente recuperação da tradição equestre e à revivificação da Festa da Golegã.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 190^a. A museografia focou-se numa demonstração dinâmica, não só do traje de montar português como da arte do volteio e da equitação. Os trajes foram surgindo como se fora em *passerelle*, com a diferença de desfilerem montados por jovens cavaleiros e amazonas com grande apurmo e elegância. Idêntica operação foi feita com os campinos e os moços de estrebaria. O público presente, membros do Comité do traje do ICOM, ficou vivamente entusiasmado com esta requintada e original mostra de traje português.

Bibliografia da Exposição: 190/4P. CLARA, Lina Gorjão, CLARA, João Gorjão, *O traje português de equitação*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1995.

2004

TRAJE DOS CAMPEÕES DE FUTEBOL (227)



Figura 103. Traje dos Campeões de Futebol
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Neste ano, realizou-se em Portugal, o Campeonato de Futebol designado como EURO 2004 que arrebatou multidões dentro e fora do país. A preparação deste evento deu origem a polémicas várias, entre as quais a construção de diversos estádios de norte a sul, sem justificação que não fosse uma ilusória paixão do momento desportivo que os adeptos dos vários clubes viviam. Como sempre acontecera, o museu não quis deixar de se associar à onda de elã nacional que se foi gerando durante o campeonato, em que Portugal acabou por ficar em 2º lugar. Deste modo, solicitaram-se algumas peças raras ao famosíssimo Eusébio, bem como a outros jogadores e à Federação Portuguesa de Futebol. Compôs-se uma mostra de trajes da modalidade e alguns acessórios, entre os quais os mais recentes sapatos usados pelos futebolistas e que apenas pesam 99 gramas.

Tratou-se de *apontamento* museográfico. A museografia foi patenteada na loja do museu, de modo a poder ser visitada pelo maior número de pessoas. Como se vivia então um grande evento

desportivo, o EURO 2004, esta pequena exposição, a 227ª, arrecadou junto dos visitantes grande sucesso por se estarem a viver tempos de grande exaltação patriótica. A exposição foi enriquecida com ampliações fotográficas de momentos altos de atuação dos grandes intervenientes no chamado Desporto Rei, nomeadamente do famoso e conhecido Eusébio que aceitou estar presente no dia da inauguração.

Bibliografia da Exposição: 227/94D. *Traje dos campeões de futebol: 50 anos de traje futebolístico* (1954-2004), (esgotado) (trad. inglês e francês).

2005

LISBOA-DAKAR NO MUSEU NACIONAL DO TRAJE (237)



Figura 104. Lisboa-Dakar no Museu Nacional do Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

O facto de haver uma mulher portuguesa, Elisabete Jacinto, a participar no Rali Dakar foi o pretexto para se fazer esta exposição, a 237ª, sobre o traje desta modalidade desportiva. Este rali é a prova mais exigente e a mais extensa de automobilismo em todo o terreno. Começava inicialmente em Paris e terminava na capital do Senegal, sendo necessário por isso atravessar o grande deserto do Saará. O primeiro Rali partiu de Paris em 1978. Participam anualmente cerca de quinhentos veículos, entre carros, motos e caminhões. *Lisboa Dakar* ocorreu em 2007 e em 2008, tendo Elisabete Jacinto integrado a prova nos cerca de nove mil metros que a compõem. Esta senhora, professora de geografia, teve várias participações no Dakar, entre 1998 e 2001, na categoria de motos e, desde o ano de 2003, na categoria de camiões.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi disposta no r/c do museu e no terreiro do palácio, onde esteve exposto o seu último camião, o que desencadeou grande impacto junto do público. Esta mostra teve lugar imediatamente antes do início do *Rali Lisboa Dakar 2004*, causando acesa curiosidade entre os visitantes por coincidir com um momento anterior à partida da atleta para o deserto. A museografia valeu-se, não só dos trajes usados nestas competições, bem como de algumas fotografias dos desportistas em ação durante a sua viagem pelo Sahara.

Bibliografia da Exposição: s/catálogo.

7.2.4.3. Performativo

As artes performativas são hoje entendidas como um conjunto de artes maiores que acontecem, regra geral, num palco. Contêm a ideia de espetáculo e remetem para os cânones clássicos das musas, nelas se incluindo o teatro, a musica, a ópera e a dança, bem como uma grande variedade de eventos encenados que hoje se vão multiplicando e surgindo nos mais inesperados locais. Foi de acordo com esse conceito que se incluíram duas exposições de traje de ópera, uma de traje de teatro e outra de traje de dança.

1977

TRAJE DE ÓPERA (4)

Breve resenha das mais interessantes peças de guarda-roupa do tenor português Tomás Alcaide, então recém-doadas pela viúva, Sr.^a D. Aste-Rose Alcaide. Este núcleo corresponde ainda hoje à melhor coleção de traje performativo que o museu possui. Deste modo, foi muito relevante desde logo, a apresentação destes trajes, a que se vieram a suceder outras doações neste domínio disciplinar.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico que representou a 4^a mostra, patente na inauguração do museu, devendo-se à equipa de Natália Correia Guedes. A museografia consistiu na colocação em vitrinas, de apreciáveis dimensões, dos elementos mais representativos deste guarda-roupa de um famoso e raro cantor de ópera com prestígio e carreira internacionais. Capas, gibões e alguns acessórios como espadas, luvas e sapatos deram uma fugaz mas abrangente introdução às cerca de quinhentas peças deste conjunto operático, único no contexto dos museus nacionais.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1979

A COMPANHIA ROSAS E BRASÃO 1880-1889 (9)



Figura 105. A Companhia Rosas e Brasão 1880-1889
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979.

Exposição pré-inaugural do Museu Nacional do Teatro, comissariada por Vítor Pavão dos Santos. Apresentou trajes de cena, pintura, maquetes, cartazes, folhetos e documentação diversa, relativa ao historial de uma das primeiras e empresariais companhias de teatro, a Companhia Rosas e Brasão que teve grande sucesso em Lisboa, com a apresentação do repertório clássico e contemporâneo, ao longo de dezoito anos. Esta mostra constitui o definitivo arranque para a criação do Museu Nacional do Teatro.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 9ª, realizada durante o mandato de Natália Correia Guedes. A museografia foi da autoria do indicado diretor do Museu Nacional do Teatro, Vítor Pavão dos Santos, tendo sido concebida como antestreia de um futuro museu de teatro que veio, aliás, a inaugurar alguns anos mais tarde, dentro da área territorial do Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro Mor. A casa senhorial setecentista que pertenceu a D. Henrique de Noronha, Monteiro-Mór, anexa ao parque, veio a ser designada e fundada, em 1985, como Museu Nacional do Teatro.

Bibliografia da Exposição: 9/4C.A *Companhia Rosas e Brasão 1880-1898* (exposição pré-inaugural do Museu Nacional do Teatro) (policopiado) (esgotado).

1987

TOMÁS ALCAIDE – TRAJE DE ÓPERA (54)



Figura 106. Tomás Alcaide – Traje de Ópera
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, 54ª, do guarda-roupa do tenor Tomás Alcaide, doado pela Sr.ª D. Aste-Rose Alcaide e que patenteou um número significativo de peças, nomeadamente as que o conhecido e renomeado tenor mandou fazer em Milão, a um ateliê de teatro de ópera, para o *Rigoletto* (1, 3º e 4º atos), o *Fausto* (2º, 3º e 4º atos), o *Romeu e Julieta* (2º ato), a *Manon* (2º Ato), o *Pescador de Pérolas* (3º ato), o *Werther* (1º ato) e o *País dos Sorrisos*, acrescido de objetos pessoais do seu camarim.

Tratou-se de um *média* exposição. A museografia atendeu à apresentação do próprio tenor, da sua vida e carreira internacionais, nomeadamente a sua passagem pelo Teatro Alla Scalla de Milão. Foram paralelamente exibidos os trajes de maior impacto cénico e estético, encomendados em famosas casas milanesas, especializadas na execução de trajes de cena e usados por este cantor durante largas

temporadas, na qualidade de cantor residente de um dos mais prestigiados e famosos teatros de ópera italianos.

Bibliografia da Exposição: 54/27C. *Tomás Alcaide – Traje de Ópera* (esgotado).

1988

O TRAJE NA DANÇA DE EMÍLIA NADAL (60)



Figura 107. O Traje na Dança de Emília Nadal
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Esta exposição representou a introdução de uma nova temática de indumentária na vocação têxtil deste museu pois as vestes apresentadas, mais efémeras que o traje civil, constituem a mais subtil aparência do corpo com um mínimo de cobertura necessária à exibição do movimento corporal. As peças expostas incluíam figurinos, cenários baléticos e parte do guarda-roupa imaginado por Emília Nadal para o Ballet Gulbenkian (*O Sonho, Libera me; Suite Lírica e Lúdica*).

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi determinante para dar ênfase à intervenção da artista plástica Emília Nadal. De algum modo, ao propor os seus gostos e interesse, foi possível criar um guião que agradou tanto à autora como à direção do museu, dando-se grande relevo às peças de maior efeito cénico no conjunto dos figurinos dos diversos bailados apresentados. Criou-se deste modo, um notável e inovador evento de bailado, muito específico pela sua transparência e pela leveza dos materiais escolhidos que favorecem a movimentação dos corpos e a gestualidade inerente à arte balética.

Bibliografia da Exposição: 60/14D. *O Traje na Dança de Emília Nadal* (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.5. Tecnologia Têxtil

A tecnologia têxtil tem o seu início no neolítico. A sua criação é paralela à domesticação dos animais e das plantas, tendo existido um entrelaçado de fios, prévio à descoberta da tecelagem. Da tecnologia têxtil artesanal fazem parte o tratamento dos materiais e os processos anteriores à manufatura do tecido que constitui o elemento básico do vestuário. Utilizaram-se fibras animais, a lã e

a seda, bem como fibras vegetais, o linho e o algodão. A ação de torcer os fios permitiu o ato de fiar, a que se sucedeu o cruzamento dos fios e a tecelagem propriamente dita. A introdução dos tintos e a estampagem foram acontecendo em sucessivas descobertas que viriam a culminar na tecnologia mecânica, fruto da Revolução Industrial ocorrida na Europa desde finais do século XVIII.

7.2.5.1. Fiação e Tecelagem

Agrupei neste subtema as exposições que tiveram como foco uma ou mais operações inerentes à tecnologia têxtil, tanto no que concerne às fibras básicas da tecelagem artesanal como aos procedimentos usados na manufatura e na decoração dos tecidos. Este tema foi também fonte de inspiração de alguns artistas contemporâneos.

1977

TÉCNICAS DE FIAÇÃO, TECELAGEM E ESTAMPAGEM (5)



Figura 108. Técnicas de Fiação, Tecelagem e Estampagem
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1977.

Apresentação da cadeia de operações referentes à manufatura dos tecidos, desde a exposição das quatro principais fibras têxteis (lã, linho, seda e algodão), ao processo de fiação, tecelagem e estampagem, que incluía a exibição de rocas, fusos, teares e mesas de estampagem manual de tecidos, de forma a serem explicitados os diferentes processos de fabricação têxtil artesanal.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 5ª, tendo-se desejado que a museografia tivesse um carácter pedagógico. O objetivo era o de introduzir o visitante nas raízes da produção manual dos têxteis que constituem a manufatura basilar dos trajes e de muitos acessórios dos mesmos. Deste modo, expuseram-se as quatro principais fibras têxteis e apresentaram-se as três técnicas básicas da tecelagem, o tafetá, a sarja e o cetim. Dispuseram alguns teares e outros equipamentos relativos à lavagem, à tintagem e à estampagem manual dos tecidos usados no Ocidente. Esta mostra foi preparada e montada durante o mandato de Natália Correia Guedes, tendo-se mantido ao longo dos anos como a única exposição permanente.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1984

UMA TÉCNICA, TRÊS FIOS (22)

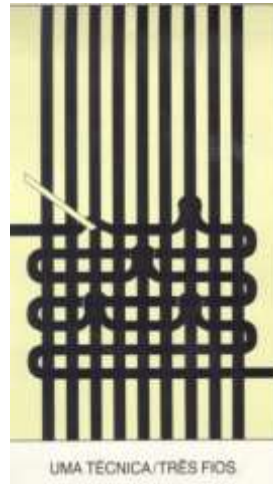


Figura 109. Uma Técnica, Três Fios
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984.

Exposição realizada em colaboração com o Museu Nacional Soares dos Reis, na qual se exploravam os diferentes aspetos relativos à preparação dos fios de lã, linho e seda destinados à tecelagem. As técnicas apresentadas reportavam-se aos processos artesanais utilizados no Norte do país, nomeadamente no Minho e em Trás-os-Montes.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 22^a. A museografia teve o carácter de um trabalho de campo, levado a cabo por aquele museu do Porto. Deste modo, todos os diferentes processos de fiação e de tratamento das fibras têxteis apresentadas, estavam documentados com textos e com ampliações fotográficas, cópias de fotos tiradas em diferentes locais, destinadas a exemplificar as metodologias usadas na última fase de uma sociedade rural em extinção.

Bibliografia da Exposição: 22/13C. *Uma Técnica, Três Fios* (do Museu Nacional de Soares dos Reis) (esgotado).

1985

TECELAGEM E BATIK (29)



Figura 110. Tecelagem e Batik
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Exposição, 29^a, de três artistas que se dedicam à arte têxtil. Kika Costa Campos e Susana Sommariva que apresentaram trabalhos em tecelagem de diferentes texturas, policromias e formas. O artista Manuel Abreu realizou diversos *batiks* em seda natural de grande refinamento, com uma mestria técnica fora do comum.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo dos três artistas que se organizaram para poderem apresentar, em conjunto, a diversidade dos seus trabalhos e, simultaneamente, dar a ver a qualidade das peças que se podem considerar de artesanato urbano. Tratou-se de uma exposição rara em contexto de um museu nacional pois se tratava de apresentar um trabalho artístico, executado sobre técnicas tradicionais, portuguesas e orientais, como é o caso do *batik*.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1986

INICIAÇÃO TÊXTIL DA ESCOLA ANTÓNIO ARROIO (41)



Figura 111 Iniciação Têxtil da Escola António Arroio
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Exposição, 41^a, coletiva de trabalhos dos alunos da Escola António Arroio na área da tecelagem e das artes têxteis que apresentaram os seus testes finais e diversos trabalhos de fim de curso, alusivos à tecelagem, à exploração de debuxos e à construção de cartões destinados à fabricação de tecidos monócromos e polícromos. Esta exposição de grande interesse pedagógico teve a orientação das professoras daquela escola, Rafaela Zúquete e Maria da Conceição Veloso Salgado.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi feita em parceria, visto que os professores da António Arroio não dispunham de tempo para poderem atender diariamente às exigências que a montagem de uma exposição requiere. Neste sentido, acabou por se desenvolver uma transmutação de saberes e de responsabilidades entre o Museu e a Escola, que acabou por resultar num interessante discurso teórico e prático sobre a iniciação às técnicas da tecelagem.

Bibliografia da Exposição: 41/5D.*Iniciação Têxtil da Escola António Arroio (desdobrável) (esgotado)* (trad. inglês e francês).

1987

MANTAS DE MONSARAZ (51)



Figura 112. Mantas de Monsaraz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, 51^a, de mantas executadas em teares artesanais na vila alentejana de Monsaraz. A relevância destas mantas consiste em terem sido executadas sobre a orientação, do ponto de vista técnico e sobretudo estético, de uma artista alemã. Esta nova visão sobre as potencialidades decorativas das mantas resultou numa nova geração de mantas tradicionais. O conjunto de peças expostas revelou a manutenção desta tradição secular, aliada à ação revitalizadora da policromia das mantas imaginada pela autora. A conjugação do saber de antanho com a modernidade demonstrou um valor de grande beleza plástica.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi sumária, na medida em que se resumiu a expor em duas paredes da sala Anos 80, algumas mantas colocadas na vertical. Numa terceira parede, foram destacadas partes de outras mantas na horizontal, de modo a poder visualizar-se cada um dos exemplares expostos. A policromia fez desta exposição uma mostra particularmente fascinante, constituindo uma muito interessante novidade, face às tradicionais mantas alentejanas.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*

TECIDOS DE ANA GONÇALVES (53)



Figura 113. Tecidos de Ana Gonçalves
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Ana Gonçalves dedica-se à criação de tecidos e à sua elaboração manual. Deste modo, o convite para a realização desta exposição, a 53ª, deveu-se ao facto desta artista poder apresentar, não só o resultado concreto da sua pesquisa na área da tecelagem, mas igualmente o percurso completo das diversas fases do processo criativo. Incluiu-se o desenho gráfico dos esquemas de entrelaçamento dos fios da teia e da trama, bem como os cartões referentes às técnicas usadas no tear. Foram apresentados vários gráficos dos esquemas imaginados por esta artista, de modo a poder transpor os desenhos para o tear e então fazer os tecidos, nomeadamente as suas fazendas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia criou um paralelismo visual entre o discurso dos chamados debuxos e o respetivo produto em tecido, para que os visitantes se pudessem aperceber das dificuldades e do trabalho necessário à manufatura de um tecido, numa fase anterior aos fios entrarem no tear. A própria técnica de preparar e enfiar a urdidura neste equipamento constitui aliás um ação prévia e de demorada elaboração que corresponde a uma das primeiras operações relativas à tecelagem,

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1990

A LANÇADEIRA - TECELÃS DE CACHOPO (85)



Figura 114. A Lançadeira – Tecelãs de Cachopo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Exposição, 85ª, que constituiu o resultado do trabalho que cinco mulheres serranas algarvias de Cachopo têm vindo a realizar com o apoio do Instituto de Emprego e Formação Profissional, a recuperação de uma profissão quase extinta. Foram orientadas por mestres de reconhecida competência, e lutaram pela sua reintegração social, apostando na sua capacidade criativa, técnica e mesmo comercial. Custódia Campos, Maria José Campos, Maria Anjos Bicho, Maria Salomé Gonçalves e Maria Otilia Candeira apresentaram peças tecidas manualmente, em diversas metragens e técnicas, trazendo a Lisboa a revitalização da tecelagem tradicional do Algarve.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia seguiu a habitual disposição dos teares como peças fundamentais, existindo algumas obras em fase de laboração, acrescidas de diversos trabalhos executados no Algarve, pelas referidas tecelãs. Este grupo de mulheres constituiu uma pequena cooperativa que teve o mérito de, no coletivo, juntar os saberes de cada uma para desenvolver e dar vida a uma profissão e a um património agonizante e sem esperança de vida.

Bibliografia da Exposição: 85/25D. *A Lançadeira: Tecelãs de Cachopo* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

VINTE E UM FIOS EM BRANCO DE CÂNDIDA DO ROSÁRIO (149)



Figura 115. Vinte e Um fios em branco de Cândida do Rosário
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

O título desta exposição, concebido por Cândida do Rosário, retrata bem a intenção da artista. Os trabalhos apresentados resultavam de uma urdidura que se integra na vocação têxtil deste museu, mesmo através dos seus poucos e lineares fios brancos que emblematicamente é a cor em que se costumam representar as figuras sagradas, nomeadamente Cristo. É ainda a cor das deusas e das sacerdotisas, a cor de Cleópatra e de Josefina e também a cor da inocência com a qual se vestem preferencialmente as crianças e os bebés. Cândida do Rosário optou por usar esta cor como raiz de todas as tonalidades, no sentido de uma depuração e de uma espiritualidade, uma cor sem mácula. Com base nesta estrutura, a artista criou variações que tinham uma aparência evocadora da musicalidade que, de imediato, trazia à lembrança a lira de Apolo, a cítara indiana, a tangência medieval, a balalaica russa e a guitarra portuguesa, para não falar de tantas outras cordas eruditas da harpa ao arco, ao *cello* e ao baixo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 149^a. A museografia atendeu às quatro paredes da sala, agrupando as peças pela ordem correspondente às variações das urdiduras, como se fosse uma escala de cordas musicais. Feita esta primeira escolha, os pequenos quadros semelhantes a pequenos teares foram agrupados de modo a ficarem mais inteligíveis para serem colocados lado a lado, e

criarem, enfim, uma lógica visual e um conjunto harmónico e melodioso, aparentando uma linguagem paralela à escrita musical.

Bibliografia da Exposição: 149/54C. *Vinte e Um Fios em Branco de Cândida do Rosário* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1997

FIOS E LÃS (159)



Figura 116. Fios e Lãs
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Foi este simples e sintético título o escolhido pelos técnicos do Centro de Reabilitação de Paralisia Cerebral, que está instalado no Lumiar, para o conjunto de trabalhos realizados pelos seus formandos, orientados por António José Matos Paiva. Este gesto de trazer ao museu o produto da expressão artística, levada a cabo pelos jovens do CRISP, teve como móbil, tanto da parte desta entidade como do museu, uma atitude de solidariedade e de assumida vizinhança. Deste modo, fez todo o sentido receber os trabalhos têxteis, executados por seis jovens e o seu mestre, no contexto do Centro Regional de Segurança de Lisboa e Vale do Tejo, do Ministério da Solidariedade. Os objetivos foram o estímulo e a valorização das capacidades criativas pois as deficiências mais ou menos graves não constituem barreiras intransponíveis à relação destes jovens e adultos com a comunidade.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 159ª. A museografia teve em conta o facto desta mostra querer divulgar a ação desenvolvida por este centro, e a sua ação social, que se caracteriza por uma grande competência e um cuidadoso e certo sentido humanista. Como não estava em causa a qualidade estética nem técnica dos trabalhos apresentados, a museografia procurou tirar partido das formas e das cores, para dar vida e variedade polícroma à Sala do Ano 2000, e tornar acessível o entendimento e o espírito com que se programou e realizou esta mostra.

Bibliografia da Exposição: 159/65D. *Fios e Lãs* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2001

PROSALIS – PROJECTO DE SAÚDE EM LISBOA (207)



Figura 117. Prosalis – Projeto de Saúde em Lisboa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Projeto de Saúde em Lisboa é uma instituição particular de solidariedade social, reconhecida de utilidade pública com fins de saúde, sem fins lucrativos. Trabalha nas áreas de prevenção, tratamento e (re) inserção socioprofissional de toxicodependentes e populações desfavorecidas. Atendendo ao seu objetivo de acompanhar e apoiar crianças e jovens, provenientes de contextos sociofamiliares marcadamente problemáticos, toxicodependência, marginalidade, alcoolismo, desemprego em período pós-escolar, é igualmente seu objetivo proporcionar a esses jovens o acesso a atividades de complemento curricular, bem como incutir-lhes valores de interesse e motivação pela aprendizagem, tentando resolver algumas carências a nível de saúde pública. Propõe criar condições que lhes permita a aquisição de outros estilos de vida. Neste sentido, solicitou ao museu a realização de uma exposição dos trabalhos destes jovens, a fim de proporcionar a valorização profissional do indivíduo num grupo considerado de alto risco¹⁵³.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 207^a. A museografia consistiu na apresentação de trabalhos de diferenciados níveis estéticos e técnicos. Neste sentido, a exposição não tinha o intuito de mostrar a qualidade das peças apresentadas mas, sobretudo valorizar os progressos de integração social e de desenvolvimento cultural dos jovens que frequentavam então este organismo, de âmbito internacional, conhecido por Prosalis de Lisboa. Assim sendo, as obras expostas correspondiam mais à exemplificação pessoal do caminho individual percorrido do que à eleição de peças de nomeada.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

¹⁵³ www.prosalis.pt/, 8-8-2012

7.2.5.2. Estampagem Manual

Abri um subtema relativo à estampagem dos tecidos porque se organizaram algumas exposições dedicadas a esta específica técnica artesanal, relativa à coloração dos têxteis. Todavia, no entorno deste subtema existem processos tradicionais europeus, bem como outros de origem asiática, que também foram contemplados.

1987

ESTRADA MARGINAL (46)

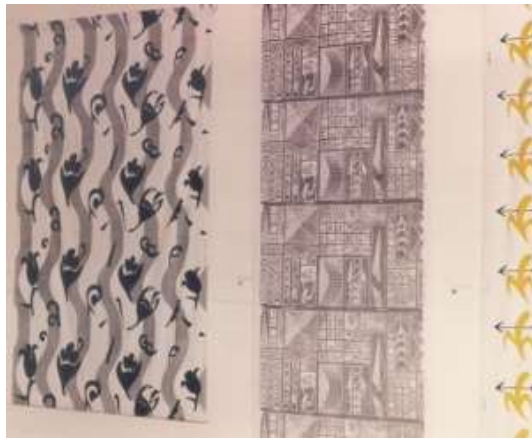


Figura 118. Estrada Marginal
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

A estamparia sobre tecido tem uma larga e interessante tradição no nosso país, de que são exemplo as chitas de Alcobaça. Esta exposição teve o propósito de fazer reerguer a tradição, apostando na revitalização e na modernização da estamparia. Foi imaginada por Teresa Silva e Américo Filipe que convidaram diversos artistas e alunos da ESBAL para criarem composições destinadas a serem estampadas. Participaram, além dos autores da ideia, António Marques, Caseirão, Clara Menéres, Clemente, Conceição Pedro, Fátima Pinto, Inês Simões, Isabel Augusto, Isabel Bongre, Ivo, João Salema, José Sousa Machado, José Tomás Féria, Lourenço Vicente, Luís Cruz, Maria Ribeiro Teles, Marta Wengarovius, Mateus, Patrícia Garrido, Paula Ruella, Pedro Silva, Rui Matos, Sofia Areal e Vítor Neto.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 46^a. A museografia foi criada por Teresa Silva e por Américo Filipe que trouxeram os mais díspares trabalhos que geraram uma grande dinâmica e interesse ao museu. Sendo a esmagadora maioria jovens, isso conferiu grande vivacidade e empenhamento na produção de uma inovadora área de expressão decorativa. O mais interessante objetivo foi o da introdução da modernidade na estampagem de tecidos.

Bibliografia da Exposição: 46/24C.*Estrada Marginal* – Coletiva de artistas contemporâneos (esgotado).

1989

TECIDOS BATIK DE GUDRUN STRITZKE (71)



Figura 119. Tecidos Batik de Gudrun Stritzke
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição de trabalhos executados na técnica do *batik* e de pintura sobre seda, da artista alemã, residente no nosso país, Gudrun Stritzke. As peças expostas revelaram a utilização das técnicas tradicionais do *batik* e do seu característico grafismo lascado e fluido. Por sua vez, foi apresentada, simultaneamente, a técnica de aguarela sobre seda com coloridos suaves, em composições de sabor orientalizante e exótico. Registaram-se também algumas insinuações nipónicas, em paralelo com referências ao mundo islâmico, da Indonésia ao Norte de África.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 71^a. A museografia entrelaçou as sedas aguareladas com as sedas tratadas pelo processo do *batik*, tendo-se gerado um onda de coloridos, de baixa intensidade tonal mas de grandeza, na ordem dos valores da serenidade. Com efeito, esta exposição continha e denotava um elevado nível de espiritualidade. Talvez fosse mais evidente a preocupação de militância da leveza do ser, bem como dos valores ecológicos e ambientais, de grande relevância pessoal para a artista.

Bibliografia da Exposição: 71/18D. *Tecidos Batik de Gudrun Stritzke* (esgotado) (trad. inglês e francês).

SILÊNCIO – LUZ DE PUREZA DE OLIVEIRA (78)



Figura 120. Silêncio – Luz de Pureza de Oliveira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, a 78ª que, mais uma vez, teve como intenção conduzir o olhar da nossa geração e fazer do museu um mediador entre o criador e comunidade. Pureza de Oliveira é mais um caso, de características muito especiais na área da impressão da seda, o que faz de um modo muito elaborado e único no nosso país. Das peças expostas, treze, destacavam-se capas que revelavam uma excepcional capacidade na técnica de pintura em seda e na técnica do *batik*, cujas referências assentavam essencialmente nos *kimonos* japoneses e nas cabaias chinesas. De grande subtilidade e intemporalidade, os seus mitos são caligráficos: palavras de silêncio e de luz numa suave gradação de tonalidades.

Tratou-se de uma *pequena* exposição apresentada na sala dos Anos 80. A museografia optou por colocar, em realce, as peças de maior impacto visual, inspiradas nos clássicos trajes do Extremo Oriente e fazer assim sobressair a beleza formal e tonal dos *kimonos* inventados pela artista. Tomando estas peças como ponto de partida, foi em seu redor que se organizou o espaço e se distribuíram pelas paredes e, em vitrinas, as restantes peças que compunham um raro conjunto de sedas estampadas e pintadas à mão.

Bibliografia da Exposição: 78/21D. *Silêncio-Luz, de Pureza de Oliveira* (esgotado) (trad. inglês e francês).

CIRCUM - NAVEGAÇÃO IKAT DE ROLANDO PINHEIRO (81)



Figura 121. Circum – Navegação *Ikat* de Rolando Pinheiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Rolando Pinheiro era, à data, o único artista português que executava trabalhos em *Ikat*: técnica de tintagem manual dos fios, previamente a serem tecidos. Esta exposição, a 81^a, teve como núcleo *A Caravela Portuguesa*, manufaturada em *macramé*, em redor da qual se apresentaram 6 composições: a *Europa*, densa, geometrizada e metafísica, a *África*, desértica, tropical e em conflito, a *Ásia*, solar, espiritual e lúdica, a *América*, organizada, dispersa e única, a *Oceânia*, obscura, desconhecida e enigmática, mas também a *Ibéria*, temperamental, indecisa e insegura. Constituiu uma viagem de circum-navegação, cartográfica e interior que procurava exaltar os valores e as potencialidades de cada continente e, por extensão, de cada indivíduo no contexto do seu continente.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi de uma especial sobriedade, dados os valores simbólicos e emblemáticos patentes nas obras expostas. Usaram-se as paredes para colocar as sete peças do artista, enfatizando-se os *Ikats* pela sua grande qualidade técnica e pelo rigor de execução. Cada uma das peças teve o espaço suficiente para poder respirar e criar, em torno de si, um halo de silêncio e de luz. Deste modo ficou clara a geografia universal mapeada pela técnica do *Ikat*.

Bibliografia da Exposição: 81/23D. *Circum-navegação Ikat de Rolando Pinheiro* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1991

ESCULTURAS DE MOACYR GRAMACHO (104)



Figura 122. Esculturas de Moacyr Gramacho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Exposição do artista brasileiro Moacyr Gramacho, residente em Espanha, Madrid. Apresentou serigrafias e estampagens sobre tecidos que são o resultado da tentativa de construir texturas e linhas sobre têxtil como quem escreve ou pinta sobre papel. Esta intenção gráfica e icónica patenteou uma série de conjuntos de imaginação decorativa, através da conceção de padrões que tinham como finalidade questionar o processo da estamperia e a invenção de novas formas de impressão sobre têxtil.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 104^a. A museografia desenvolveu-se de uma forma especial e muito criativa, de acordo com a imaginação do autor. Os trabalhos habitaram um espaço, ganharam formas, cores, volumes e sombras através da introdução de uma linguagem cinematográfica. Foi ainda apresentada no terreiro do palácio uma série de peças executadas em metal que desenvolviam o tema da comunicação e uma linguagem escultórica com algum efeito volumétrico.

Bibliografia da Exposição: 104/40D. *Ex-Culturas: Têxteis de Moacyr Gramacho* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1995

VARIAÇÕES - BATIKS E CERÂMICA DE MARIA HELENA PIRES (138)



Figura 123. Variações – Batik e Cerâmica de Maria Helena Pires
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Além de algumas cerâmicas de carácter decorativo, esta exposição apresentou o trabalho de Maria Helena Pires na área da criação têxtil, nomeadamente na criação de *batiks*, cujas mil e uma fraturas de cera dão origem a pequenas linhas e formas coloridas de maior e menor intensidade tonal. Apelam a que o observador deixe a sua imaginação à deriva e se sugestione, de modo a evocar as suas próprias emoções. Numa primeira obra, detetava-se a necessidade inicial da respiração pausada num impressionismo de subtilezas e cromatismos que também surgiam nos *batiks* de efeitos aquáticos. Os últimos trabalhos poderiam ser a ilustração de trechos de Debussy, de tal modo estava neles presente a evocação das sonoridades e a fluidez dos encadeados musicais deste grande compositor francês.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 138ª. A museografia dividiu-se em dois temas: cada segmento tinha o seu impacto e a sua dimensão. A exposição das cerâmicas tinha um carácter mais intimista, sendo portanto de menor dimensão e com menor visibilidade. O outro segmento era de maior expressão espacial, consistindo na apresentação de diversificados e sugestivos trabalhos de seda, estampados na técnica oriental do *batik*. Maria Helena expressava não só a serenidade e a tranquilidade como valores cuja riqueza é necessária entender e explorar, como atendia essencialmente aos elementos ar e água, que ficaram exaltados pela museografia.

Bibliografia da Exposição: 138/59D. *Variações – Batiks e Cerâmica de Maria Helena Pires* (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.5.3. Costura e Alfaiataria

No tocante à tecnologia têxtil, deve englobar-se ainda costura porque foi e continua a ser o processo ancestral de unir dois pedaços de tecido com a intenção de lhes dar uma forma própria. Existem partir do neolítico alguns exemplos dessa união de têxteis no sentido da realização de uma peça de maiores dimensões. Este método ou processo aplicava-se quer ao traje, quer aos panos de

diversas aplicações. Assim, reuni sob este subtema, as exposições relacionadas com a costura propriamente dita, mas também com uma preciosa e tradicional técnica de costura, designada por alfaiataria. Desde longa data que o mestre tecelão era um homem, assim como o alfaiate dos chefes e/ou das suas famílias, razão pela qual foi comum aos dois sexos até ao século XVII.

1988

MANTAS DE RETALHOS DE ERMESINDA CARGALEIRO (61)



Figura 124. Mantas de Retalhos de Ermesinda Cargaleiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Exposição, 61^a, com colchas *patchwork* concebidas, imaginadas e executadas por Ermelinda Cargaleiro, mãe do pintor do mesmo apelido. Esta artista-artesã vem realizando este tipo de mantas há largos anos numa técnica, criada pela imaginação feminina que representa o lado criativo e afetuoso da mulher. As colchas, ora vigorosas ora subtis, agitavam-se em movimentos e ritmos dos quais ressaltava a tridimensionalidade. Criavam planos de profundidade e aproximavam-se de um tratamento pictórico pela disposição das linhas, do desenho e da distribuição cromática. Estas colchas eram feitas de restinhos de tecidos, servindo para agasalhar e para decorar com requinte formal, a função de coberta de cama que essencialmente têm.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo de Manuel Cargaleiro, pintor de renome e filho da artista. Organizou e dispôs no espaço da Sala Anos 80 as diversas colchas escolhidas tematicamente, de modo a fazer uma amostragem da variedade das técnicas e até de alguns formatos, que Ermelinda Cargaleiro, sem saber livresco, produziu com a espontaneidade que a sua imaginação lhe foi dando. Convém ainda salientar a beleza formal que ficou espelhada pela apresentação destas peças.

Bibliografia da Exposição: 61/29C. *Mantas de Retalhos de Ermelinda Cargaleiro* (esgotado) (trad. inglês e francês).

PANO PARA MANGAS DE MARIA JOSÉ OLIVEIRA (63)



Figura 125. Pano para Mangas de Maria José Oliveira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Esta exposição, 63^a, foi entendida pelos *media* como uma provocação feita pelo museu, devida ao seu título. Foi apenas e tão só imaginada por Maria José Oliveira como questionamento sobre os conceitos inerentes ao traje e à configuração de alguns elementos da indumentária, como a gola, os punhos e a manga. Apresentaram-se as peças como se tratasse de uma linguagem de formas ligadas ao vestuário. Cosendo e descosendo, pintando e apondo argilas, Maria José Oliveira descodificou os moldes patenteados como quem executa radio ou ecografias.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve a ingrata tarefa de fazer mostrar o modo tão inovador como Maria José Oliveira aborda a geometria e os moldes inerentes à confeção do vestuário, como se fora um Roland Barthes, ou outro erudito filósofo. Foi uma exposição com um importante discurso conceptual, revelando um elaborado percurso reflexivo e um invulgar amadurecimento discursivo. A exposição refletia simultaneamente um forte e apelativo sentido estético e poético.

Bibliografia da Exposição: 63/15D *Pano para Mangas de Maria José Oliveira (esgotado)* (trad. inglês e francês).

TAPEÇARIAS DE CIDÁLIA DE BRITO (68)



Figura 126. Tapeçarias de Cidália de Brito
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

A exposição, 68ª, constou na apresentação de doze trabalhos executados em trapos de cores vibrantes que se organizaram em torno das sugestões simbólicas referentes aos quatro elementos: ar, água, fogo e terra. Estas criações situavam-se na fronteira entre o artesanato e a tapeçaria de arte, tinham como base técnica a costura e jogavam no intimismo tradicional e na composição plástica da cor. Como escreveu Ramos Rosa “entre elas e nós estabelece-se a nossa origem e a nossa verdade umbilical”.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi da própria artista que se deixou levar pela vertente do artesanato urbano e que decidiu dar a ver as suas peças de tapeçaria manual, bem como as de *Patchwork* que realiza com uma certa vivacidade textural. Os trabalhos apresentados refletiam a capacidade técnica adquirida e uma certa evolução na escolha de composições, ligeiramente fora dos temas habituais ou clássicos neste género de obras. A codificação do *Patchwork* está de tal modo padronizada que é de facto difícil sair dos habituais limites e temas.

Bibliografia da Exposição: 68/17D. *Tapeçarias de Cidália de Brito* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1989

MANTAS DE RETALHOS DE ZÉLIA BARATA (82)



Figura 127. Mantas de Retalhos de Zélia Barata
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Zélia Barata era, à data, a única artista portuguesa que tinha publicado um livro sobre a sua arte: *Patchwork – Trapologia – Arte de Junção e Combinação dos Retalhos*. Esta arte têxtil consiste no corte de pedaços de tecido em formas geométricas, ligando-as posteriormente para formar uma superfície de mosaico. A exposição, a 82ª, apresentou as mantas de retalhos de Zélia Barata e teve como intuítos didáticos divulgar os materiais, bem como as técnicas de execução do *patchwork*, paralelamente à mostra das colchas elaboradas pela artista artesã. Tanto se observavam composições geométricas como florais, de sentido poético e musical, as quais conferiam ao plano do têxtil a diferenciação ritmada de leituras diagonais ou concêntricas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi da responsabilidade do museu que deu forma a um discurso narrativo e descritivo sobre o *Patchwork*, aproveitando-se da publicação acima mencionada, paralelamente ao fabrico manual da autora. O interessante e louvável trabalho de recolha de documentação sobre esta arte têxtil conduziu, de facto, à boa organização de um discurso expositivo e, conseqüentemente, a uma valorização dos trabalhos de Zélia Barata.

Bibliografia da Exposição: 82/37C. *Patchwork – Trapologia – Arte de Junção e Combinação dos Retalhos*, de Zélia Barata (esgotado).

1997

GRAVURA E COSTURA DE MARIA LUÍSA ROBERTS (163)

Esta exposição, a 163ª tratou de um tema relacionado com a vocação do museu e, desde logo com a sua especificidade disciplinar. Maria Luísa Roberts apresentou uma série de gravuras, retiradas dos preciosos livros de moda do Século XIX que eram divulgados por toda a Europa e também pelas Américas. Estas gravuras, a preto e branco, foram sendo aguareladas para o fim do século e constituíam a bíblia do Bom Gosto e do bem vestir. Eram copiadas à saciedade pelas senhoras dos distintos países que os mandavam vir diretamente de Paris, onde eram publicadas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve como base estas ilustrações e resumiu-se a apresentar também algumas das edições completas, de modo a dar a ver as obras integrais. Fez-se assim um paralelismo entre o livro e a moda, expondo em duas vitrinas de mesa, os modelos que faziam encantar as jovens e as menos jovens senhoras que viveram e se deleitavam com a moda de oitocentos e a poesia que estas imagens, colhidas um pouco ao acaso, ainda são capazes de transmitir.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1998

A ESCOLA VAI AO MUSEU (171)



Figura 128. A Escola vai ao Museu
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Esta exposição, a 171^a, resultou de uma recolha feita pelos alunos e professores de uma escola preparatória do Lumiar. Esta ação decorreu ao longo de um ano letivo e teve a particularidade de ter recolhido todo o tipo de atividades relacionadas com o penteado e com a costura. Neste sentido, o trabalho de campo resultou na eleição de cabeleireiros e de barbearias da freguesia do Lumiar, bem como das artes destes profissionais e do seu especial equipamento, algum dele em desuso. O mesmo foi conseguido em relação às modistas, costureiras e alfaiates da paróquia. Estes temas foram traduzidos em termos de história do traje e da moda mas também, ao serem musealizados, em história da beleza.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia ficou à responsabilidade do museu que acrescentou ao espólio conseguido pelos alunos, algumas peças pertencentes ao acervo como toucados e respetivos acessórios, máquinas de costura, tesouras e giz de alfaiate, peças em processo de montagem, outras desmontadas, e moldes vários de costura, vindo a ser uma exposição didática sobre o tema da artes de vestir e da confeção da indumentária, disciplina que os alunos tinham tratado na escola.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2008

ALINHAVOS DE UMA PROFISSÃO (258)

O título desta exposição, a 258^a, foi concebido num trocadilho entre a palavra Trânsito e a palavra Transe, em que cada aluno se postou para realizar o seu projeto. A mostra consistiu assim na apresentação de distintos projetos concebidos por jovens do curso técnico Design de Moda, ministrado pelo Centro de Formação Profissional da Indústria do Vestuário e Confeção, o reconhecido CIVEC, sediado no Paço do Lumiar. As razões de vizinhança e a similitude disciplinar favoreceram sempre os contactos com este centro. Mais uma vez se estabeleceu uma ponte entre o mundo académico e o profissional, tendo ainda sido ocasião para se visionar o projeto visual de Conceição Abreu.

Tratou-se de uma singela exposição preparada pela Escola, pelos respetivos professores e ainda pelos alunos que se prestaram a dar a ver os seus trabalhos escolares, como o desejavam. A coordenação esteve a cargo da quarta diretora do museu, Clara Vaz Pinto e do professor da cadeira em questão, tendo a montagem sido acompanhada como é sempre habitual, por pessoal especializado do museu. No dia da inauguração foi lançado o livro: *A Tesoura de Emmanuel Kant*¹⁵⁴, de Diana Regal contendo o estudo, a descrição e a ilustração dos principais e mais originais modelos de indumentária

¹⁵⁴ O filósofo alemão. Immanuel Kant, 1724 - 1804, era filho de um comerciante de descendência escocesa. Frequentou a Universidade como estudante de filosofia e matemática. Dedicou-se ao ensino, vindo a desempenhar as funções de professor na Universidade de Konisberg. Paralelamente escreveu sobre alfaiataria, tendo desenvolvido temporariamente esta actividade.

da alfaiataria portuguesa do séc. XX e a reprodução fotográfica de miniaturas, a 1/3 da escala humana, de trajes masculinos do Alentejo e do Ribatejo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia constou na apresentação das miniaturas em pequenas vitrinas e na ilustração desta arte secular com desenhos e outros materiais cedidos pela “curadora”, Diana Regal. A exposição foi organizada pela nova diretora, na sequência de um seminário sobre alfaiataria realizado, em 2006, por Madalena Braz Teixeira. Exposição e semanário contaram com a colaboração da jovem investigadora Diana Regal¹⁵⁵, que desenvolvia um trabalho de campo sobre alfaiataria portuguesa, em Montemor-o-Novo. No seminário de 2006, realizado no museu, foram participantes os escultores Lagoa Henriques e Carlos Amado, bem como alguns membros do Centro de Formação Profissional da Indústria de Vestuário e de Confeção, CIVEC¹⁵⁶. Este trabalho consistiu no apoio e na coordenação da produção do alfaiate alentejano João Virgílio que realizou um apreciável número de peças miniaturais da arte do alfaiate. O término desta obra veio a traduzir-se na publicação acima referida

Bibliografia da Exposição: s/c

7.2.6. Arte Têxtil Lusófona e Internacional

Considereei este tema da arte têxtil como uma categoria paralela e complementar do grande grupo da tapeçaria. A arte têxtil pode ser entendida como uma expressão têxtil em que se engloba uma alargada diversidade de criações que, tanto se podem classificar como artísticas ou artesanais, sem uma rigorosa fronteira estética que as separe. Deste modo, reuni sob este tema as exposições que representaram uma assaz diferenciada manifestação de arte têxtil, menos ligada ao conceito de tapeçaria do que a categoria anteriormente tratada. Considerei dois subtemas porque tive um manifesto desejo de separar a arte têxtil lusófona, da arte têxtil internacional, reforçando assim a unidade cultural da primeira.

7.2.6.1. Lusófona

Neste subtema estão incluídas todas as exposições que realizei, tendo como objetivo dar a conhecer ao público português a arte têxtil do mundo da fala portuguesa, e muito especialmente dos países lusófonos. Procurei divulgar e valorizar os contactos com diversos artistas, individualmente,

¹⁵⁵ Natural do Porto, tem formação em Figurinos para espectáculos e desenvolve desde 2001, altura em que foi viver para o Alentejo, um projecto de investigação/criação denominado Formas de fazer, da Colecção B, Associação Cultural, que visa promover o cruzamento entre as práticas de criação artesanal e tradicional e os territórios da investigação e criação artísticas contemporâneas.

¹⁵⁶ O CIVEC, criado em 1981, está no mundo do Vestuário, desenvolvendo acções de Formação Profissional de modo a aumentar a qualificação dos recursos humanos da área e apoiando a modernização das empresas. O Centro desenvolve Formação nas áreas de Design de Moda, Modelagem, Corte, Costura, Organização Industrial e Qualidade (dentro do sector da confecção do vestuário) e em áreas transversais, tais como, Tecnologias de Informação e Comunicação, Gestão, Comercial, Administrativa, Higiene e Segurança e Línguas Estrangeiras. O CIVEC veicula informação aos profissionais do ramo de actividade sobre a permanente evolução dos mercados e das técnicas, processos e equipamentos industriais, designadamente através da Revista Técnico – Pedagógica Vestir, de que é um dos editores. www.civec.pt.

quando foi caso disso, mas também com diversas entidades, entre embaixadas, museus e diversas instituições locais.

1991

O TOUCADO DO MÊS (98)



Figura 129. Ornamento masculino. Timor
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.



Figura 130. Chapéu da Galiza
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Exposição, 98^a, que teve como objetivo apresentar ao longo dos doze meses do ano a diversidade de enfeites de cabeça nos territórios de expressão portuguesa, da Europa à Oceânia. Esta mostra tinha como objetivo trazer aos visitantes, de forma simples e financeiramente muito acessível, a cultura dos povos de expressão oficial portuguesa e/ou com fortes laços ancestrais galaico-portugueses. Deste modo, expuseram-se, mensalmente, uma variada gama de adornos e coberturas da cabeça, oriundas desde Trás-os-Montes (Miranda do Douro) à Galiza, Cabo Verde, Guiné, *Kaubauk* Timor-Leste, Moçambique, S. Tomé e Príncipe, Angola, Goa e Malaca, onde existe ainda uma comunidade que fala um sucedâneo do português semelhante ao que era falado no século XVI.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. O tratamento do espaço reduziu-se à exposição das peças, em vitrina adequada à dimensão das mesmas. Foram acrescentadas legendas, bilingues, em português e inglês, bem como um pequeno texto de integração das mesmas, de forma a dar a conhecer o país, como local geográfico de proveniência dos diferentes toucados, referenciando-se de seguida a base cultural da respetiva região de origem, dado que os grandes países como Angola e Moçambique contêm grandes diferenças étnicas e conseqüentemente culturais.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

A ARTE PLUMÁRIA DO BRASIL (103)



Figura 131. A Arte Plumária do Brasil
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Exposição, 103^a, realizada em parceria com a Câmara Portuguesa do Comércio de S. Paulo e que consistiu na apresentação da coleção de arte plumária de António Bacelar Carrelhas, de Erick Steffen e de Christian e Lawrence Bodnár, proveniente na sua esmagadora maioria da recolha feita por estes últimos antropólogos, entre os grupos Xingu, Karajá, Tapirapé, Kayapó, Xavante, Erikbatsa, Tikuna, Wai Wai, Wayana-Apalay, Yanomami, Cinta Larga, Borrôro, Parecé, Münkü, Nhambiquara, Karitiana e Tembê. Procurou-se exaltar o valor estético destas tão especiais formas de indumentária, usadas no quotidiano e nas cerimónias rituais tribais que são reveladoras da força das crenças que as precedem e da umbilical relação com a natureza e que têm como apoteose o *cocard*. Esta forma de adereço para colocar na cabeça do homem resume em majestade o mundo de saberes do índio brasileiro, de acentuado pendor solar.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia baseou-se em tons de azul. As peças pertencentes a cada um dos grupos étnicos foram distribuídas pelas salas do r/c. A fim de dar verosimilhança à exposição, foram solicitadas obras de artesanato local, recolhidas ou adquiridas por diversas instituições portuguesas, nomeadamente a Sociedade de Geografia de Lisboa. Foi possível prolongar por vários meses a mostra que atraiu numerosos brasileiros. numa fase em que esta comunidade se encontrava em franco crescimento no nosso país.

Bibliografia da Exposição: 103/39C.A *Arte Plumária do Brasil* (em colaboração com a Câmara Portuguesa de Comércio de São Paulo) (esgotado) (trad. inglês e francês).

1995

ARTE TÊXTIL DO BRASIL (141)



Figura 132. Arte Têxtil do Brasil
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Exposição, 141ª, que procurou dar a conhecer a contemporaneidade da criação têxtil brasileira, nas suas múltiplas facetas e realçar a riqueza formal e cromática dos artistas presentes: Concessa Colaço, Tomás Colaço, Rojane Lamego, Manoel de Jesus Neto, Henrique Schuman, Fátima Valadares, Gracy e Beatriz Ryba, Marita Burger, Renato Imbroisi, Sonia Moeller, Edmar de Almeida, Rosário Medina, Marília Herter, Stela Gazzanero, Carlos A. de Camargo-Ramalho, Maria Clara Faria, Eva Soban, M. Assunta F. Ferrugem, Liana Bloisi, Andréa Kraemer e Maria Teresa Castor, Susana Uribarri, Glaucia Amaral, Delba Marcolini, Marta Berger, Anabela R. dos Santos, Marina Overmeer, Cláudia Lima e Victor Acosta. Como esta coletiva era um exemplo da mescla de raízes entre três importantes cruzamentos culturais (o europeu, o índio e o africano), optou-se por comemorar também o Dia Internacional da Tolerância, inaugurando a mostra a 16 de Novembro, contando com a presença do então Presidente do Brasil, Itamar Franco.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia teve a colaboração de muitas das artistas tapeceiras brasileiras que trouxeram esta exposição a Lisboa. Foi possível apresentar uma interessante rica e representativa mostragem da arte têxtil que se faz maioritariamente no Rio e, assim, partilhar o conhecimento da respetiva atividade entre os artistas tapeceiros portugueses e brasileiros. A força das experiências têxteis expostas e a diversa divagação conduzida pela criatividade do lado Sul do Atlântico vieram trazer um grande estímulo para o grupo português.

Bibliografia da Exposição: 141/50C. *Arte Têxtil do Brasil* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1997

A PEÇA DO MÊS - PENTEADOS DE MARFIM DE ANGOLA (157)

Esta mostra, a 157ª, deu continuidade ao programa Lusófono que este museu se propôs realizar. Expuseram-se, ao longo do ano de 1997, penteados da África subsaariana, mais precisamente de diversas regiões angolanas. A recolha baseou-se no livro de Dante Vacchi, *Penteados de Angola*,

publicado em 1965¹⁵⁷. Foi possível ainda apresentar algumas peças de marfim, como pentes e outros objetos, em que estavam reproduzidos alguns penteados usados em diferentes zonas da terra angolana, graças à colaboração com a Sociedade de Geografia de Lisboa. Assim se deu a ver durante os doze meses do ano a riqueza e a diversidade dos penteados que constituem hoje um estimável património da história da moda e da beleza das mulheres angolanas.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia, como habitualmente distinguiu a fonte bibliográfica e o objeto exposto, através do paralelismo das imagens e dos textos explicativos. A mostra, no corredor do rés-do-chão, permitiu que no respetivo espaço, caracterizado pela sua irregular dimensão, se introduzisse um biombo de três folhas com texto e imagens. Na pequena vitrina ficaram os belos e raros pentes de marfim.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1999

A PEÇA DO MÊS - TECELAGEM DE CABO VERDE (182)



Figura 133. A Peça do Mês - Tecelagem de Cabo Verde
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Os panos de Cabo Verde constituem um notável e ancestral património têxtil deste arquipélago que se situa no hemisfério Sul e foi colónia portuguesa até 1975. O facto de ter sido território nacional confere a este aglomerado de ilhas uma identidade quase europeia, na qual os cabo-verdianos se reconhecem. O facto de ser Lusófono e pertencer à Comunidade de países de expressão oficial portuguesa, CPLP, faz deste país, geograficamente africano, uma simbiose cultural que se reflete na sua tecelagem tradicional. Esta exposição, a 182^a, apresentou alguns dos muitos panos tecidos e das tapeçarias feitas no âmbito do artesanato local. A tecelagem tradicional era feita em pequenos teares manuais de reduzidas dimensões cujas obras, com o formato de faixas, eram cozidas umas nas outras, de forma a atingirem o tamanho suficiente para as mulheres as poderem usar à roda da cintura. De cor azul escura ou preta, o *panu d'obra* servia também de transporte para o filho, até tarde e, por isso, devia ser resistente. Eram manufacturados em algodão, por homens, sendo os cosidos e os acabamentos feitos pelas mulheres. Os padrões foram-se repetindo durante gerações e gerações

¹⁵⁷ VACCHI Dante, *Penteados de Angola*. Impresso. Litografia de Portugal, 1965.

mas hoje já se executam em diferentes cores e padrões, e também multicolores. Faziam parte do enxoval das famílias mais endinheiradas e chegaram a ser moeda de troca.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia foi semelhante à da mostra anterior, até porque o espaço de montagem foi o mesmo. Atendendo ao grande valor que era atribuído aos têxteis, foram expostos alguns desses panos nas paredes laterais do corredor, de modo a que a exposição fosse mais extensa e tivesse maior variedade de panos. Na pequena vitrina estiveram patentados alguns fragmentos antigos destas minuciosas e preciosas tapeçarias manuais, acrescidas de textos explicativos.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2000

PANOS DA GUINÉ (191)

Esta exposição, a 191^a, enquadrou-se na sequência anual da Lusofonia, que se tem vindo a descrever, com alguns exemplos de arte têxtil provenientes destes países de fala portuguesa. Desta feita, foram os panos da Guiné que têm uma relevante tradição e que são o orgulho de diferentes grupos culturais locais. Os panos têm a sua linguagem própria através das cores, dos padrões e da função a que se destinam. São de fabrico artesanal masculino mas os acabamentos são de mãos femininas, conjugando-se assim casais na execução deste património secular. *O pano é qualquer tecido que se adapta como veste ou que se traz à cintura ou ainda que pode servir para se enxugar o corpo depois do banho. Pano de pente é o têxtil confeccionado no tear tradicional em bandas ou tiras que depois de costuradas, em número de seis tiras, constitui um pano....* são usados em várias situações da vida quotidiana. *Inspirados na natureza, nos animais da terra e do mar, nos acontecimentos comunitários, os tecelões vão criando os modelos, construídos através de jogos de cores muito vivas. São estes panos também usados como tapete sobre o qual a noiva caminha no dia do casamento.*¹⁵⁸.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia apresentou em vitrina pequenos elementos de panos incompletos, de modo a fazer sobressair a antiguidade da manufatura destes panos da Guiné-Bissau. Nas paredes estiveram pendurados, com todos os inerentes cuidados de conservação, alguns exemplares destes panos, amavelmente cedidos pela Sociedade de Geografia de Lisboa. Esta exposição foi interpretada com a ajuda de textos descritivos e analíticos, sobre a tecelagem local e os seus fazedores.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

¹⁵⁸ www.pucminas.br/pucinforma/materia.php?codigo=1155

2001

A PEÇA DO MÊS - ADORNOS DE MOÇAMBIQUE (201)

A escolha recaiu sobre uma coleção particular de jóias executadas em prata. Aliás, as peças de joalheria apresentadas foram feitas utilizando moedas de prata fundidas, o que equivale a dizer que o metal derretido não contém 100 de % de prata mas uma liga que dá à moeda a resistência necessária para poder circular sem perder o seu peso e volume. De fabrico artesanal, as jóias da Ilha de Moçambique são de secular produção, na medida em que esta Ilha foi durante mais de trezentos anos ponto obrigatório de paragem das naus no caminho para a Índia. Também foi um porto a que, mais tarde, todo o tipo de embarcações aportavam para a aguada. A joalheria local tem muitas afinidades com a joalheria tradicional indiana, sendo as peças executadas em filigrana e noutras técnicas de origem islâmica. Como é sabido, a Ilha é habitada por uma minoria europeia e católica e por indígenas, muçulmanos e indianos, o que se reflete nas respetivas jóias.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. Esta exposição, a 201^a, baseou a sua museografia na explicitação das diferentes proveniências culturais desta joalheria artesanal, manufaturada por mestres residentes na Ilha que aprenderam esta arte, de geração em geração. Os anéis, pulseiras, colares e cintos foram sendo mensalmente apresentados com os respetivos textos elucidativos. Tratou-se de dar continuidade à política de realização anual de pequenas mostras dedicadas à Comunidade de Países de Língua Portuguesa, C.P.L.P., Estes *Acessórios de Traje de Moçambique* representaram, a Ilha de Moçambique e os seus joalheiros tradicionais, ao longo do ano de 2001.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2002

BONECAS, SANGUÊS DE S. TOMÉ E PRÍNCIPE (208)



Figura 134. Bonecas, Sanguês de S. Tomé e Príncipe
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Esta exposição, a 208^a, apresentou uma coleção de bonecas do arquipélago de S. Tomé e Príncipe, reunidas com propósitos museológicos pela Doutora Natália Umbelino, representante da UNESCO naquele país. Foi possível assim, rodar pelos doze meses do ano, estas figuras miniaturais

de cerca de vinte cm de altura executadas em pano e vestidas com rigor. Refletem os costumes e os trajes, não só do quotidiano, como de momentos rituais e festivos da comunidade. São designadas por *sanguês*: uma palavra angolana que significa senhora idosa. Muito provavelmente, as bonecas seriam inicialmente executadas por senhoras mais velhas, o que lhes conferiu esta designação, pela qual são hoje conhecidas as bonecas de S. Tomé e Príncipe. Foi mais uma exposição Lusófona que condiz à Comunidade de Países de Língua Portuguesa, C.P.L.P.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia das bonecas foi disposta em vitrinas, acrescida de várias fotografias de paisagens deste país, rico em praias tropicais paradisíacas. Esta pequena mostra foi dedicada ao traje, apresentado em modelos miniaturais que possibilitaram a visão e o entendimento de todo o tipo de vestuário usado nas Ilhas de S. Tomé e Príncipe, tendo-se reconhecido este tema como propício à divulgação destas Ilhas com intuítos de *marketing* turístico, tão necessário ao desenvolvimento deste carenciado país.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

TRAJE DE GUERREIRO TIMORENSE (217)



Figura 135. Traje de Guerreiro Timorense
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Esta mostra, a 217^a, teve como pretexto os graves problemas que se estavam a passar em Timor. Depois de inúmeros conflitos e da dura resistência do povo timorense na sua luta pela independência, prometida, aliás, desde 1974, nasceu a 20 de Maio de 2002, uma nova pátria, Timor Lorosae, provinda da mais longínqua colónia portuguesa, situada na Oceânia, nos antípodas da metrópole. Os últimos meses de graves ocorrências, acompanhados com a maior intensidade e a mais viva comoção por todos os portugueses, foram o pretexto para expor um traje de guerreiro timorense e fazer uma pequena alusão museográfica ao sentido coletivo de participação empenhada na sobrevivência dos timorenses como estado independente. Apresentou-se uma réplica dessa complexa veste com algumas elementos tecidos e tintos pelos processos artesanais de origem local.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia foi sumária pois esta mostra tinha apenas o objetivo de partilhar com o público a dolorosa e dramática situação que o povo timorense estava a passar. O traje de guerreiro tradicional foi conseguido através do empréstimo de alguns acessórios, bem como da execução de uma cópia dos restantes elementos. Por razões de apelo patriótico, esta mostra ficou patente no coro da capela, de modo a ter um espaço próprio bem destacado.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.6.2. Internacional

Neste subtema estão incluídas as exposições que realizei em parceria com diversas embaixadas de países acreditados no nosso país: Japão, México, EUA, Índia, Uruguai e Estónia. Outras exposições de arte têxtil húngara, romena, magiar ou ainda, indiana e japonesa, deveram-se a contactos pessoais com portugueses que possuíam essas peças, ou com estrangeiros residentes no nosso país que generosa e solícitamente as cederam, para serem expostas. Também se realizaram exposições internacionais com peças pertencentes ao acervo do Museu Nacional do Traje: Pérsia, Malásia, Turquia, Arábia Saudita, Tailândia e Sri-Lanka.

1978

KIMONOS JAPONESES – TRAJE NAMBAN (8)

Mostra, a 8^a, de traje tradicional nipónico, apresentada pela Prof.^a Karoo Tano, da Universidade de Tóquio, no âmbito da reunião do Comité do Traje do International Council of Museums, realizada, nesse ano, no Museu Nacional do Traje. Foi um ato simbólico de visita do património têxtil nipónico a este museu e ao país europeu que, pela primeira vez, teve contacto com o Japão. Foi declaradamente uma presença de cortesia, acentuadamente marcada por um discurso que, embora não entendêssemos, reconhecemos como amável e fraternal, dada a veemência dos gestos de gratidão e de protocolo daquela Senhora.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia esteve a cargo da Prof.^a Karoo Tano, tendo ela própria, trazido os trajes nipónicos. Esta pequena coleção esteve patente apenas para os membros do Committee do Traje do ICOM, International Council of Museums. A célebre e prestigiada Prof.^a japonesa vestiu os manequins e organizou a pequena mostra, de modo a explicitar a qualidade dos dois Trajes Namban do século XVII e alguns dos respetivos acessórios. A exposição decorreu no mandato de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1987

TÊXTEIS MEXICANOS (52)



Figura 136. Têxteis Mexicanos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Apresentação de um variado leque de criações têxteis mexicanas, provenientes de diferentes grupos índios que habitam diversas regiões da República do México, os quais retiveram até hoje muitos dos seus antigos e ancestrais costumes. As técnicas de tecelagem com uma gramática decorativa, carregada de violência e lirismo, dão testemunho das civilizações maias e azteca que se mantêm como poderosas fontes de contínua inspiração. As peças expostas de exclusiva manufatura popular, ilustraram estes factos, sendo exemplificativas da arte têxtil daquele país americano. A exposição, a 52ª, foi apresentada em colaboração com a Embaixada do México.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia sublinhou, de forma bastante acentuada a variedade das mantas e dos trajes, compostos em coloridos muito próprios de violenta e fortíssima paleta que só podiam ser integradas num ambiente discreto e sóbrio, de modo a fazer exaltar a valiosa sinfonia da policromia mexicana. A embaixada da República do México forneceu as necessárias fotografias e textos que possibilitaram a integração das obras nos seus diversos contextos culturais.

Bibliografia da Exposição: 52/26C. *Têxteis Mexicanos* (em colaboração com a Embaixada do México) (esgotado).

1988

COLCHAS AMERICANAS (66)

Exposição, 66ª, com a apresentação, na biblioteca do Museu, de uma coleção de colchas executadas na técnica de *patchwork* de origem norte-americana, apresentadas pela Embaixatriz dos E.U.A, Sr.ª Lee Rowel, especialista nesta área da arte têxtil. Realizou também uma conferência sobre o mesmo tema, desenvolvendo uma análise histórica e formal sobre as referidas colchas que vêm sendo

executadas em diversos Estados, na medida em que correspondem a uma característica própria e um vetor determinante da mentalidade e da cultura da mulher americana.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia ficou a cargo das senhoras da embaixada que se prestaram a colocar na biblioteca do museu a diversidade tipológica das colchas apresentadas pela conferencista. As peças constituem uma coleção itinerante, em périplo pelas diversas embaixadas americanas. No Museu foram expostas com documentação avulsa policopiada, distribuída pela Embaixada, atendendo a que o catálogo desta coleção, em inglês, não era acessível ao público.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1989

BONECAS COM TRAJE DA ÍNDIA (77)



Figura 137. Bonecas com Traje da Índia
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, 77^a, realizada em colaboração com a Embaixada da Índia, em que se apresentou uma coleção de bonecas com trajes da Índia, manufaturadas no *Centro e Atelier de Design de Marionetes*, ligado ao Museu Tradicional de Bonecas de Shankar, em Nova Deli. Este museu possui a mais importante coleção de bonecas com traje, existente no mundo, com cerca de 6.000 espécies, provenientes de mais de oitenta e cinco países. As peças expostas formaram uma interessante mostra da especificidade e do rico e variado valor cultural dos trajes das diferentes regiões da Índia.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi inspirada numa ideia do pintor Vítor Pomar que, recém-chegado da Índia, fez os contactos necessários para que a extraordinária e secular arte têxtil indiana estivesse patente e fosse divulgada no país, como um dos mais interessantes locais do mundo, em que o traje feminino mantém uma imensa carga artesanal, tanto no domínio da tecelagem, como dos tintos e da estampagem, também manual, dos tecidos ali produzidos.

Bibliografia da Exposição: *77/35C. Bonecas com Traje indiano*. (policopiado) (esgotado).

1990

ENCONTROS NA ÍNDIA E CHAILES DE CACHEMIRA (88)

A espiritualidade védica e o princípio da não-violência constituíram o tema da exposição, a 88ª, que incluía fotografias dos atuais usos e costumes da Índia, magnificamente expressos por uma artista sueca, Karsti Stiegg, que encontrou em gente de humildes condições, pessoas maravilhosas e acolhedoras que fixou em imagens. Por outro lado, enriqueceram-se estes encontros na Índia com peças da coleção do museu, propiciando uma leitura de xailes cujos elementos decorativos e manufatura reportavam para as raízes culturais da sua criação. Os diversos xailes apresentados procuravam divulgar a sua forma de uso na Europa, nomeadamente de 1850 a 1900.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia dividiu-se em duas partes. Por um lado, organizou-se a exposição de fotografias tiradas na Índia pela artista sueca acima referida que constituía, digamos que o pretexto para a apresentação de algum espólio do museu. Ao integrar estas últimas peças, foi minha intenção dar uma resposta e entrar em diálogo com as propostas visuais de Karsti Stiegg. Os testemunhos selecionados foram expostos nas duas salas subsequentes, de modo a dar continuidade e a destacar a antiguidade dos contactos havidos entre o nosso país e a Índia. Para tal, servi-me de traje e de alguns acessórios, nomeadamente xailes, da segunda metade do século XIX.

Bibliografia da Exposição: 88/28D. *Encontros na Índia e Xailes de Cachemira* (esgotado) (trad. inglês e francês).

PAISAGENS TÊXTEIS – LENA ÖNNESJÖ HORTA LOBO (89)



Figura 138. Paisagens Têxteis – Lena Önnesjö Horta Lobo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

De origem sueca, esta artista tapeceira vem desenvolvendo o seu trabalho no nosso país há longos anos. Esta exposição, a 89ª, consistiu na apresentação, de dezasseis peças divididas em duas séries: uma *näver*, com oito paisagens tecidas, e outras oito, de pintura têxtil. Os trabalhos evocavam o seu país natal, a Suécia, desprendendo-se um forte sentimento de nostalgia. A saudade cadenciada de Lena continha tempos e lugares, pausas e ritmos verticais, trazia silêncios e cores. Sugeriam-se lagos e florestas, riachos e águas cristalinas, captavam-se os fluidos da atmosfera e referiam-se de memória ambientes e policromias naturais da paisagem sueca.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia atendeu à diferenciação dos trabalhos apresentados e procurou ter a característica de ser minimalista porque este modo e estilo se coadunavam com a sensibilidade e as obras que compunham a exposição. De referir ainda que a discrição e a subtileza da obra da artista, não suportariam qualquer adenda de *design* que não fosse de grande sobriedade.

Bibliografia da Exposição: 89/29D. *Paisagens têxteis de Lena Horta Lobo* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1992

O SAPATO DO MÊS (107)



Figura 139. O Sapato do Mês
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.

Como vinha sendo habitual, e no sentido de se exporem as coleções relativas aos acessórios, deu-se início a uma série de mostras de peças que apresentassem estes complementos do traje dos pés à cabeça. Para tal, escolheram-se sapatos de países orientais representativos maioritariamente do Islão e oriundos do Médio e do Extremo Oriente, pertencentes ao variado acervo do museu. A razão pela qual se classificou esta exposição, a 107ª, em arte têxtil e não, por exemplo, em acessórios do traje, deve-se à utilização de sedas e algodões na manufatura destas peças. Os sapatos rodavam mensalmente. A cada novo mês, um novo par de calçado mudava e, assim se visitaram através destes acessórios, alguns países do Médio e do Extremo Oriente: Japão, Índia, Paquistão, Malásia, Sri Lanka, Pérsia, Turquia, Tailândia e Arábia Saudita.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia constou da apresentação, em vitrina, dos referidos sapatos. Foram legendados com as respetivas descrições em português, traduzidas para inglês e francês. Dispuseram-se ainda fotografias e também um pequeno texto que tinha como objetivo realçar o modo de uso e o país/civilização evocados.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1994

A PEÇA DO MÊS, A CAMISA REGIONAL HÚNGARA (124)



Figura 140. A Peça do Mês, a Camisa Regional Húngara
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

O facto de temporariamente ter estado a trabalhar no museu uma jovem de nacionalidade húngara foi ocasião para se poder prosseguir na realização deste programa mensal, apresentando uma peça de origem europeia e assim vincar o sentido das fronteiras abertas a todo o continente que se vivia então em Lisboa 94, como Capital Europeia da Cultura. A referida jovem foi a mediadora entre o museu e alguns dos seus familiares que possuíam na sua terra natal, a Hungria, camisas bordadas, femininas e masculinas. Deste modo, e usufruindo das facilidades da *mala diplomática*, foi de novo possível estabelecer um recorde financeiro na amostragem de roupa do folclore internacional. A camisa pertence ao grupo das peças que têm a característica de serem ambivalentes, na medida em que tanto podem ser classificadas como pertencentes aos trajes interiores como aos exteriores.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desta exposição, a 124^a, exaltou esta última circunstância e ainda integração destas camisas nas danças e cantares deste país, presentes nas festas populares da Hungria, através de pequenas mas sugestivas ampliações de fotografias e de pequenos textos alusivos, quer aos bordados, quer à cultura tradicional deste país de Leste, recém-saído da URSS. Esta mostra tinha também o objetivo de salientar a secular história deste país, centro europeu de origem magiar.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1995

A PEÇA DO MÊS, A BONECA REGIONAL ROMENA (134)



Figura 141. A Peça do Mês, a Boneca Regional Romena
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

O museu teve conhecimento da existência de uma coleção de bonecas com diferentes trajes regionais da república da Roménia, pertencentes a uma senhora que os tinha adquirido há alguns anos. Tinham por isso, não só as condições físicas de serem expostas, mas também uma credencial de autenticidade, na medida em que tinham sido executadas antes da invasão do turismo que veio a ocasionar a degradação da qualidade artesanal deste tipo de peças. Na realidade, a execução manual dos modos de vestir de diferentes regiões, em diversas ocasiões e atos relacionados com a vida social e cultural romena acabaram por ser um excelente pretexto para elaborar pequenos textos referentes à cultura romena e aos seus hábitos ancestrais.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desta exposição, a 134^a, acentuou a presença da coleção de bonecas que foram expostas em vitrinas, acompanhadas de pequenos textos, legendas e fotografias sobre o povo romeno. Esta mostra teve a particularidade de poder dar a ambiência rural dos eventos deste país de cultura e tradição latina. Destacaram-se os modos como se desenrolam as festas onde se usam os trajes apresentados, bem como os momentos do quotidiano, relativos à vida campesina onde estes trajes ainda são usados.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

ARTESANATO DOS ÍNDIOS AMERICANOS (139)



Figura 142. Artesanato dos Índios Americanos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Esta exposição, a 139ª, consistiu na apresentação de cento e quarenta e dois objetos artesanais produzidos pelos artistas de várias tribos de índios americanos. Essas peças incluíam: tapetes, cestos, um adorno de cabeça, joalheria em prata e turquesas, talhas, pinturas na areia, objetos rituais e pinturas emolduradas. Embora executados à mão, na forma tradicional, toda a coleção é moderna e comercialmente disponível. O interesse desta exposição consistiu na divulgação desta expressão de artesanato junto do público português que não tem facilmente oportunidade para observar *de visu* esta tipologia de objetos que resultam não só da tradição índia, mas da evolução sofrida, nomeadamente a partir de 1492, resultante do contacto dos índios com os europeus. Esta mostra constituiu um reflexo do orgulho dos atuais índios pelas suas origens e um reconhecimento da identidade ameríndia.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia atendeu ao facto de se tratar de uma coleção de cópias que recriam peças originais da arte dos índios americanos. Para a elaboração destes foram utilizados desenhos e materiais antigos. Foi neste sentido que se criou o guião descritivo e pedagógico desta mostra que deu a ver a cultura material das principais regiões americanas, habitadas pelos descendentes e herdeiros das culturas índias dos EUA.

Bibliografia da Exposição: 139/60D. *Artesanato dos Índios Americanos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

LADO A LADO EM LISBOA - TRAJES DE MUITAS TERRAS (142)



Figura 143. Lado a Lado em Lisboa – Trajes de Muitas Terras
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Esta exposição, a 142ª, tratou de uma proposta feita pelo serviço educativo do museu com o apoio da UNICEF, envolvendo uma escola do Lumiar. O trabalho escolar consistiu num pedido feito pelos professores aos seus alunos, no sentido de angariarem, junto das respetivas famílias, as peças têxteis que teriam em casa, provenientes de outras terras que não fossem Portugal. O objetivo era o de reconhecerem a internacionalização das famílias, através do simples ato de abrirem as gavetas e fazerem sair tecidos, vestes, acessórios, mantas ou tapetes de diferentes locais, provenientes de vários continentes. Assim aconteceu e a exposição resultou de peças de grande disparidade de dimensões e de geografias mas de impensáveis e interessantes origens.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia procurou equilibrar a disparidade da qualidade estética entre os diferentes objetos eleitos e introduzir uma lógica cultural. Neste sentido, optou-se por ser basilar e fundamental indicar os lugares de proveniência remota. Todavia, quando se desconhecia este item descritivo e identificativo da obra em questão, enveredou-se por referir e descrever a proveniência próxima por ser a que mais diretamente era acessível aos alunos e aos professores.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1996

TRAJE DA NOBREZA MAGIAR (151)



Figura 144. Traje da Nobreza Magiar
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Este apontamento museográfico resultou de um pedido de um jovem português, filho de mãe portuguesa e de pai húngaro. A preparação desta mostra de traje foi tocada por grande emoção por parte do jovem que desejava, de algum modo, dizer intencional e espiritualmente quanto gostava do pai e do quanto respeitava a sua morte. Desejava o jovem, em data que recordava o aniversário do pai, fazer-lhe uma homenagem, a ele e à sua linhagem, solicitando para expor no museu a peça mais emblemática que lhe fora deixada. O pai chegara ao nosso país, sem dinheiro, apenas com uma mala e

com o que achara de mais precioso. Na realidade, era um exilado da guerra de 39-45 que aqui se refugiara e se casara tardiamente. O traje apresentado consistia numa veste cortesã oitocentista, usada entre a nobreza magiar do Império Austro-Húngaro. Uma preciosidade que foi exposta no coro da capela por se ter achado que era um local com a dignidade suficiente para dar a ver uma peça com uma história de mais de cem anos e com duas grandes guerras de permeio.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desta mostra, a 151^a, foi sumária e descritiva. Colocou-se uma vitrina suficientemente alta e um cabide para a amostragem deste traje magiar. A mostra refletia por um lado, o acaso feliz de um refugiado de guerra ter permanecido no nosso país e aqui ter deixado descendência que guardou e desejou dar a ver as memórias, os testemunhos e os bens têxteis da sua longínqua pátria. Por outro lado, chamou a atenção do público para o modo como os nobres do grande Império Austro-Húngaro se vestiam, no século XIX, na corte de Viena.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1997

AS BONECAS DO JAPÃO (160)



Figura 145. As Bonecas do Japão
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Como é sabido os portugueses aportaram em Tanegashima, em 1543, durante o período EDO da história nipónica. A partir de então, alguns traços lusitanos ficaram marcados para sempre na cultura japonesa. Até o cerimonial do chá absorveu muito do ritual litúrgico da missa católica. Por outro lado, e relacionado com as bonecas, há a referir os característicos algodões estampados que são geometrizados, de predominância azul, imitando os tecidos indianos, comercializados pelos nossos antepassados e que constituíram uma apreciável fonte de riqueza para ambos os países, juntamente com as sedas da China. As bonecas serviram como evocação dos espíritos dos antepassados e das figuras imperiais, como companheiras infantis e sempre para deleite e prazer dos olhos, sendo fruto de uma secular tradição que mantém profundas ligações ao passado. Destacaram-se as *Bonecas de Traje*

cujos interesses residem na indumentária pelo que eram contemplativas e executadas por uma diversidade de profissionais para que o resultado fosse excelente. Nele participavam tanto o escultor, como o tecelão e o alfaiate.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desta mostra, 160ª, com trinta e oito bonecas, apresentou-se agrupada segundo as festividades do calendário japonês, distinguindo-se ainda pelas formas, *design* e algumas características regionais. Paralelamente, e para contextualizar formalmente esta mostra, criaram-se algumas alusões à tradicional distribuição dos espaços arquitetónicos, colocando-se biombo a separar as diversas partes da exposição e um fragmento de uma nau desenhada pelo arquiteto Carlos Pietra Torres.

Bibliografia da Exposição: 160/66D. *Bonecas do Japão* – em colaboração com a Embaixada do Japão (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

TRAJE E PRATARIA GAÚCHA (174)



Figura 146. Traje e Prataria Gaúcha Importante
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

A arte gaúcha representa no contexto da América do Sul uma realidade específica comum a três países: o Brasil, a Argentina e o Uruguai. Esta exposição trouxe pela primeira vez ao conhecimento lisboeta uma diversidade de peças de inegável interesse estético que constituem os dois fundamentais elementos da cultura do Uruguai: o homem e o cavalo. A abundância local da prata propiciou a execução das belíssimas peças cuja qualidade técnica e mestria da execução são devidos à capacidade dos artesãos uruguayos na senda dos artistas-ourives, provenientes da mescla de portugueses e espanhóis que emigraram e colonizaram este país. O traje gaúcho releva a figura do homem-cavaleiro dominante nas pradarias que margeiam o Rio da Prata. As peças expostas foram cedidas pelo Banco da República Oriental do Uruguai constituindo um verdadeiro Tesouro de Prata, em que cada objeto, na sábia conceção e nos motivos decorativos evoca a fauna e a flora locais, a par com outra ornamentação de sabor romântico, que compõem verdadeiros *objects d'art*. Esta exposição

foi comissariada por Fernando Assunção, Curador Honorário do Museo del Gaucho que também foi Comissário do Pavilhão do Uruguai na Expo 98.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desta mostra, a 174^a, apresentada no salão nobre do palácio Angeja-Palmela, prestou-se sobremaneira para exaltar a roupa e os acessórios de pessoas e de cavalos que compunham a exposição. Deste modo, escolheram-se trajes e arreios que exemplificaram de uma forma sintética uma sociedade essencialmente ganadeira. Foram criados espaços em que se registaram diversos momentos dessa sociedade com valor para a dualidade homem e cavaleiro.

Bibliografia da Exposição: 174/62C. *Traje e Prataria Gaúcha* – com a colaboração da Embaixada do Uruguai (esgotado) (trad. francês, inglês e espanhol).

2002

A BURKA (216)

Decorria então a Guerra do Iraque, que durou praticamente de 2003 a 2010. Como era então constantemente anunciado, tratava-se de uma guerra em direto, visto que os jornalistas se deslocaram aos locais do conflito bélico para que o público internacional tivesse acesso diário às notícias sobre a evolução dos acontecimentos. Deste modo, filmes, fotografias e textos com entrevistas com as mais diversas personagens participantes do ato da guerra ou sofrendo as respetivas consequências, de ambos os lados da barricada, passavam quotidianamente na televisão e as mais diversas imagens eram veiculadas como se tratasse de uma série televisiva. Foi assim que as vestes usadas pelas mulheres no Afeganistão, no Norte do Paquistão e noutros locais de religião islâmica, foram divulgadas e geraram o maior espanto e compaixão pela violência moral, a que aquelas mulheres estavam sujeitas. Foi essa a intenção de expor uma Burka de seda cor de açafraão, proveniente do Paquistão, semelhante às que eram vistas pelos visitantes do museu, em suas casas, à hora do telejornal, sendo uma curiosidade que o televisor trazia para o ecrã de todos os públicos.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desta mostra, a 216^a, resumiu-se a um facto decisivo e único: colocar a burka numa vitrina com a respetiva legenda. O local escolhido foi o coro da capela por ser o sítio visitável do museu que maior respeito e dignidade dariam à exposição desta peça de trágica vivência e de incontornável repúdio sociológico. Na verdade, representa a insustentável prisão física e moral a que está sujeita a esmagadora maioria das mulheres do Médio Oriente.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2006

LUVAS TRADICIONAIS DA ESTÓNIA: SÉCULOS XIX E XX (244)



Figura 147 Luvas Tradicionais da Estónia: Séculos XIX e XX
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

A abertura da Comunidade Europeia aos países de Leste, aliada ao crescente número de cidadãos eslavos que têm vindo a residir no nosso país, conduziu à realização desta exposição, que foi possível com o apoio da Embaixada da Estónia. Depois de algumas reuniões, elegeu-se a luva tradicional como o têxtil mais significativo daquele país e o de mais fácil e mais económico transporte. As peças, dos séculos XIX e XX, foram escolhidas no Museu Nacional Estoniano, tendo sido apresentadas mais de quarenta luvas, manufaturadas em lã com os mais caprichosos e coloridos bordados, não existindo nenhuma peça igual a outra. A fim de melhor se entender e contextualizar as referidas peças, a exposição foi enriquecida com alguns elementos de traje de senhora e um casacão de homem, de tecido de lã vermelha, acompanhado de um chapéu de feltro preto, usado na Estónia como traje nacional masculino em dias de grande festa.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia desta mostra, a 244^a, limitou-se a colocar sobre um grande estrado alguns manequins vestidos com trajes artesanais, e vitrinas com a grande pluralidade das luvas. O enquadramento foi dado através da colocação de ampliações fotográficas da deslumbrante paisagem estoniana, de grande apelo para os visitantes portugueses que raramente têm oportunidade de poderem ver locais tão distantes da Península Ibérica, com horizontes totalmente cobertos de neve.

Bibliografia da Exposição: 244/100D. *Luvas tradicionais da Estónia: séculos XIX e XX*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.7. Acessórios do Traje

Na categoria, acessórios do traje, também considerei a armaria, na medida em que se trata de adornos, tradicionalmente apenas usados pelos homens. Esta categoria evoca de alguma maneira o mais antigo acessório conhecido, de autoria Neandertal: um colar, datável de 20.000 a. C. Nesta ordem de ideias, qualquer utensílio primitivo pode também ser considerado como um complemento do traje. Esses objetos não só eram essenciais à sobrevivência do homem como lhe eram mesmo vitais. Foi

neste entendimento que considere as armas como um acessório do traje e as introduzi neste tema. As restantes exposições incluídas nestas categoria, como sapatos ou chapéus não necessitam de nenhuma justificação por serem de reconhecida e comum classificação como acessórios do traje.

1979

ARMARIA PORTUGUESA (10)



Figura 148. Armaria Portuguesa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979.

As armas foram entendidas como um acessório do traje masculino, hoje caído em desuso. Deste modo, esta exposição, a 10^a, apresentou a extensa e ainda pouco conhecida coleção de armaria portuguesa de um particular, Rainer Daenhardt. Iniciado há alguns anos, este núcleo é raro e único pela sua dimensão e riqueza. É composto por diversas armas fabricadas e usadas no nosso país, incluindo bifaces pré-históricos, bem como uma qualificada evolução das formas e dos materiais desde o neolítico ao século XIX. Apresentaram-se artefactos líticos, montantes medievais, armaduras renascentistas e barrocas, alabardas, mosquetes, espadas e espadins, sendo de destacar um belíssimo par de pistolas que pertenceram a D. José.

Tratou-se de uma *grande* exposição A museografia consistiu em fazer discorrer, ao longo dos compartimentos existentes na cave do museu, as poderosas peças que se expuseram, tendo em conta a sua particular função. Foi inaugurada propositadamente no espaço da cave, o que conferiu desde logo um ambiente de soturnidade castelã a esta tão especial coleção. Algumas fotografias de gravuras e de momentos guerreiros acompanharam a exploração da arte da guerra no nosso país, desde os alvares da nacionalidade. A montagem foi realizada pela equipa do museu com a colaboração do *designer* Cruz de Carvalho e decorreu durante o mandato de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: 10/5C. *Armaria Portuguesa: Coleção Rainer Daenhardt* (policopiado) (esgotado).

1985

ANA SILVA E SOUSA – BIJUTARIA (28)

Exposição, a 28^a, de diversos trabalhos de bijutaria concebidos por Ana Silva e Sousa, artista-escultora que vem trabalhando para alguns estilistas portugueses, complementando com os seus adornos, executados em diferentes materiais, os modelos de vanguarda daqueles criadores. Neste contexto, deverá salientar-se a sua colaboração com Ana Salazar, para quem imaginou e executou todos os acessórios dos modelos apresentados por esta estilista nos seus Acontecimentos de Moda. O trabalho de Ana Silva e Sousa, ao manufaturar os seus alfinetes e colares em materiais pobres e em pano, pode ser considerado como uma aproximação à *jóia-de-autor*, precursora da Nova Joalharia no nosso país.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi desenhada para a Sala Anos 80, tendo como ponto de fuga uma enorme ampliação fotográfica de um retrato da artista, enquanto modelo, envergando roupa de moda pontuada com um dos seus famosos alfinetes de peito. De ambos os lados da sala, se dispuseram quatro vitrinas com as suas sofisticadas jóias, de carácter contrário ao conceito de sumptuoso e assumidamente minimalistas. Deste modo procurou-se organizar o espaço de acordo com o próprio sentido e estilo das peças apresentadas por esta criadora de jóias.

Bibliografia da Exposição: 28/17C. *Ana Silva e Sousa – Bijutaria* (da artista).

1990

ACESSÓRIOS DO TRAJE NA ESCADARIA (97)

Num momento em que a grande exposição do andar nobre estava dedicada aos trajes menores, pareceu necessário expor algumas peças conectadas com os trajes, ditos maiores, de modo a que fosse possível ao sector de educação, dar algumas referências à roupa de fora, para poderem, ao fazer as suas visitas guiadas, pôr em realce o trajeto visual do traje exterior e do interior. Estes acessórios incluíam golas de renda, bolsas de mão, leques, lenços bordados e objetos de toucador.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. Esta mostra, a 97^a, teve uma museografia feita de subtis intervenções. Colocaram-se em dois dos três patamares da escadaria vitrinas cúbicas onde se apresentaram alguns acessórios do traje do século XIX, acompanhados das respetivas legendas e de pequenas ampliações de fotografias da época, destinadas a contextualizar os poucos objetos expostos. É de destacar o facto de esta exposição ter sido a primeira exploração, em termos museográficos, da escadaria do palácio.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1991

CHAPÉUS DE GARDÉNIA (101)



Figura 149. Chapéus de Gardénia
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Esta exposição, a 101^a, teve como finalidade realçar os valores plásticos da evolução dos chapéus dos Anos 40 a 60 e, do mesmo modo, se procurou integrar a chapelaria Gardénia no ambiente arquitetónico e comercial do Chiado, a zona mais nobre da cidade de Lisboa, vocacionada para a moda e para todos os seus derivados. Os chapéus expostos, pertencentes ao acervo e provenientes daquela famosa chapeleira, foram apresentados cronologicamente. Acrescentou-se algum espólio remanescente daquela loja, através de contacto havidos com a filha desta artista, nomeadamente toucados de noiva que constituíram um *must* da sociedade lisboeta dos anos 50.

Tratou se de uma *média* exposição. A museografia realçou a arquitetura da loja Gardénia do Chiado. Os chapéus, patenteados em vitrinas, foram apresentados numa sequência que atendeu às diferentes horas do dia e das estações: usados no verão como proteção solar, e no Inverno, como proteção do frio e das chuvas. As peças com a *griffe* assinalavam também os chapéus para as grandes ocasiões como os batizados e os casamentos de diferentes temporadas., acrescidos dos toucados de noiva.

Bibliografia da Exposição: 101/38D. *Chapéus da Gardénia* (esgotado) (trad. inglês e francês).

MEUS PÉS DE LARANJA-MAR, “SAPATOS” DE MARIA JOÃO GROMICHO (102)



Figura 150. Meus Pés de Laranja-Mar, Sapatos de Maria João Gromicho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

O título desta exposição designa e assinala bem a poesia contida nos objetos expostos. Maria João Gromicho olhou para os sapatos de modo inteiramente lírico e criou uma história visual de grande encanto. Tratou-se de imaginar configurações que cobrissem o pé, tanto formas de madeira para sapatos, como algo que se aproxima dos mesmos mas que não se destina a ser calçado. Se, por um lado, estes pés apelam para a realidade corporal feminina, por outro, elevam-se da materialidade num caminho de abstração da ideia de sapato para se centrarem essencialmente na sedução, num apelo ao erotismo, às fantasias fetichistas, ao discurso amoroso e a uma grande ternura, sem falsas ou hipócritas atitudes ou preconceitos.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, sendo a 102^a. A museografia centrou-se na atenção que procurou dar à recriação de sapatos e moldes, bem como aos diversíssimos e fantasiosos modelos destinados ao pé feminino. Os cabedais e as formas tradicionalmente executadas em madeira constituíram neste conjunto uma espécie de bordão de carácter plástico, em redor do qual a policromia dos restantes sinónimos de sapatos e de sandálias se foram agrupando, de modo a destacar o calçado como uma arte de específica criatividade em que a imaginação tem muito a dizer.

Bibliografia da Exposição: 102/39D. *Meus Pés-de-Laranja-Mar* de *Maria João Gromicho* (esgotado).

1993

A PEÇA DO MÊS - A MEIA DE NYLON (115)



Figura 151. A Peça do Mês – A Meia de Nylon
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Esta mostra, a 115^a, integrou-se no programa de exposição rotativa e mensal de acessórios de traje que se iniciara no ano anterior com os sapatos. A escolha desta vez recaiu sobre as meias. Eleger umas meias internacionais de gabarito não foi fácil. Havia um enorme gama de opções mas a modernidade e o conforto que o *nylon* veio trazer à mulher americana, e mais tarde à europeia e à ocidental, é tão óbvia que fica sempre esquecida e raramente lhe é dado o devido destaque. Foi por este motivo que o país escolhido foi os Estados Unidos da América, e a peça de origem, as meias de *nylon*.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia foi extremamente sugestiva com a inclusão de fotos de jovens senhoras que explodiam de prazer e de entusiasmo ao usarem as suas primeiras meias de *nylon*. Provindas dos E U A, as peças foram colocadas numa pequena redoma de vidro por razões de conservação e de segurança. A mostra teve lugar com o apoio cultural e mecénico da embaixada dos EUA que gentilmente custeou o transporte e seguro das peças provenientes do Fashion Institut de Nova Iorque com quem o museu se estreou em termos museográficos.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1997

BOLSAS, MALAS E SACOS - DE EUGÉNIA SANTOS (167)



Figura 152. Bolsas, Malas e Sacos – Eugenia Santos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Esta exposição, a 167ª, constituiu a apresentação pública de uma criadora de moda do Porto, Eugénia Santos, que se dedica exclusivamente à manufatura de acessórios do traje, como são as bolsas, os sacos e as malas. Foi reveladora do interesse da artista pelo pormenor, e da importância que dá aos objetos que partilham o nosso dia-a-dia. Com efeito, as malas correspondem a um dos elementos mais personalizados que nos acompanham sempre. Eugénia Santos faz da mala um complemento essencial da mulher, veículo e contentor dos múltiplos conteúdos inerentes à mulher numa sociedade tecnocrática.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia procurou explicitar que as peças apresentadas demonstravam a capacidade de inventar e de reinventar um género de acessórios de vestuário que não costumavam ser considerados como de manufatura artística. As peças expostas da autoria de Eugénia Santos veiculavam a utilização de uma gramática ainda mais sóbria e depurada, sendo de salientar os seus conjuntos ou séries, à guisa de *coordenados*, que contêm uma lógica precisa e um modo de entender estes acessórios como famílias de objetos e peças de design de moda.

Bibliografia da Exposição: 167/70D. *Bolsas, sacos, malas de Eugénia Santos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2007

SAPATOS EM DESTAQUE (249)



Figura 153. Sapatos em Destaque
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Esta mostra, a 249ª, foi concebida para suprir uma falha na programação. Era preciso fazer uma exposição num curto espaço de tempo, que fosse simples e económica. Todavia era necessário que fossem as peças fossem de fácil e acessível manuseamento e que não estivessem degradadas ou a precisar de restauro ou qualquer intervenção de alguma complexidade. A escolha veio a surgir no âmbito dos acessórios e, dentro destes, nos sapatos de senhora, na medida em que, a história dos últimos 100 anos correspondia já a uma evolução de formatos e de mentalidades que seria interessante abordar. E assim aconteceu. Não foi difícil encontrar no acervo peças significativas para fazer um resumo da moda do calçado feminino ao longo do século XX.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia utilizou as habituais vitrinas cúbicas de oitenta centímetros que continuaram a ser o *habitat* ideal para a exposição de botinhas e de sapatos cuja dimensão é reduzida, com menos de quarenta centímetros. Algumas das espécies foram apresentadas isoladamente e não aos pares, a fim de se multiplicar o número de peças expostas e de se poderem diversificar variantes de sapatos, de botas e de botins que as elegantes calçaram ao longo dos tempos.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2008

CHAPÉUS, 1950 – 1960 (256)



Figura 154. Chapéus 1950 – 1960
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008.

Esta mostra, a 256^a, foi constituída como a apresentação de uma sùmula da coleção de chapéus do museu, constituindo a fase final do estudo deste núcleo. A década escolhida, a de 1950, corresponde à maior profusão destes acessórios que eram comuns a quase todas as classes sociais. Na verdade, mal uma jovem se casava, passava a usar chapéu como sinal do seu estado civil. Curiosamente, durante a década de 60, este remate da *toilette* de uma senhora cai em desuso, entre as camadas mais cultas da população. A seleção das peças para esta mostra tinha sido feita ao longo dos últimos meses, decorrente do apuramento a que previamente se procedera, motivado pela obrigatoriedade de se criar uma Política de Incorporações¹⁵⁹. Assim a necessidade de escolher as melhores e mais significativas peças veio a gerar o mote desta exposição que acabou por dar a ver uma diversidade de formatos e de configurações de chapéus usados no quotidiano e de cerimónia, como casamentos, batizados e funerais.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia visou a disposição cronológica das peças com o intuito de organizar uma sequência lógica do chapéu feminino. Expuseram-se também algumas peças de calçado, nomeadamente sapatos, condizentes com os chapéus, de modo a enquadrar um pouco estes acessórios de cabeça. Dispuseram-se simetricamente as vitrinas, ladeando a pequena sala de exposição, de modo a que as peças estivessem apresentadas de forma cronológica.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.8. Moda

Criei esta classificação, distinta da história do traje, por entender que era importante enquanto museu nacional, destacar e autonomizar as exposições em que o vestuário apresentado provinha de autores de mérito. Muito embora Charles Frederick Worth, (1825-1891), seja considerado o pai da Alta-costura, é sobretudo a partir de Paul Poiret, (1849-1944), que a sociedade outorga aos criadores de trajes o estatuto de artistas e que lhes é dada relevância social pela autoria da sua roupa. No nosso país, a chamada *moda-de-autor* só acontece após 74, devendo, todavia, acrescentar-se que houve destacadas figuras de modistas e de alfaiates com obra personalizada, manufaturada antes do 25 de Abril. Neste conjunto de exposições, integrei também uma que se refere, não às vestes de autor, mas à bibliografia francesa sobre a moda e os acessórios.

¹⁵⁹ VID. Apêndice 8.

1979

ALTA-COSTURA PARIS 1910-1970 (12)



Figura 155. Alta-Costura Paris 1910-1970
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979.

Esta exposição, a 12^a, foi comissariada por Madeleine Delpierre, diretora do Musée de la Mode et du Costume de Paris. Teve dois objetivos fundamentais: trazer a Portugal peças de Alta-costura, apenas conhecidas por senhoras privilegiadas que tinham facilidades financeiras para as adquirir e, por outro lado, procurar fazer intercâmbio de mostras com entidades estrangeiras. A exposição constou de peças representativas de diferentes criadores de moda francesa, desde Worth e Poiret a Madeleine Vionnet, Chanel, Dior e Yves Saint-Laurent, provenientes da coleção daquele organismo francês.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia esteve a cargo de uma conservadora do museu parisiense, tendo seguido um discurso cronológico na apresentação dos trajes que se encontravam, maioritariamente vestidos em manequins ditos de *couture*. Estes manequins são usados em exposições no museu de Paris e correspondem ao que se designa no nosso país por *manequins 1900*, forrados de tecido preto, sem cabeça e com pés de madeira em formato de tripé. A mostra decorreu sob o mandato de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: 12/7C. *Alta Costura de Paris 1910-1970* (Coleção do Musée de la Mode et du Costume de Paris) (policopiado) (esgotado).

1985

ANA SALAZAR (27)



Figura 156. Ana Salazar
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Esta foi a primeira de uma longa série de exposições dedicadas aos estilistas e criadores de moda portugueses. Foi escolhida a pioneira da *moda-de-autor* no nosso país, pelo seu *curriculum* e por estar já reconhecida no país como a criadora que pugnou por uma moda portuguesa. Ana Salazar apresentou uma retrospectiva sumária dos seus modelos desenhados entre 1970 e 1985, complementada por um vídeo dos seus célebres *Acontecimentos de Moda*, tendo inaugurado com esta mostra a *Sala Anos 80*.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 27ª e a museografia esteve a cargo da própria Ana Salazar que tratou o espaço da sala Anos 80 como um ateliê de moda/*passerelle*, enfatizando o lado *fashion* desta vertente do traje. Fizeram-se algumas fotos com manequins que se prestaram a animar esta primeira exposição de *moda-de-autor* com o intuito de a festejar e dar mais visibilidade mediática a este evento museográfico.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1987

VESTUÁRIO COMO ADEREÇO DE GABRIELA TOME (44)



Figura 157. Vestuário como Adereço de Gabriela Tomé
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 44^a, com peças de indumentária que se caracterizavam por uma confluência entre a moda, a arte têxtil e a instalação plástica. De pendor intemporal, os trabalhos de Gabriela Tomé foram todos executados à mão, e nisso residia o seu interesse estético, conjugando tecidos e rendas antigas na sua roupa de cariz urbano e hodierno. A mescla de materiais, assentes em malhas tricotadas pela artista, dava-lhes um sabor romântico e enriqueciam cada peça como obras únicas e irrepetíveis.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve esta senhora, artista e arquiteta, como criadora de um espaço encantatório. As diversas malhas perdiam-se nos pequenos estrados que serviam de bases abertas, dispersos pela Sala Anos 80. Foram ali colocadas as peças sobre manequins de alfaiate ou deitadas, languidamente caídas sobre os diversos estrados que estavam orgânica e geometricamente dispostos, de modo a que a estrutura da sala foi sempre visível, servindo de articulação e suporte à decoração.

Bibliografia da Exposição: 44/7D. *Vestuário como Adereço de Gabriela Tomé* (esgotado) (trad. inglês e francês).

LA MODE DEPUIS 1900 (47)



Figura 158. La Mode Depuis 1900
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 47^a, realizada em colaboração com o Musée de la Mode, du Louvre, Arts Decoratifs, Paris, comissariada por Florence Muller, então diretora desse organismo que veio expressamente a Lisboa apresentar uma síntese das coleções daquele museu, relativas aos criadores de Alta-costura parisiense. Devem destacar-se os seguintes: Poiret, Madeleine Vionnet, Chanel, Yves Saint-Laurent, Alaïa e Jean-Paul Gaultier. De salientar o facto de a comissão ter desejado integrar uma representante da moda portuguesa, através da inclusão de uma peça de Ana Salazar. E assim se fez um resumo da moda do século XX.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi da autoria de Florence Muller, ela própria autora de um livro de referência sobre a Moda no século XX. O guião teve a característica de ser antológico e representativo dos principais criadores da história da moda ocidental, muito especialmente dos criadores de moda franceses. Quer se queira quer não, estes estilistas continuaram a constituir de forma bem visível a esmagadora maioria dos grandes criadores de moda.

Bibliografia da Exposição: 47/9D. *La Mode depuis 1900* (em colaboração com o Musée de La Mode, Paris) (esgotado) (trad. inglês e francês).

O LIVRO E A MODA (48)

A exposição, a 48^a, era composta por publicações francesas, constituída por monografias sobre vários criadores da Alta-costura de Paris, bem como alguns estudos e obras de divulgação dedicadas aos acessórios de traje. Deveu-se à colaboração com a Embaixada de França. Teve ainda a particularidade de representar um notável enriquecimento do espólio bibliográfico da biblioteca do museu, atendendo a que todos os títulos foram posteriormente oferecidos, vindo a beneficiar os leitores, na maioria alunos dos cursos de moda, um dos principais segmentos do público desta biblioteca.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia consistiu numa série de livros sobre moda apresentados na sala da biblioteca. Dispuseram-se os livros sobre as mesas, de modo a poderem ser manuseados e observados pelo público, maioritariamente jovem, que ocorreu a esta exposição. Esta afluência deveu-se ao facto desta documentação estar fora do alcance das bolsas dos estudantes de estilismo que assim puderam folhear os seus autores preferidos. Não se publicou nenhum desdobrável desta mostra.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

PROJETO CRINA - NOVA SILHUETA (49)



Figura 159. Projeto Crina – Nova Silhueta
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Projeto imaginado pelas *Manobras de Maio* que consistiu em terem solicitado a diversos estilistas portugueses a realização de uma peça de indumentária, a ser executada em pano-cru, tecido que foi gratuitamente distribuído a todos os participantes. Intervieram nesta ação que resultou num muito interessante exercício de imaginação e de prática comparativa do *design de moda*: Ana Salazar, Ana Silva e Sousa, Vítor Sequeira, Pedro Cruz, Inês Simões, Vítor Neto, Maria Helena Redondo, Filipe Faísca, André Rosário/Hilda Fonseca, Catarina Porto, João de Paris, Tó Simões, Maria José Oliveira, Citex-Porto (Alexandra Alçada/Bruno Santos/João Paulo Delgado/Rui Pedro Antunes, Isabel Marques de Sousa, Sílvia Paula Alves, Graça Cordeiro, Gizela Castro, Luís Buchinho/Maria Cláudia, Andreia Marta/Célia Carvalho/Cristina Pope/Marta Teles, Alexandra Meca, Nuno Gama, Magda Mónica Rocha, Maria Margarida Carronca, Maria Eugénia), do IADE (Manuel Medeiros, Maria José Cardoso, Sofia Pinto Correia, Kuan Correia), do CIVEC (Adelaide Borges/Marina Neto/Vera Lima, João Galvão/Sara Simões/Rui Dinis, Helena Callapez, Cecília Santos/Cristina Pires/Emília Barata, Ana Borges/Anabela Delca/Graça Rodrigues, Alexandre Pereira/Cristina Saraiva/Irene Paixão) e do CITEM (Jorge Ferreira dos Santos).

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 49ª e a museografia foi um tanto controversa porque nem todos os estilistas gostaram do modo como foram apresentados. Os diferentes espaços no contexto de uma exposição têm sempre locais de maior ou menor visibilidade. Deste modo, os estilistas que, de algum modo, concorriam por terem excedido as expectativas, tremeram perante algumas situações museográficas em que se sentiram diminuídos. Foi uma exposição dominada pelo branco de grande luminosidade.

Bibliografia da Exposição: 49/10D.*Projecto Crina – Nova Silhueta* (em colaboração com a Manobras de Maio) (esgotado) (trad. inglês e francês).

1995

O CISNE - HOMENAGEM A NELLA MAISSA (136)

Estando a decorrer uma Homenagem Nacional à pianista Nella Maissa, por ocasião do seu 80º aniversário, este museu aderiu à iniciativa através da exposição dos trajes envergados por esta *virtueuse*, dos Anos 60 à atualidade. Mantinha ainda nessa altura uma surpreendente agilidade física. Com problemas de cegueira, continuava a realizar numerosos concertos mesmo como solista. O interessante conjunto de peças de indumentária tinha como principal característica o efeito cénico buscado, visando uma integração perfeita nas tonalidades branca e preta que dominam a orquestra e o próprio instrumento de que tira sonoridades muito especiais. Surgindo com a naturalidade própria a esta opção estética, o branco, o vermelho, o preto, dois tons de azul e um vestido de natureza floral que parecia indicar as suas atuações estivais.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 136ª e, ao espaço museográfico ocupado pelos vestidos da pianista, foram acrescentadas algumas apreciáveis ampliações de fotografias de Nella Maissa, em palco e, alguns textos de jornal sobre a carreira desta senhora, igualmente ampliados. Esta exposição foi apresentada na sala Anos 90 com algum sucesso entre melómanos que assim contribuíram para festejar a venerável Nella Maissa no dia da inauguração desta pequena homenagem à sua carreira artística.

Bibliografia da Exposição: 136/47C. *O Cisne, Homenagem Nacional a Nella Maissa*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

AUGUSTUS, OS PINTORES E A MODA (153)



Figura 160. Augustus, os Pintores e a Moda
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

A exposição, a 153ª, foi o resultado de um desafio lançado pelo criador de moda, Augustus, a alguns pintores portugueses no sentido de se iniciarem na arte têxtil e, mais precisamente na indumentária. Ao corresponderem ao desejo de Augustus, os artistas registaram, não numa tela dura,

mas numa tela mole, sobre um tecido que é vestido, os sinais pictóricos da sua expressão plástica que procurava responder à intenção primeira de Augustus: integrar a pintura numa expressão de arte decorativa como é o traje, concebido pelo próprio costureiro. Esta ação desenvolveu-se aquando do lançamento da sua coleção Primavera-Verão de 1996. Assim surgiram 6 peças assinadas por outros tantos pintores: Gracinda Candeias, Jacinto Luís, João Chichorro e Helena Luz, de carácter mais decorativo. Júlio Quaresma e sobretudo João Vieira (*A Meninas a Aprender*) que se inclinaram para uma representação de valor icónico mais definido.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia esteve a cargo de um criativo do ateliê de Augustus que tinha o duplo conhecimento das peças de Augustus, do estilo *fashion* deste estilista e ainda do espaço do museu. Fez o levantamento do espaço e nele dispôs seis núcleos com as seis peças que constituíam o conjunto da exposição. Deste modo, cada autor estava contido num núcleo mas com uma folga museográfica suficiente para ser possível uma leitura articulada dos seis autores apresentados.

Bibliografia da Exposição: 153/56C. *Augustus, os Pintores e a Moda* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1997

TEJO DE MODA (158)



Figura 161. Tejo de Moda
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Esta exposição, a 158^a, foi o resultado de uma proposta de Victor Nobre da FIL, Feira das Indústrias de Lisboa, que decidiu empreender uma ação de animação, tendo o Tejo como mote e a moda como expressão cultural. Passados alguns meses sobre o desfile realizado na zona ribeirinha de Lisboa, patentearam-se diversos conjuntos concebidos pelos estilistas convidados (Maria Gambina, Manuel Alves/José Manuel Gonçalves, Anabela Baldaque, José António Tenente, Miguel Rios, José Tomé/Francisco Pontes, Luís Buchinho, Olga Rego, Nuno Gama e Fátima Lopes) no espírito que a cultura é moda e a moda é cultura. A calça, o *slip*, o nu e o transparente foram tão constantes como o longo, o brilhante e o ondulado. As riscas ofereceram-se em conotação com o fluxo aquático e a

movimentação têxtil quedou-se em três tonalidades fundamentais, o marinho, o verde-azulado e o branco. A presença vermelha foi a relevante exceção.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi o resultado de uma parceria entre Victor Nobre, cada um dos autores expostos e o museu, na pessoa da sua diretora. Aceitou-se, depois de bem digerido o espaço disponível no 1º andar do palácio, criar um cabide, especialmente fabricado para o efeito, composto por dois varões paralelos de ferro como se fossem dois toalheiros de casa de banho. Aproveitamento de canos de água antigos, estes varões serviram para suspender em cabides de madeira e no próprio varão as diversas peças imaginadas pelos diferentes autores. Os ferros deram a unidade da exposição, já que as cores e os modelos divergiam em grande grau uns dos outros.

Bibliografia da Exposição: 158/58C. *Tejo de Moda* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

A FIO DIREITO (175)



Figura 162. A Fio Direito
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Exposição de trabalhos dos alunos finalistas da Escola de Estilistas CIVEC. Esta mostra a 175ª, procurou divulgar não só a atividade desta escola como estimular e dar a conhecer a imaginação, a qualidade e a técnica destes jovens em início de carreira profissional, garantida à partida pela sua formação e pelo aval que este museu lhes prestou. Deste modo, o lançamento desta coleção definiu-se como uma festa *avant-vernissage* da moda jovem, contendo já alguns contornos de profissionalismo, necessários à inserção destes jovens no mercado de trabalho. Os participantes foram: Ana Lomba, Ana Thomás, Carlos Raimundo, Catarina Saraiva, Clarisse Cabrita, Nuno Mega, Paulo Nota, Pedro Vicente, Raquel Pinheiro, Sandra Gonçalves, São Silva, Susana R. Santos e Susana Santos, que apresentaram peças de vestuário como desenvolvimento do *design* de moda, o *croquis*, a ilustração, a modelagem e a própria confeção.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia esteve a cargo da escola e até de cada um dos alunos. Estes tinham de antemão uma ideia relativa ao modo de apresentarem as suas peças. Na realidade, tratou-se em parte de organizar um espaço destinado a cada aluno, por molde a dar a ver na íntegra o respetivo trabalho. A dificuldade esteve na harmonia em tratar o conjunto, não se perdendo as individualidades, nem criando assimetrias visuais, resultantes das diferenças entre os trabalhos, uns mais bem conseguidos e completos do que outros. Dada esta realidade, houve que fazer algum trabalho diplomático.

Bibliografia da Exposição: 175/63C.A *Fio Direito – trabalhos executados pelos alunos do Civec* (do Civec) (esgotado).

DESIGN 21 (178)



Figura 163. *Design 21*
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Esta exposição, a 178^a, constituiu a representação da UNESCO na Expo 98 através do *Fashion Show* apresentado no Anfiteatro da Doca-Parque das Nações no dia 7 de Junho. Veio a ser patenteada no Museu Nacional do Traje de 24 de Junho a 31 de Outubro. Tratou-se de um concurso internacional em que participaram mais de uma centena de concorrentes de que foram escolhidos 98 vencedores cujos trabalhos aqui estiveram expostos. O concurso destinava-se a procurar a diversidade cultural através da moda que constitui a linguagem de maior comunicação visual do mundo. *Design 21* foi pois um projeto concebido pela UNESCO e patrocinado pelo grupo Felíssimo num espírito de solidariedade internacional e de competição criativa que reuniu representantes de 33 países dos 5 continentes. A seleção dos três primeiros vencedores foi feita por votação do público visitante da exposição, o que relevou a participação pública, tendo merecido os quatro primeiros prémios: Jia You da China, Hagop Sheuhmelian da Síria, Maxie Rosenkranz da França e ainda Graça Maria Lima Correia em representação de Portugal.

Tratou-se de uma *grande* exposição. A museografia foi da responsabilidade de uma arquiteta contratada pela UNESCO que se quis destacar do grupo de técnicos do museu, a fim de corresponder ao trabalho para o qual havia sido chamada. A força das circunstâncias obrigou a que se acabasse por criar a desejada sintonia para levar o seu trabalho a bom termo e no curto espaço de tempo que havia para finalizar esta mostra. A imensidão das peças, quase uma centena, obrigou à alteração total do espaço do andar nobre que ficou uniformemente preenchido com imensos estrados e sem vitrinas.

Bibliografia da Exposição: 178/75D. *DESIGN* 21 (esgotado).

1999

MARIA THERESA MIMOSO, LISBOA-PARIS-NOVA YORK (186)



Figura 164. Maria Thereza Mimoso, Lisboa-Paris-Nova York
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Esta exposição, a 186^a, consistiu numa retrospectiva da obra concebida por esta pioneira da criação de moda no nosso país. Apresentou, não só peças da sua autoria executadas para diversas personalidades, e para outras tantas ocasiões (como um vestido de noiva) mas igualmente fotografias das suas passagens e um vídeo com modelos da sua autoria. Também se expuseram acessórios, sobretudo lenços, *foulards*, e gravatas encomendadas por diferentes instituições, em que surgem temas relacionados com elementos de ordem histórica e com a herança cultural portuguesa. Foram destacados os trajes que Maria Theresa Mimoso executou para Amália Rodrigues, por ter sido, durante anos, escolhida pela grande fadista como autora do seu guarda-roupa.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi obra de várias pessoas, entre amigos da criadora de moda, nomeadamente do *designer* Senna da Silva e da sua mulher, bem com do arquiteto José de Almada Negreiros. Procederam ao estudo do espaço disponível no 1º andar e ali dispuseram os

modelos da autora. A exposição foi cronológica e temática, atendendo à tipologia das peças de vestuário que foram expostas. Deu-se destaque aos trajes imaginados para os grandes espetáculos de Amália que nos deu a honra de vir inaugurar esta mostra, numa especial noite de verão.

Bibliografia da Exposição: 186/69C. *Maria Thereza Mimoso – Lisboa-Paris-Nova York –* (esgotado) (trad. inglês e francês). 186/78D. *Maria Thereza Mimoso – Lisboa-Paris-Nova York –* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2001

PAULO AZENHA E A MODA (206)



Figura 165. Paulo Azenha e a Moda
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Paulo Azenha era então um jovem estilista muito promissor. Neste sentido, o museu optou por apresentar a já plurifacetada obra que este jovem vinha imaginando. Integraram-se nesta mostra diversas criações suas, entre as quais um vestido de noiva que assumiu o pódio e uma retrospectiva audiovisual com as peças que o artista vinha desenhando desde 1990.

Tratou-se de uma pequena exposição, a 206ª e a museografia foi da autoria do próprio artista que fez e refez a disposição das suas criações, desejando sempre apurar o melhor modo de as dar a ver e, assim patentear por razões estéticas e culturais, os projetos que foi desenvolvendo nessa década. Foi destacado o seu especial e primaveril vestido de noiva. Este interessante e policromo vestido valeu pela sua intensidade cromática ter sido a peça escolhida para a foto da capa do respetivo desdobrável.

Bibliografia da Exposição: 206/86D. *Paulo Azenha e a Moda* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2003

EVOCAR AMÁLIA – BONECAS DE ILDA ALEIXO (222)



Figura 166. Evoca Amália – Bonecas de Ilda Aleixo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003.

Exposição de bonecas com réplicas de trajes usados por Amália em diversos espetáculos realizados no país e no estrangeiro. Estas réplicas foram concebidas e executadas por Ilda Aleixo, a modista privada de Amália. A rainha do fado, numa fase adiantada da sua carreira, percebeu e teve a plena consciência de que os seus trajes de cena não poderiam sofrer grandes alterações, na medida em que a sua imagem devia permanecer contida nuns determinados limites que só ela era capaz de reconhecer. Deste modo, rodeada por uma corte de amigas de que também fazia parte Ilda Aleixo, era em sua casa que tudo se manufacturava. Ilda Aleixo passou a residir na R. de S. Bento ao longo dos últimos doze anos de vida de Amália. Esta exposição deveu-se ao facto de Ilda Aleixo ter querido expor as miniaturas dos mais representativos vestidos por ela concebidos, evocando assim a memória de uma grande amiga e de uma figura de referência internacional da nossa cultura.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 222^a, e a museografia optou por dispor em quadrilátero, as quatro vitrinas quadrangulares. Nelas foram expostas as diversas bonecas, apresentadas também quatro a quatro, trajadas com cópias dos vestidos de cena envergados pela Grande Fadista, naquela sua grandiosa e singela postura que lhe era característica. Amália foi mais uma vez evocada através das mãos da sua modista privada que decidiu refazer em miniatura os modelos que ambas criaram.

Bibliografia da Exposição: 222/92D. *Evocar Amália: bonecas de Ilda Aleixo* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2005

PÁGINAS DE MODA PARA INÊS (232)

Decorriam os 650 anos sobre a morte de Inês de Castro quando se deu início a um movimento cultural em torno dos dois protagonistas do amor mais festejado no nosso país. Foi criada a Associação Amigos de D. Pedro e D. Inês, resultando da parceria do Ministério da Cultura, da Quinta das Lágrimas e das Câmaras Municipais de Alcobaca, Coimbra e Montemor-o-Velho. O presidente desta capital itinerante da cultura foi José Miguel Júdice que assumiu o cargo de Comissário-Geral das

Comemorações do Ano Inesiano, sendo Programador Geral, Jorge Pereira de Sampaio que teve a seu cargo a organização dos mais diversos eventos disseminados por várias cidades e localidades do país. O museu integrou estas Comemorações através da exposição trajes para Dona Inês concebidos, por ordem alfabética, por Ana Salazar, Augustus, Fátima Lopes, José António Tenente, Katty Xiomara, Luís Buchinho, Manuel Alves José Manuel Gonçalves e Manuel Vieira. A moda e os principais estilistas portugueses estiveram assim presentes nesta exposição que contou ainda com a participação especial da modelo, Diana Pereira¹⁶⁰, a quem coube envergar o papel de Inês de Castro e apresentar alguns modelos fora do espaço de exposição.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 232^a e a museografia recorreu à apresentação, num estrado de grandes dimensões, das peças elaboradas pelos diversos criadores, sob o mote *Trajes para Dona Inês*. Este desfile repetia estaticamente outro desfile animado que tinha ocorrido anteriormente em Alcobça e em Coimbra, bem como noutros lugares em que se realizaram festas para Dona Inês. Foram acrescentados pequenos textos sobre os respetivos autores, de modo a informar o público sobre cada um dos estilistas que apresentaram as suas peças.

Bibliografia da Exposição: 232/83C. *Um traje para Dona Inês*, Texto da Dra. Madalena Braz Teixeira in *Comemorações de Inês de Castro em 2005*, Associação Amigos de D. Pedro e D. Inês. s/d.

2008

PAIXÃO DE TONY MIRANDA (254)

Durante pouco mais de um mês, esteve patente uma exposição de moda no átrio e na escadaria do Palácio. Foi inaugurada de uma forma original, incluindo uma passagem de modelos. Tratou-se de um evento único em que se fez um diálogo entre as peças assinadas por Tony Miranda e apresentadas em locais destacados da escadaria e um desfile de modelos para a estação quente, também de sua autoria, e que correspondia a uma ante visão da sua coleção Primavera/ Verão de 2009. Este autor é consagrado estilista português que se estabeleceu recentemente em Lisboa, mais precisamente na Av. da Liberdade.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 254^a e a museografia apostou na exaltação da dinâmica arquitetónica, aproveitando as aberturas dos janelões da escadaria como vitrinas vazadas, o que revelou grande originalidade e impacto visual dos trajes expostos. O público foi-se juntando no átrio e na galilé, formando duas pequenas filas, ao longo da escadaria que se foram prolongando e alargando pelos salões contíguos do andar nobre, à medida que afluíam os convidados e os visitantes.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

¹⁶⁰ Uns anos antes, mais precisamente em 1997, Diana fora a vencedora do concurso de beleza Supermodel, com apenas 14 anos. Este concurso realizara-se em Los Angeles onde Diana Pereira concorrera com 50 jovens de várias nacionalidades. Regressando ao nosso país, rapidamente se integra no mundo da moda onde alcança grande sucesso, tendo passado a ser a imagem de marca da criadora Ana Salazar. www.diana-pereira.portais.ws/

“TRANSE & TU” (260)

Esta mostra, a 260^a, consistiu na apresentação de distintos projetos concebidos por jovens do curso técnico *Design de Moda*, ministrado pelo Centro de Formação Profissional da Indústria do Vestuário e Confeção, o reconhecido CIVEC, sediado no Paço do Lumiar. As razões de vizinhança e as de similitude disciplinar favoreceram sempre os contactos com este centro. Mais uma vez se estabeleceu uma ponte entre o mundo académico e o profissional, tendo ainda sido ocasião para se visionar o projeto visual de Conceição Abreu. O título desta exposição foi concebido num trocadilho entre a palavra Trânsito e o Transe que cada aluno sente ao realizar o seu projeto.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia propôs uma singela exposição preparada pela Escola, pelos respetivos professores e ainda pelos alunos que se prestaram como desejaram, a dar a ver os seus trabalhos escolares. A coordenação esteve a cargo da diretora do museu, Clara Vaz Pinto e do professor da cadeira em questão, tendo a montagem sido acompanhada por pessoal especializado do museu, de modo a poderem ser expostas as peças com o devido cuidado de conservação e de segurança.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.9. Instalações e Arte em Papel

Nesta classificação estão reunidos dois subtemas que, aparentemente, nada ou pouco têm em comum. Mas, na realidade, tanto um como outro, têm uma afinidade. As instalações aqui agrupadas estão maioritariamente relacionadas com o traje e/ou com o têxtil e todas com o vestir. Vestir ou cobrir são o elemento axial. Todavia, a água, o elemento essencial à vida, também está presente na esmagadora maioria das obras incluídas nesta categoria. Quanto à arte em papel, esta advém originariamente dos trapos, o que justifica a reunião destes dois subtemas. Devo acrescentar que este “casamento” de duas realidades aparentemente díspares, facilitou sobremaneira a definição desta categoria integrada no sistema operativo de análise das exposições que fui realizando ao longo de perto de vinte e cinco anos.

7.2.9.1. Instalações

As instalações no nosso país constituíram uma novidade, não só para as galerias de arte como para os museus e que, de algum modo são pioneiras do conceito de expografia e até, de curadoria. Como é sabido, constituíram a partir dos Anos 60, uma categoria especial de exposições. São concebidas por artistas, com o propósito de transmitir uma ideia ou uma opinião sobre qualquer tema que achem relevante. Normalmente têm a força de um manifesto e pretendem ter uma intervenção social, de ordem plástica mas igualmente cultural e política, espiritual ou ecológica. São imaginadas como uma operação estética, composta por elementos organizados para criar uma ambiência que se desvanece quando termina a ocupação do espaço que a recebeu.

1982

ESTENDAL – TEXTURAS, CICLO E PERCURSO DE ANA VIEIRA (18)



Figura 167. Estendal – Texturas, Ciclo e Percorso de Ana Vieira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1982.

Esta instalação teve a assinatura de Ana Vieira. Organizou-se através da exploração plástica de um ciclo de atos da ordem do feminino, centrado no processo que se inicia com a lavagem da roupa, segue para o estendal, assume a secagem ao sol, sofre os engomados quentes e suados, até ser conduzido para a respetiva arrumação na funcionalidade de um armário. Percorso sumário e pausado relativo às tarefas caseiras da mulher. A interpretação plástica e simbólica de um ciclo de atividades inerentes ao trabalho doméstico e quotidiano que se repetem sem cessar por gerações e gerações constitui o percurso e serviu de guião desta instalação. O contacto com a artista surgiu no clima pós 25 de abril quando frequentei, assiduamente, o Ar.Co, Centro de Arte e Comunicação Visual motivada pela modernidade que esta escola oferecia. Neste âmbito, propus-lhe que fizesse uma exposição no museu onde eu trabalhava, o que foi aceito por ela e pela então diretora. A instalação de Ana Vieira veio a inaugurar a programação de exposições com artistas vivos.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 18ª e a museografia constituiu-se numa tradução estética e visual sobre o mote desta instalação, o *Estendal*. Foi explorado um ciclo de trabalhos, mais precisamente uma cadeia de processos tão normais como universais que precedem e antecedem o ato de estender a roupa a secar. Na verdade, este mote quase se esbatia na sua singeleza. Foi simultaneamente propiciador de momentos de animação para crianças e jovens e para um percurso tátil dedicado aos visitantes invisuais. Decorreu durante o mandato de Ana Maria Brandão e foi montada pela equipa do museu.

Bibliografia da Exposição: 18/3D.*Estendal – Texturas, Ciclo e Percorso de Ana Vieira* (esgotado).

1984

UMA FESTA DE NATAL (25)

Instalação têxtil sobre a festa do natal numa aldeia portuguesa apresentada em quatro salas do r/c do museu. A primeira sala, imaginada por Alberto Júlio Silva, tinha como tema a árvore na sua real

volumetria executada em fios e novelos de lã colorida. A segunda, concebida pela autora destas linhas, correspondia ao apelo sensitivo do frio da neve através da audição e do pisoteio de pequenas bolas de esferovite, enquanto na terceira sala, de guião coletivo, estava disposta uma mesa da consoada com as *possíveis* e habituais iguarias de uma veia de natal e a reconstituição de uma lareira, a que se seguia uma última sala destinada à exploração desta tema de natal e que foi usada pelo sector de educação.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 25^a. A museografia foi de carácter coletivo e baseou-se na ideia inicial de fazer uma árvore têxtil com os materiais que havia disponíveis no serviço educativo. A árvore foi crescendo num ritmo de *work in progress*, passando a três dimensões e a uma altura apreciável. Por sucessão de pensamentos foi-se engendrando a sequência das salas, das quais a primeira foi a de maior sucesso visual. A entrada para a segunda sala fazia-se através de um cortinado de trapos torcidos, de modo a ocultar a luz no interior desta sala. No chão, estavam dispostas várias camadas de blocos de esferovite branca que, ao serem pisada produziam um som que lembrava o pisoteio na neve. As restantes duas salas imitavam um ambiente aldeão. Acabou assim por se realizar uma instalação de dominância têxtil sobre a festa e o tempo natalícios de tradição portuguesa.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1986

TRAVESTIMENTA CRIAÇÃO DE CARLOS BARROCO, NÁDIA BAJOLI E NUNO CARINHAS (33)

Instalação têxtil criada por Carlos Barroco e Nadia Baggioli fazendo alusão à roupa usada como um modo de transformação e de assunção de um estatuto próprio de ordem visual que apelava para o conceito de *look*. A definição e o entendimento do que é a imagem, aflorou nesta exposição como algo de verdadeiramente novo no mundo da moda, em que todas as vertentes deviam e passaram a ser estudadas na sua globalidade, e não apenas em partes segmentadas, como o traje, o penteado e/ou o calçado. Esta exposição foi complementada pela passagem de um vídeo sobre moda de rua e pela introdução de adereços, adornos e pinturas corporais da autoria de Nuno Carinhas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 33^a e a museografia teve uma tripla autoria. Cada um deles destes três artistas reservou espaços definidos na pequena sala dos Anos 80. Abri esta sala aos artistas contemporâneos como espaço experimental onde diversos autores puderam apresentar as suas obras. A dupla, Carlos e Nadia, visavam a área da moda como instalação e questionamento conceptual, enquanto Nuno Carinhas investiu numa área ainda pouco explorada no mundo da moda, as pinturas e as tatuagens corporais que constituíam então uma vanguarda.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

TRANSBORDAGEM DE ANA VIEIRA (36)



Figura 168. Transbordagem de Ana Vieira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Instalação-manifesto de Ana Vieira realizado no pátio do museu. Esta instalação constituía-se como um manifesto anti moda. Apresentava-se a moda como algo repugnável do ponto de vista da dignidade e da própria saúde da mulher, ataviada com ornatos e acessórios que em determinadas épocas, a disformaram. Foram escolhidos alguns exemplos do que se não deve fazer e usar, pondo-se assim a ridículo as variações de moda e as armações interiores que moldaram as silhuetas de seres humanos femininos nos séculos XVIII e XIX. As *anquinhas*, a *crinolina* e a *tournure* foram apresentadas em materiais reciclados e em plásticos de tonalidades diferentes Ana Vieira imaginou estas peças de grandes dimensões como figuras fantasmagóricas que pareciam açores devoradores ou almas do outro mundo. Colocadas sobre uma rampa de acesso ao museu, estes adereços de tortura corporal denunciavam e ironizavam quer a instituição museológica e os seus técnicos, quer o mundo da moda e os seus profissionais.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 36ª. A museografia traduziu-se na colocação de enormes cunhas de madeira e na colocação de três manequins de proporções agigantadas que aludiam e caricaturavam a história do traje das senhoras, as modas femininas e a imagem das coleções de indumentária do museu, como local onde se recolhem todas estas realidades alienantes para a mulher e sobre a mulher. A vigorosa e inesperada museografia continha uma poderosa carga caricatural sobre a indumentária.

Bibliografia da Exposição: 36/4D. *Transbordagem de Ana Vieira* (esgotado) (trad. inglês e francês).

EVOCÇÃO DE CESÁRIO VERDE (40)

Esta exposição foi evocativa do I Centenário da morte de Cesário Verde e ocasião para celebrar o poeta que residiu no Paço do Lumiar e que constituiu durante largos anos, um dos referentes desta zona da cidade. Na realidade, existe uma lápide na casa onde Cesário Verde viveu. Na medida em que o poeta nos deixou livros e poemas e não objetos e trajes, a opção de Alberto Júlio Silva, autor

desta instalação, foi a de figurar a três dimensões o imaginário de Cesário Verde, com especial incidência na poesia e na devotada e muito amada natureza, a que o poeta sempre recorria.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 40ª e a museografia traduziu-se numa instalação imaginada por Alberto Júlio Silva. Incluía elemento da natureza como folhas, flores e frutos, bem como diversos objetos do quotidiano, alusivos à lírica de Cesário Verde, um grande amante da cidade de Lisboa e um poeta do realismo. A vertente de amor à natureza que Cesário Verde tão bem exprimiu foi traduzida nesta mostra pela criação de naturezas mortas compostas por aqueles elementos, uns naturais e outros, artificiais.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1988

AO ABRIGO DO SONHO DE EDITH SOPHIE AMBÜHL (64)



Figura 169. Ao Abrigo do Sonho de Edith Sophie Ambühl
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Instalação têxtil de Edith Sophie suíça residente no nosso país, em Peniche, onde se vem dedicando à tapeçaria experimental. Esta artista organizou o espaço numa relação terra-ar, em que a dominância aérea ocupou lugar de relevo. A presença do arco-íris, símbolo da luz integral, constituiu a chave da interpretação do conjunto modal de peças de arte têxtil, sob o qual a terra se abriga e o sonho a transporta para além de si mesma.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 64ª e a museografia esteve a cargo da própria artista que assinou a mostra imaginando o espaço das Sala Anos 80 como uma ilha povoada pelos seus trabalhos, conferindo-lhes um enquadramento diferente do habitual, aligeirando o peso da *acrocage* para subtilezas mais consentâneas com as especificidades das suas obras. Um certo ambiente despojado e etéreo que perpassa pelos seus trabalhos também se veio a refletir na museografia pautada por esta postura de tranquila observação do mundo e da natureza. A serenidade acabou por se refletir na ambiência desta mostra.

Bibliografia da Exposição: 64/16D. *Ao Abrigo do sonho, instalação têxtil de Edith Sophie Ambühl* (esgotado) (trad. inglês e francês).

EVOCAÇÃO DO 3º MARQUÊS DE ANGEJA (67)



Figura 170. Evocação do 3º Marquês de Angeja
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Exposição comemorativa do bicentenário da morte de D. Pedro José de Noronha, 1716-1788, naturalista de mérito e fundador do Jardim Botânico, hoje conhecido por Parque do Monteiro-Mór, anexo a este museu. Esta homenagem deveu-se também ao facto deste senhor, 3º Marquês de Angeja, ter ordenado a reformulação deste Palácio do Lumiar na feição que hoje lhe conhecemos. A evocação procurou, de forma sucinta, patentear as atividades públicas e culturais deste famoso *iluminado*. D. Pedro assumia-se como integrando o movimento enciclopedista da sua época, sendo notório e vanguardista o seu gosto museológico e colecionista. Foi Primeiro-ministro de D. Maria I, após a queda de Pombal.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia desta mostra, a 67ª, foi obra coletiva de vários técnicos que se prontificaram a recolher e a identificar peças e testemunhos significativos deste cientista e museólogo, a quem o museu tanto deve. Foi assim possível num curto espaço de tempo homenagear com uma instalação, imaginada em grupo e em improviso, esta figura cultural e política, pouco conhecida do público em geral mas de grande impacto no seu tempo.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1995

PARE, ESCUTE E OLHE - UM PASSEIO EM 1930 (143)



Figura 171. Pare, Escute e Olhe – Um Passeio em 1930
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Esta exposição táctil foi idealizada para ser permanente e para servir os visitantes com deficiência visual. Foi realizada em colaboração com o Instituto António Feliciano de Castilho e teve como orientadora a Prof. Helena Manique Moita. Todas as peças podiam ser tocadas, existia uma música de fundo da época, bem como uma planta, em relevo, e uma passadeira que assinalava o percurso. Esta exposição pode também ser classificada como uma instalação, pois constituiu um cenário de animação cultural para grupos especiais.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 143ª e a museografia consistiu na integração de uma carruagem de 1830 com réplicas de traje da mesma época, figurando-se o primeiro romantismo na indumentária, através de cinco personagens, a mãe, o pai, o filho, a ama e o cocheiro. Correspondiam à dramatização de uma saída em passeio na carruagem da família. Utilizou-se uma carruagem Palmela pertencente às coleções do museu e realizaram-se para o efeito cópias fidedignas dos diversos trajes.

Bibliografia da Exposição: 143/51C. *Pare, escute e toque: traje de passeio 1830* (exposição táctil) (em Braille) (esgotado).

1996

O CARNAVAL DAS SERPENTINAS

INSTALAÇÃO DE CLÁUDIA LIMA E MARIOLA LANDOWSKA-GRABLEWSKA (146)



Figura 172. O Carnaval das Serpentinhas – Instalação de Cláudia Lima e Mariola Landowska-Grablewska

Esta instalação foi concebida por uma artista brasileira, a quem se deve o tema fundamental e, por uma polaca, com formação em arquitetura. A artista polaca imaginou um pórtico iniciático formado por troncos e ramos secos que prefiguram as raízes e representavam de algum modo a energia primária, as origens da emoção e a pulsão vital do homem, mas também o que está oculto e misterioso. Por esta razão, a exposição tinha como base sonora, o ritmo binário de um batuque tribal. No interior da sala, Cláudia Lima, fez um apelo visual à festa, extremamente rítmico e colorido com serpentinas e espelhos. Esta exposição constituiu um chamamento à dança e à festa inebriante que o Carnaval é, especialmente no Brasil, donde a artista é oriunda.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 146ª e a museografia baseou-se na intervenção das duas artistas: o interior da sala de exposição esteve a cargo de Cláudia Lima e o exterior de Mariola. Todavia estas atribuições não foram geridas de forma rígida, na medida em que a artista polaca, além da sua instalação à entrada da sala Anos 90, também interferiu no trabalho da artista brasileira, provocando uma mais-valia na proposta inicial da exposição. Esta ganhou assim uma força e uma dinâmica, e até alguma espetacularidade condigna com a tradicional festa brasileira.

Bibliografia da Exposição: 146/62D. *O Carnaval das Serpentinhas – Instalação de Cláudia Lima e Mariola Landowska-Grablewska* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1997

ARTE VESTÍVEL INSTALAÇÃO DE VERÓNICA FRANÇA (161)



Figura 173. Arte Vestível Instalação de Verónica França
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Exposição de uma artista brasileira que vive na Suécia e que trabalha na área da *Wearable Art* ou *Roupartie* e que assume essencialmente a qualidade da roupa como paramento do corpo. A conceção que subjaz à criação deste tipo de peças supõe a confeção de objetos únicos que, aqui foram dezoito, e que se designaram como *Arte Vestível*. As peças, colete, blusa, sapatos, mala, *soutien*, calcinha, capa, vestido, macacão, calça, saia e *blazer* decorriam das formas clássicas do vestuário, constituindo variações de forma e sobretudo de essência, fortemente vincadas pela originalidade e por uma excecional imaginação criativa, resultando num tipo de vestuário radicalmente diferente da função de veste, podendo todavia incluir-se no sistema da moda. Alguma espetacularidade veiculou o modo como Verónica França desejou transmitir a sua mensagem pois a encenação e a proposta de instalação demonstraram a intenção de criar um *habitat* de significados onde a presença têxtil se manifestou em silêncio.

Tratou-se de uma *pequena* exposição, a 161^a. A museografia foi concebida e materializada pela artista que, chegada com as peças da Suécia, nas vésperas da inauguração, conseguiu com a ajuda do pessoal técnico especializado, montar a sua instalação num tempo *record*. Os contactos por via telefónica e postal revelaram-se os necessários para que este evento se pudesse realizar. E, com efeito, quando a artista chegou, o espaço encontrava-se já delineado, de modo a poder conter as peças de traje e os acessórios que só eram conhecidos pelas informações enviadas por meios eletrónicos.

Bibliografia da Exposição: 161/67D. *Arte Vestível – Instalação de Verónica França* (esgotado) (trad. inglês e francês).

DA SUSPENSÃO NA ARTE TÊXTIL - INSTALAÇÃO DE DAVID MIGUEL DIAZ (165)



Figura 174. Da Suspensão na Arte Têxtil - Instalação de David Miguel Diaz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Instalação imaginada pelo artista espanhol David Miguel Diaz cuja produção se orienta em duas vias: uma, de interpretação arquitetónica, de carácter unicamente urbano, e outra, de intervenção social, denunciadora do papel de mulher como *fada do lar*. No museu, começou por organizar o espaço, dispondo as suas fotografias que remetem para sua fundamental intervenção sociocultural. Revela o carácter profundamente trágico da relação entre as mãos da mulher, as agulhas e as linhas. O artista afirma, sem rodeios nem intimidações, a terrível, cortante e omnívora missão a que a mulher esteve sujeita durante séculos. A visão que Miguel Diaz nos traz é de terror e horror. O ato de coser penetrou fundo, amarrou, dominou e absorveu os próprios dedos e unhas da mão.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 165ª e a museografia teve a autoria de David Miguel Diaz. Numa linguagem muito subtil e utilizando apenas pano-cru na sua cor original, o artista, sem qualquer artifício de textura ou cor, organizou um espaço onde colocou alguns elementos que considerou básicos e ideais: uma escada, o teto e a mesa. De seguida, fez a sublime *acrochage* das suas dramáticas fotografias que pervertiam o secular lado feminino da costura e do uso da agulha, dos fios e dos dedos, para neles cravar os ditos equipamentos que advinham a tortura da mulher.

Bibliografia da Exposição: 165/69D. *Instalação de David Miguel Diaz*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

MÁTRIA DE NATÁLIA CORREIA - INSTALAÇÃO DE CLARA MENÉRES (195)



Figura 175. Mátria de Natália Correia – Instalação de Clara Menéres
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Tendo como pretexto o guarda-roupa de Natália Correia, a exposição pretendeu ser uma homenagem a esta figura ímpar que é uma das mais relevantes mulheres portuguesas da 2ª metade do séc. XX. A instalação foi de Clara Menéres que exaltou as diversas facetas culturais de Natália relacionadas com a sua intervenção cívica e política mas também a mulher, a escritora e a poetisa. A toada poética percorreu toda a exposição, na medida em que, versos soltos da autora se apresentavam esparsos pelas salas, de modo a pontuarem e acompanharem as sumárias reconstituições de alguns espaços da vida de Natália. Paralelamente, incluíram-se diversas memórias deixadas pela Natália Correia, em que a roupa estava, por óbvias razões, incluída.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 195ª e a instalação foi da autoria de Clara Menéres, como acima se referiu. Esta artista e escultora, imaginou o espaço do 1º andar subdividido em locais emblemáticos e simbólicos, mas também em locais de intimidade e de trabalho, onde não faltou uma cama, o gabinete de trabalho e a sala de convívio onde esta escritora de grande intervenção social, recebeu até ao fim da sua vida destacadas figuras portuguesas e estrangeiras.

Bibliografia da Exposição: 195/72C. *Mátria de Natália Correia* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2002

PREPARA-TE PARA O CARNAVAL VESTE A CAMISINHA (209)



Figura 176. Prepara-te para o Carnaval Veste a Camisinha
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Foi intenção desta exposição aliar o carácter lúdico do carnaval, ao perigo mortal que a confiança irrefletida num sexo limpo, pode representar no contexto da festa que se avizinhava. Neste sentido, deverá salientar-se a colaboração da Comissão Nacional da Luta contra a SIDA, da ABRAÇO e de muitas outras instituições com idênticos fins que se agregaram a esta iniciativa para alertar a sociedade em geral e os visitantes deste museu em particular. Este é sem dúvida um dos mais graves problemas da atualidade até porque tem, como é sabido, uma dimensão de escala universal. Esta ação museológica focalizou-se sobretudo numa campanha de consciencialização da atitude realista e já não moral ou irresponsável inerente ao uso do preservativo.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 209ª e a museografia alternou entre a dominância dos trajes, muitos e variados, com que se costuma festejar o carnaval, o uso da máscara e o uso de acessórios usados em ambientes *gays* e de *drag queens*. Foi inventado como figura tutelar da exposição o Anjo de Portugal, vestido de branco e com asas de penas que tinha a seus pés uma montanha de preservativos, apresentados em profusão. Eram um convite a serem *roubados* pelos jovens visitantes que os podiam usar sem medo ou culpa.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2003

DEBAIXO DAS SAIAS DA MÃE (223)



Figura 177. Debaixo das Saias da Mãe
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003.

Uma artista plástica, aluna da faculdade de Belas Artes quis ficar anónima mas veio propor ao museu, na primavera de 2003, a exposição de uma escultura têxtil intitulada *Debaixo das saias da mãe*. Atendendo a que se aproximava o dia internacional dos museus, a diretora aceitou a ideia com a maior satisfação e alvitrou para que a escultura pudesse transformar-se numa instalação e ser *usada* como ponto de partida para uma visita animada no Dia Internacional dos Museus, o que veio a acontecer com o maior sucesso junto do público jovem e infantil. A imensidão de uma saia de balão onde quase cabia uma turma inteira foi pretexto para uma iniciação ao traje e ao modo de vestir de antanho. A enorme amplidão desta peça de vestuário simbolizava a marcante influência da mãe na vida de qualquer criança. Constituíra portanto uma homenagem ao feminino e uma exaltação da imensa segurança que a maternidade dá e acolhe no seu colo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 223^a e a museografia consistiu em colocar a saia, gigante e branca, sobre uma alcatifa encarnada, a qual, por sua vez, foi assente num relvado natural. Sobre este, foram igualmente colocadas letras desenhadas e recortadas no tecido da referida alcatifa encarnada, podendo assim distinguir-se e soletrar-se com facilidade a leitura do título desta instalação. A imensidão da saia agigantava o sentido trágico e/ou dramático do que se pode fazer quando a criança se mantém demasiado tempo sujeita à disciplina da própria mãe, sem ser capaz de se libertar do seu jugo moral.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*

2007

A MEMÓRIA DA ÁGUA DE CLARA MENÉRES (250)



Figura 178. A Memória da Água, de Clara Menéres
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

A conhecida escultora tem vindo a realizar diversas peças de arte pública quer no contexto eclesial quer em contexto civil. Propôs-se nesta data conceber uma instalação sobre a água, na sequência do imenso impacto internacional que o livro, *A Mensagem da Água*, do japonês Massaru Emoto, obteve. As suas inovadoras experiências sobre as *impressões* que ficam registadas na estrutura molecular da água, após esta ser submetida a diversos testes, revolucionaram o entendimento do que é na realidade o elemento líquido. Consequentemente, a *intelligentia* mundial assumiu a necessidade de partilhar a sua proteção e até a responsabilidade social e cultural sobre o maior componente físico do ser humano. Desta forma, Clara Menéres abraçou uma postura ecológica e concebeu esta instalação sobre a relevância da memória da água que, por um lado, é forte e fundamental à vida e, por outro, adverte para a preciosidade de uma tão extraordinária e inesperada qualidade. A exposição continha ainda a ideia da exaltação dos seres angelicais, prefigurando as diversas categorias dos anjos e dos seus específicos dons espirituais.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 250^a e a museografia foi imaginada no sentido da conceção de um vídeo mostrando uma cachoeira, o que resultava numa parede de água a correr. Numa outra parede, estavam dispostos pequenos saquinhos translúcidos, geometricamente agrupados, de

modo a terem uma leitura sequencial tanto na horizontal como na vertical. Continham o elemento líquido e estavam iluminados com diversas tonalidades, de modo a que a estrutura tivesse volume e cor, semelhando um baixo-relevo. A autora desta instalação tirou assim partido estético do elemento tão fluido com é a água, dando a ver novas e inesperados valores ao líquido comum.

Bibliografia da Exposição: 250/105D. *A Memória da Água, de Clara Menéres*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.9.2. Arte em papel

A presença da arte em papel no acervo deste museu deve-se à raiz têxtil do fabrico do papel. Como é conhecido, o papel tem cerca de 2000 anos e é oriundo da China. Provém da manufatura de uma pasta feita com trapos, água e cola, aglomerado que se seca ao sol e endurece. Esta é a razão da existência deste subgrupo em que estão reunidas seis exposições de arte em papel com diversas aproximações, umas eruditas e outras mais populares, umas urbanas e outras rurais, umas de adultos e outras infantis.

1979

SILHUETAS DE EVELINE VON MAYDELL (13)



Figura 179. Silhuetas de Eveline Von Maydell
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1979.

Esta mostra foi realizada com o intuito de divulgar e sobretudo de dar a conhecer aos membros do Comité do Traje do ICOM que se reuniram no museu, nesse ano, uma diminuta mas original coleção de silhuetas recortadas à tesoura segundo a técnica setecentista. A autora, Eveline Von Maydell, 1890-1962, era uma senhora de origem alemã, e judia, nascida no Irão que doou esta coleção ao Museu Nacional de Arte Antiga. A mostra consistiu na apresentação das diversas tipologias de silhuetas onde se destacavam trajes e penteados de diferentes épocas, paisagens e ainda réplicas de algumas pinturas conhecidas. Este pequeno núcleo mereceu as melhores referências dos membros

daquele committe que vieram assistir à sua Reunião Anual convocada para Lisboa e organizada nesse ano de 1979.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 13ª e a museografia consistiu na apresentação de uma vintena de silhuetas emolduradas e teve lugar, dada a falta de espaço mais digno para a colocar, na sala do arquivo, tendo-se editado uma pagela policopiada com a identificação e a descrição sumária das peças. Esta pouca informação ficou escrita em três línguas, português, inglês e francês, de modo a poder ser lida pelas participantes do encontro e pelos diversos turistas. Poderá acrescentar-se todavia que se sentiu falta de informação porque a simples observação das silhuetas não era o suficiente para retirar toda a gama de sugestões que as peças podiam e podem conter. Foi organizada durante o mandato de Natália Correia Guedes.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1990

PAPÉIS DE PAREDE, TAPETEN (92)



Figura 180. Papéis de Parede, Tapeten
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Esta exposição, a 92ª, foi realizada em colaboração com o Instituto Alemão de Lisboa. Constituiu uma mostra de *design* de interiores que incidiu essencialmente, não só sobre os papéis de parede como sobre diversos objetos de uso doméstico. A textura do papel foi a razão de integração desta exposição na vocação temática deste museu. Estes interiores de casa, executados na Alemanha, de 1900 a 1950, procuraram servir de paralelo, ao *interior do traje* também exposto, por essa ocasião, neste museu. Apresentou-se assim um percurso histórico, desde a *Belle Époque* aos anos 50, denominados os Anos Felizes. Destacou-se igualmente a ação da *Bauhaus*, 1919-1933, determinante para a renovação da gramática e do gosto europeu ocidental extensivo ao continente americano.

Tratou-se de uma média exposição. A museografia foi imaginada por um técnico do Goethe Institut que se deslocou duas vezes ao museu para preparar esta mostra. A primeira para elaborar, em

colaboração com a autora destas linhas e, a traços largos, o guião, de modo a estabelecerem-se as coordenadas de colaboração conjunta. Numa segunda deslocação, tratou-se da montagem propriamente dita da exposição. O Prof. alemão manteve então contacto com a responsável pela mostra, conservadora da casa que, falando em alemão, o pode acompanhar nos seus desejos e atividades.

Bibliografia da Exposição: 92/32D. *Tapeten: papéis de parede 1900-1950* (em colaboração com o Instituto Alemão e a Universidade de Karlsruhe) (esgotado).

1993

O SEGREDO DO BAÚ

INSTALAÇÃO DE TRAJE DE PAPEL DA ESCOLA DE ALVERCA DO RIBATEJO (122)

Foi solicitado ao museu apoio no sentido de dignificar os trabalhos dos alunos de tecnologia da Escola Preparatória de Alverca do Ribatejo. Tratava-se de expor o trabalho feito por quatro turmas daquele estabelecimento de ensino no entorno de várias disciplinas entre português, história, desenho e tecnologias. Era a concretização do trabalho de campo realizado ao longo do ano letivo e patenteado como se tivesse saído de baús. Deste modo, a apresentação assumiu a característica de uma instalação cujo fio condutor era uma sumária história do traje ilustrada com vestes executadas em papel colorido.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 122^a. A museografia resumiu-se à valorização visual das vestimentas feitas pelos alunos e a pontuar com pequenos textos este diferente e original trabalho coletivo, levado a cabo por cerca de setenta alunos de uma escola preparatória. Esta ação, equivaleu a um enorme esforço de coordenação e de empenho profissional por parte dos respetivos professores que souberam, atempadamente e no decorrer do ano letivo, realizar as diferentes tarefas destinadas ao resultado final que consistiu na efetivação de uma exposição sobre a história do traje executada em papel.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1996

AS FESTAS, AS FLORES E OS TRAJES DE CAMPO MAIOR (147)



Figura 181. As Festas, As Flores e os Trajes de Campo Maior
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

As Festas das Flores constituem um dos mais originais eventos coletivos realizados no nosso país. Uma vila do interior enfeita-se de flores de papel para receber parentes, amigos e visitantes, demonstrando assim excepcionais qualidades de hospitalidade, de generosa participação e capacidade de trabalho, de modo a que no tempo certo, comunitariamente escolhido, tudo esteja preparado para a sua exibição pública. Esta exposição procurou reconstituir, com a colaboração da Câmara Municipal de Campo Maior e diversas pessoas daquela vila alentejana, a decoração que esta povoação oferece aos visitantes destas festas, nas suas ruas e praças. Apresentaram-se ainda trajes de papel, realizados também manualmente pela população local, integrando uma mostra imaginária, tendo como pano de fundo a profusão de flores e grinaldas que caracteriza esta festa.

Tratou-se de uma *média* exposição e foi a 147^a. A museografia resultou de uma parceria entre os técnicos do museu e a orientação de pessoas locais que encenaram elementos de janelas, portas, escadinhas, partes de casa, ruas e largos de Campo Maior, de modo a tornar verosímil a disposição de uma imensa profusão de flores e grinaldas de papel em todo o espaço expositivo. A similitude foi de grande efeito e levou muitos visitantes a avezarem-se a ir num futuro próximo a Campo Maior, à Festa das Flores.

Bibliografia da Exposição: 147/53C. *As Festas, as Flores e os Trajes de Campo Maior* (esgotado) (trad. inglês e francês).

TRAJES DE PAPEL (148)



Figura 182. Trajes de Papel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

Proveniente de relação museu - escola, esta exposição constituiu um trabalho museológico de características paralelas ao traje. Com efeito, a realização de cópias de indumentária executadas em tecido implica, não só um minucioso conhecimento dos modos de vestir de cada uma das épocas tratadas, como ainda saberes mesmo que rudimentares, da confeção desses mesmos modelos. No entanto, a qualidade do trabalho realizado pelas escolas atingiu um apreciável resultado, tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista estético, na medida em que as vestes foram retratadas como mandava o respetivo figurino e concebidas com rigor, usando papel colorido que, no seu conjunto, conferiu uma vibrante mancha de cor no *hall* do primeiro andar.

Tratou-se de uma *média* exposição, a 148ª. A museografia valeu-se, fundamentalmente, da evolução do traje para sequenciar as peças dos alunos segundo uma ordem cronológica. A mostra consistiu na apresentação dos trabalhos manuais finais das disciplinas de desenho e de história, agremiados em seis turmas, reunidos por um grupo de professores de uma escola oficial. A museografia resultou numa visão inédita de trabalhos escolares que valorizou os jovens, a escola e o próprio museu.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2004

NA DOBRA DA MANGA, CAVALOS DE PAPEL E ENCANTOS DE PESSEGUEIRO (225)



Figura 183. Na Dobra da Manga, Cavalos de Papel e Encantos de Pessegueiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Era costume entre os chineses a colocação de papéis decorativos ou recados, mas sempre temáticos, nas dobras das mangas das suas vestes tradicionais. As cabaias eram executadas com mangas muito compridas e largas que se ajustavam ao corpo dos seus proprietários através de dobras, as quais eram feitas de acordo com rituais que determinavam o modo de envergar estas vestimentas. Esta exposição também procurava exemplificar a imensa variedade de papéis, de uma enorme leveza e de mínima e admirável espessura que se designam por *cavalos de papel* e *encantos de pessegueiro* e que correspondem à celebração de dias especiais e a eventos calendarizados do ano chinês.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 225ª e a museografia criou uma espécie de introdução à cultura destes povos orientais. Foi ocasião para apresentar algumas cabaias da coleção do museu, bem como para se exporem elementos relativos à civilização chinesa, nomeadamente no tocante à cerâmica, à grafia e à construção dos templos. Teve como finalidade procurar dar ao visitante um breve sumário sobre o modo de ser e de fazer dos chineses. Tinha ainda o intuito de valorizar a presença dos ditos orientais que passaram a residir no nosso país e que aqui vieram desenvolver importante atividade comercial. O núcleo de papéis apresentados, pouco conhecido do público lisboeta, pertence ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro, onde tinham sido previamente expostos.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.10. Tapeçaria e Arte Têxtil

A tapeçaria é uma arte milenar oriunda do Médio Oriente. As mais famosas referências são bíblicas, estando descrito no Velho Testamento que a Arca da Aliança se encontrava envolta em panos e que, sobre a Arca, na forma de baldaquino, desciam tiras de tapeçarias suspensas. Reconhecem-se ulteriormente, no Egipto copta, as mais expressivas tapeçarias da Antiguidade. Todavia, é a partir da

Idade Média que esta disciplina artística se vai desenvolver e atingir o auge da sua magnitude durante o período barroco, como uma arte épica e decorativa. Hoje é comumente aceite que a tapeçaria se define sobretudo como uma arte parietal, executada na vertical e com um ponto especial de nó, tendo sido utilizada para decorar e amenizar as gélidas salas dos grandes castelos e dos palácios do Renascimento, tradição que se foi mantendo posteriormente.

7.2.10.1. Tapeçaria

A partir do século XIX, a tapeçaria entra em decadência por falta de encomendas. Os imensos teares deixam de ter solicitados para produzir as séries historiadas que constituíam o seu maior sucesso. Por um lado, os artistas desinteressam-se por esta arte, perdendo-se a capacidade de criar os “cartões”, basilares esboços policromos destinados às manufaturas. Por outro, as habitações burguesas passaram a ter dimensões desajustadas ao tamanho das obras têxteis de Aubusson, Gobelins ou Beauvais, tendo encerrado muitos destes centros. Deve-se ao pintor André Lurçat, 1892-1966, a renovação técnica da tapeçaria e a própria modernização das composições, o que ocorre nas décadas de 1930 e 1940. No nosso país, acontece a criação da original e excelente Manufatura de Portalegre, nos Anos 40, onde trabalharam muitos artistas portugueses e até o próprio Lurçat, desenhando cartões para serem reproduzidas muitas das suas obras. A tapeçaria experimental viria a surgir nos Anos 60 e 70, com os trabalhos de Flávia de Monsaraz e de Gisela Santi¹⁶¹, em torno da qual se agremiou um grupo de artistas, a famosa geração de tapeceiras, o *grupo 3 4 5*, cujas obras foram sendo divulgadas neste museu e que representam a modernidade da tapeçaria.

1983

TAPEÇARIA DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS (20)



Figura 184. Tapeçaria de Artistas Contemporâneos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983.

Esta exposição, a 20ª, constituiu uma coletiva de tapeceiras integradas no movimento de tapeçaria experimental. Este grupo, que anos mais tarde viria a formar uma Associação, era liderado por Gisella Santi. Tinha iniciado nos Anos 70 a sua divulgação, a nível nacional, através da Direção

¹⁶¹ GONÇALVES, Ana Sousa, Tapeçaria experimental. O grupo 3 4 5. Dissertação de mestrado em Ciências da Arte e do Património, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2016.

Geral da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura. Com este apoio e a recolha do material já feita por Gisella Santi, esta exposição contou com a apresentação de trabalhos da Mestra Gisella e de Ana Isabel Miranda Rodrigues, Flávia de Monsaraz, Helena Lapas, Isabel Laginhas, Isabel Major, Manuela Justino, Maria Delfina Macedo, Maria José Risques Pereira, Misette Nielsen e Règine de La Teyssonnière.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi da responsabilidade do *designer* Cruz de Carvalho que trabalhou o tema da tapeçaria experimental. Coube assim à segunda diretora, Ana Maria Brandão, o ter levado a cabo esta mostra que representou uma importante inovação quanto ao tema e quanto à modernidade do tratamento do mesmo, comparativamente ao contexto das habituais exposições do museu. De facto, tratou-se da segunda exposição feita com artistas vivas.

Bibliografia da Exposição: 20/2P. *Álbum*, (postais ilustrados) (esgotado).

1984

TEIAS E TRAMAS DE CARMO ESTEVES (23)



Figura 185. Teias e Tramas de Carmo Esteves
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1984.

Exposição, a 23^a, de tapeçaria clássica em que se apresentaram simultaneamente outras tapeçarias de estilo experimental. Carmo Esteves representa no mundo da tapeçaria um caso sólido e isolado relativamente ao tipo de trabalhos. Tem um singular e muito especial modo de conceber e de executar as suas peças, ao eleger a trama como o fundo do desenho, o que representa uma técnica original. As suas tapeçarias são uma referência no contexto do panorama nacional no tocante a esta arte têxtil. Em ponto de *Gobelins*, as peças apresentadas resultavam essencialmente da representação figurada do corpo feminino, sobre bases franjadas ou harpísticas de curioso e criativo efeito visual.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi da autoria do *designer* Cruz de Carvalho. Exaltou o espaço do primeiro andar que reapareceu diferente porque profundamente suave e discreto, em tonalidades cruas e leves. A forte componente lírica e até mesmo musical deveu-se à especificidade das peças expostas que se caracterizavam pela sua grande leveza e transparência. Deste modo, a frescura e a simplicidade tonal das salas estava de acordo com o sentido da obra de Carmo Esteves.

Bibliografia da Exposição: 23/14C. *Teias & Tramas*, de Carmo Esteves (esgotado).

1987

TAPEÇARIAS DE TERESA RIBEIRO (43)

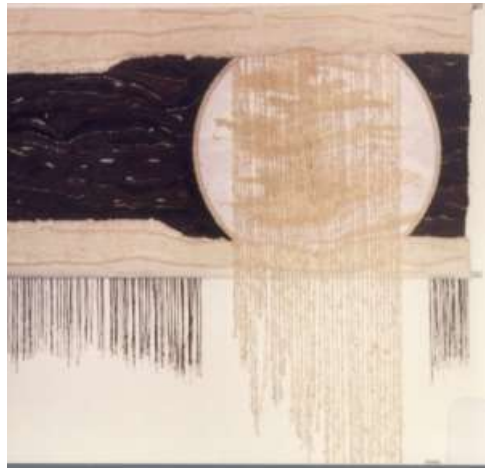


Figura 186. Tapeçarias de Teresa Ribeiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 43^a, de tapeçarias de carácter experimental com trabalhos de uma então promissora artista que se dedica a esta arte têxtil. As suas criações refletem alguns elementos da tapeçaria clássica do tipo *gobelins*, desenhando abstrações e encadeamentos de fios polícromos que remetem para a representação da natureza. A vertente contemporânea está bem patente nas suas obras que têm um acentuado pendor decorativo, revelando igualmente uma interessante capacidade técnica. Teresa Ribeiro está fora do grupo de Gisella Santi, mas absorve também a inspiração deste grupo, notando-se uma certa semelhança na manufatura entre os seus trabalhos e as obras daquelas outras tapeceiras.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi criada em parceria com a artista, de modo a conjugar dimensões, formatos, cores e texturas. A vivacidade das suas peças foi julgada como mote para a distribuição das tapeçarias. Estas foram acompanhadas por um pequeno guião, elaborado pela própria artista que teve a preocupação, como professora de educação visual que é, de conceber um modo específico de leitura das suas peças, pelas escolas que viessem visitar a sua exposição.

Bibliografia da Exposição: 43/6D. *Tapeçarias de Teresa Ribeiro* (esgotado) (trad. inglês e francês).

OBJETOS TÊXTEIS DE TERESA PAVÃO (45)

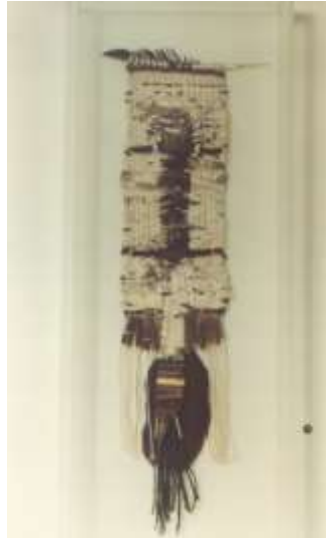


Figura 187. Objetos Têxteis de Teresa Pavão
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 45^a, de tapeçarias de reduzidas dimensões, designada por mini-têxteis. Teresa Pavão pertenceu ao *Grupo 3 4 5* mas veio progressivamente a separar-se desta associação, tornando-se independente, tanto do ponto vista pessoal como formal. Apresentou trabalhos manufaturados em ponto *Gobelins*, a que após diversos outros materiais desde pedras a madeira, do que resultaram criações de grande expressividade, rigor técnico e originalidade. As peças expressavam uma fértil imaginação e representaram iminentemente abstrações. Tendem a constituir um modo diferenciado de executar e fazer tapeçaria experimental e podem considerar-se mesmo um olhar singular no contexto da tapeçaria portuguesa contemporânea.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi concebida pela artista que, com a sua prática de fazer montras em diversos estabelecimentos comerciais, dedicados às artes ornamentais, à decoração e à roupa de vários géneros, tinha, não só o talento de entender rapidamente o espaço, como a prática de imaginar a ornamentação de espaços com objetos têxteis. Assim, apresentou um interessante e silencioso guião para a disposição dos seus trabalhos no interior da Sala Anos 80.

Bibliografia da Exposição: 45/8D. *Objectos têxteis* de Teresa Pavão (esgotado) (trad. inglês e francês).

RETROSPECTIVA DE EDUARDO NERY (50)



Figura 188. Retrospectiva de Eduardo Nery
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 50ª, de peças representativas da obra têxtil deste conhecido artista plástico. Eduardo Nery, 1938-2013, era fundamentalmente um pintor e um rigoroso seguidor da *op art*. A sua incursão pela arte têxtil era pouco conhecida, razão pela qual se organizou esta exposição. Eduardo Nery iniciou esta via através do contacto com Lurçat, não só no domínio da técnica como no entendimento da expressividade própria da arte mural. Das vinte e quatro peças expostas, quinze foram executadas na reconhecida Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, e correspondem à fase *op* de Nery. Constituem, de facto, uma das mais interessantes experiências realizadas no nosso país. Deve ainda mencionar-se a presença de uma peça proveniente da Manufatura de Miranda do Corvo, de características artesanais e industriais, rara em contexto nacional.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia veio revelar uma parte muito importante da obra deste artista e, enaltecer as potencialidades da arte têxtil e da própria tapeçaria como uma das artes maiores. Aliás, assim foi considerada desde a Idade Média ao início do século XIX. De algum modo, também foi destacada a grande qualidade internacional da Manufatura de Portalegre, por quem a esmagadora maioria das obras apresentadas foram eximamente executadas.

Bibliografia da Exposição: 50/25C.*Retrospectiva de Eduardo Nery – Tapeçaria* (esgotado).

1988

TAPEÇARIAS DE HELENA SÁ E DULCE FARINHA (57)



Figura 189 Tapeçarias de Helena Sá e Dulce Farinha
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Exposição, a 57^a, de peças de arte têxtil concebidas e executadas por Helena Sá e por Dulce Farinha. Embora ambas as autoras utilizem, na manufatura das suas obras, processos e metodologias inerentes à *tapeçaria experimental*, cada uma das artistas patenteou a sua forma de ver e imaginar os trabalhos, tecidos em alto liso, com características próprias, em que se puderam observar um pendor mais esquematizado e geométrico na primeira, e uma acentuada subtileza e lirismo na segunda.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia guiou de forma bastante sumária a apresentação da obra de cada uma das criadoras que, sendo amigas e professoras de educação visual, detêm pouco tempo para se dedicar à tapeçaria. Na verdade, a lentidão inerente ao processo de execução da tapeçaria conduziu à realização desta dupla exposição pois ambas as tapeceiras tinham poucas obras para poderem fazer uma exposição individual, mesmo num espaço tão exíguo como o da Sala Anos 80.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

TAPEÇARIAS DE VIEIRA DA SILVA (65)



Figura 190. Tapeçarias de Vieira da Silva
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1988.

Exposição, a 65^a, de tapeçarias executadas pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre sobre pinturas ou sobre cartões concebidos pela, então, maior artista viva da nossa história. Vieira da Silva fez os seus primeiros ensaios sobre tapeçaria em 1929, e em 1954 obteve o primeiro prémio de tapeçaria da Universidade de Bâle, a que se sucedem numerosos empreendimentos realizados em colaboração com as manufaturas de Gobelins e de Aubusson. Esta exposição patenteou de forma bem visível, com tapeçarias monumentais, não só a excelente interpretação feita pelas artesãs de Portalegre, como o especialíssimo imaginário de Vieira da Silva que brinca com a geometria e a luz conduzindo-nos numa procura de itinerários em hordas de linhas e planos onde o sol baila e tremula, frágil mas intenso sobre a orgânica que a vida supõe.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi magistralmente orientada pelo pintor e crítico de arte Fernando de Azevedo que escolheu a sequência de apresentação das tapeçarias,

guiando-se pelas familiaridades estéticas e visuais de cada uma das peças. A dimensão das mesmas agigantou o espaço do primeiro andar que ficou muito enaltecido, tendo ganho uma intensa vibração de luz e de policromia. Esta exposição revelou mais uma vez a exímia qualidade técnica da Manufatura de Portalegre.

Bibliografia da Exposição: 65/30C. *Tapeçarias de Vieira da Silva* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1989

TEXTURAS NO ESPAÇO - TAPEÇARIAS DE GISELLA SANTI (76)



Figura 191. Texturas no Espaço - Tapeçarias de Gisella Santi
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

A tapeceira Gisella Santi, diplomada em pintura mural pela Escola de Arte de Veneza, dedicou-se, até 1957, ao estudo do restauro de pintura e tapeçaria antiga, tendo naquela data fixado residência no nosso país. Formou a *ARA* com Flávia Monsaraz, que constituiu a pedra de arranque da tapeçaria experimental, tendo posteriormente formado um apreciável número de discípulas neste ramo da arte têxtil. Esta exposição foi a primeira individual desta *maestra* da tapeçaria realizada neste museu. Apresentou dezoito peças murais e uma textura de grandes dimensões no espaço, de coautoria com seu filho Orenzio Santi que igualmente se dedica à tecelagem.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 76^a e a museografia foi ditada pela escolha de tapeçarias de médias dimensões, atendendo que a sala Anos 80 não podia absorver as peças monumentais que a artista também produz. Sendo a primeira individual desta mestra de tapeçaria, foi pena não ter havido disponibilidade, nem financeira, nem espacial, para se ter organizado uma grande mostra e sobretudo uma catálogo que era justo e desejável fazer e que a Gisella Santi bem merecia.

Bibliografia da Exposição: 76/20D *Texturas no Espaço: Tapeçarias de Gisella Santi* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1990

TAPEÇARIAS DO SUOR, DO RISO E DO CANSAÇO DE MARIA ANTÓNIA SANTOS (86)

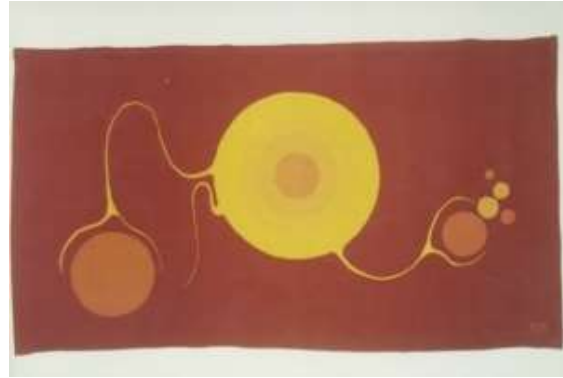


Figura 192. Tapeçarias do Suor, do Riso e do Cansaço de Maria Antónia Santos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Esta exposição, a 86^a, resulta, por um lado, da perícia técnica de Maria Antónia Santos, recebida em Aubusson. A sua exímia mestria levou-a a ser recebida naquele prestigiado centro têxtil, sob a condição de não criar em Portugal um Centro de Tapeçaria. Por outro, os seus trabalhos denunciam também a capacidade imaginativa e criativa desta artista no campo da tapeçaria experimental. Assim, das seis tapeçarias expostas, duas eram manufaturadas na técnica de Aubusson, uma de temática livre e abstrata e as restantes, em técnica mista utilizando diferentes materiais. Todavia, não pode deixar de se referir que em todas as tapeçarias, e não apenas nas primeiras seis acima mencionadas, se registava uma forte referência clássica, devida à formação francesa desta artista-tapeceira. A excelente técnica do seu trabalho e a solenidade simples das suas composições são momentos vividos do real mas ligados ao concreto da sua experiência pessoal, ao suor, ao riso e ao cansaço.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi de grande linearidade até porque as peças apresentadas assim o pediam. Procurou-se a geometria pura no enquadramento das tapeçarias, de modo a que a distância entre cada uma das peças respirasse o suficiente. Desejava-se assim e foi esse o sucesso da própria exposição que as peças pudessem ser observadas *per si* e permitissem uma leitura clara, podendo ser exaltada a harmonia e a belíssima técnica de Gobelins usada na execução das mesmas.

Bibliografia da Exposição: 86/26D. *Tapeçarias do Suor, do Riso e do Cansaço, de Maria Antónia Santos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1991

TAPEÇARIAS DE DÁLIA ALMEIDA (100)



Figura 193. Tapeçarias de Dália Almeida
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Dália Almeida vive e trabalha no Porto, sendo oriunda da Serra da Estrela. Os trabalhos apresentados, cinco, de grandes dimensões e de algum aparato orientam-se entre dois polos muito distintos e atávicos na cultura portuguesa: a terra e o mar. As suas peças apresentam a força telúrica e a fluidez da presença marítima, quer através da matéria base que subjaz à manufatura das suas tapeçarias, o cordame de sisal, quer através do uso de transparências têxteis com tonalidades água. Esta mostra revelou a forte presença de uma guerrilheira da vida cujas obras continham não só as convulsões do seu sofrimento e a dinâmica de as ultrapassar como representavam e eram a imagem viva do resultado de uma investigação sobre os materiais, as formas e as cores.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 100^a e a museografia vangloriou a magnífica dinâmica desta artista que, sozinha e no Norte, inventou um outra e diferente linguagem têxtil. A força e o impacto visual dos seus trabalhos não se compadeciam com outra postura museográfica que não fosse a da limpidez na organização da Sala anos 90. A grandeza cénica das composições ficou engrandecida com esta exposição que causou alguma surpresa pela novidade e pela pujante energia que se desprendia das tapeçarias que se afirmavam com vocação castelar.

Bibliografia da Exposição: 100/37 *Tapeçarias de Dália Almeida* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1992

METAMORFOSES DE MARIETA MIGUEL (109)



Figura 194. Metamorfozes de Marieta Miguel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.

Marieta Miguel integra o *Grupo de Tapeçaria Experimental 3.4.5.* fundado por Gisella Santi. Residente em Loures, Marieta Miguel foi uma das mais ativas impulsionadoras do I Simpósio de Tapeçaria Contemporânea, 1991, com quem muito discorri, tendo colaborado intensamente para a concretização deste evento que teve lugar no Museu de Loures. Marieta Miguel pertence à linha da utilização da técnica mista em grandes superfícies. As obras expostas de valor ornamental caracterizavam-se por um forte cromatismo, nas quais as formas fluíam abstratas e pacíficas com alusões paisagísticas e com referências às espécies arbóreas e arbustivas. O mundo da natureza era captado como a fundamental fonte de inspiração nas cinco tapeçarias que se patentearam.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 109ª e a museografia, na Sala Anos 80, foi o resultado de uma parceria entre o desejo expresso pela artista, no modo de expor os seus trabalhos, e o ponto de vista do museu, ao querer dar a ver mais uma artista tapeceira e divulgar os criadores portugueses contemporâneos neste domínio da arte têxtil. Este compromisso acabou por acabar em bem, muito embora ambas as partes tivessem de ceder algumas das suas expectativas, de modo a atingirem-se os objetivos desejados.

Bibliografia da Exposição: 109/44D. *Metamorfozes – Tapeçarias de Marieta Miguel* (esgotado) (trad. inglês e francês).

ÁRVORES DE TERRA E MAR - TAPEÇARIA DE INÊS CARRELHAS (111)



Figura 195. Árvores de Terra e Mar – Tapeçaria de Inês Carrelhas
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.

A exposição desta jovem tapeceira foi ocasião para se darem a ver esculturas têxteis e murais que constituem o resultado da interiorização e da reflexão de Inês Carrelhas sobre as formas naturais, através da paisagem e de elementos do mundo subaquático. Como disse a sua mestra Flávia de Monsaraz *as pequenas e tão delicadas peças tecidas, que hoje nos apresenta, testemunham esta conversa interior com o real, subtil e contemplativa*. A dimensão espiritual sublinhada por Flávia de Monsaraz deve ser refletida mas também é de destacar as configurações-árvore de grande ritmo e equilíbrio formal. Surgem como os trabalhos de mais conseguida realização, tanto em termos texturais, como cromáticos e sobremaneira rítmicos que se espriam em cada tapeçaria.

Tratou-se de uma pequena exposição. Foi a 111^a e a museografia fez ressaltar de um modo bastante convincente a grande e especial qualidade das configurações-árvore, que apresentando-se em menor escala que as restantes peças, revelavam uma mais elaborada conceção e um à vontade processual têxtil de mais vincada ousadia e mestria. Na verdade, existia e ainda hoje existe uma qualificação atenta e de caráter mais antropológico que botânico nesta manufatura de tapeçarias-árvores que Inês Carrelhas tem vindo a fazer. E foi essa a grande descoberta desta exposição.

Bibliografia da Exposição: 111/46D. *Árvores da terra e Mar: tapeçarias de Inês Carrelhas* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1993

BOI DO POVO - TAPEÇARIAS DE MARIA ALTINA MARTINS (117)



Figura 196. Boi do Povo - Tapeçarias de Maria Altina Martins
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Esta exposição, a 117^a, é resultante da estadia que esta artista tapeceira fez nas terras transmontanas de Montalegre nas Caldas do Barroso onde é tradição realizarem-se festividades estivais que repetem os mitos pagãos do solstício de Verão, entre os quais as famosas e bem apreciadas lutas de bois designadas como *chegas*. Desta estadia de Maria Altina Martins nasceram as três importantes tapeçarias que se expuseram. *O Boi do Povo*, remetia para o poderoso animal, qual velho bisonte rupestre que crescia na soberba vitalidade das formas e num entrelaçado de fios de crivo, crina, seda, algodão, acrílico, ráfias, papel, sisal, cânhamo, linho e lã. *O Boi e a Serpente* que representava a relação macho-fêmea e atendia ao conceito de tempo e de percurso sinuoso das montanhas em redor. *O País Barrosão* assinalava os cornos do animal encastado no cruzar das texturas. Estas peças constituíam deste modo um tríptico relacionado com a identidade local, traduzido para a tapeçaria experimental.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia apresentou em três grandes paredes da Sala Anos 90, uma das mais expressivas peças de Maria Altina Martins, deixando a quarta parede, de menores dimensões, para a disposição de um breve texto sobre a artista e sobre a interessante tradição da luta entre os dois mais fortes bois da serra do Barroso. É uma história secular, para não dizer milenar, relativa à cultura das Terras do Barrosão. Mantém-se viva entre os povos desta região que fazem uma festa e, ou melhor dizendo, um evento, em torno deste acontecimento anual.

Bibliografia da Exposição: 117/49D. *Boi do Povo – Tapeçarias de Maria Altina Martins* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1994

HENRIQUE, O NAVEGADOR - TAPEÇARIAS DE GISELLA SANTI (126)



Figura 197. Henrique, o Navegador - Tapeçarias de Gisella Santi
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Esta exposição foi dedicada aos 600 anos de nascimento do Infante D. Henrique, 1394-1460. A permanência do *Talent de Bien Faire*, em Lagos, deveu-se em boa medida às condições da sua baía onde aportavam caravelas e, onde chegaram, em 1448, os primeiros quatro africanos, oriundos da Foz do Senegal. Foi pensando nestes temas que surgiu a ideia de homenagear o Duque de Viseu e Senhor da Covilhã através da simbologia que os trabalhos de lã de Gisella Santi contêm. Deste modo, expuseram-se vinte peças de arte têxtil, desde tapeçarias de grandes dimensões, a esculturas têxteis e a mini-têxteis cujas temáticas se relacionavam com o mote da exposição de que se destacam as *Ondas*, os *Povos*, as *7 Bolsas*, as *Falésias*, os *Símbolos da Água* e a especial tapeçaria, *Uns e Outros*. As peças eram manufaturadas em ponto *gobelins*, em técnica mista e/ou em sóbria e clássica tecelagem.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 126^a e a museografia foi ditada por uma primeira escolha de tapeçarias de grandes dimensões que foram habitar as paredes mais nobres. De seguida, fez-se uma segunda escolha para acompanhar e ladear os trabalhos monumentais, fazendo um percurso visual com pontos fortes seguidos por outros de menos impacto visual. Os mini-têxteis tiveram por fim um espaço que lhes foi reservado para não ficarem diminuídos em comparação com as grandes tapeçarias.

Bibliografia da Exposição: 126/42C. *Henrique, O Navegador* – Tapeçarias de Gisella Santi (esgotado) (trad. inglês e francês).

1995

TRAMAS E DRAMAS - TAPEÇARIAS DE CARMO PATRÍCIO (135)

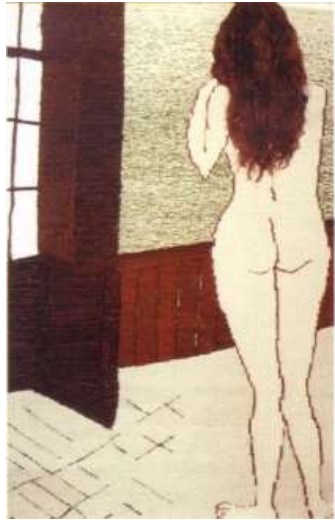


Figura 198. Tramas e Dramas - Tapeçarias de Carmo Patrício
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Carmo Patrício integra-se naquela nova classe de intelectuais que vive por opção, longe da capital. Atenta aos valores do espírito e seletiva em relação à sociedade de consumo, Carmo Patrício habita em Évora onde vive e faz reviver os rituais do trabalho e do lazer quotidianos através da valorização da gastronomia e da tapeçaria. Esta constitui o modo como se expressa, inclinando-se para o teatro com o qual se identifica, atendendo aos seus valores artísticos e culturais pois, para a artista, o teatro representa a vida. Assim, um dos objetos têxteis que expôs denomina-se *A Mesa* que, por um lado, é uma natureza-morta têxtil e, por outro, constitui um adereço de cena. Os restantes títulos de têxteis que se patentearam refletiam um forte cunho de natureza lírica e um esboço de teoria teatral a ser continuado pelo público, imaginando uma dramaturgia.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 135^a e a museografia teve igualmente um carácter de encenação, prolongando visualmente uma das fortes linhas de força dos trabalhos de Carmo Patrício. Neste sentido, procurou-se com a ajuda e a colaboração da própria artista conceber o espaço da Sala Anos 90 de uma forma dramática com a intenção de acompanhar a postura de Carmo Patrício, como uma pessoa inserida e integrada no mundo rural e campesino que escolheu por opção ai viver.

Bibliografia da Exposição: 135/58D.*Tramas e Dramas – Tapeçarias de Carmo Patrício* (esgotado) (trad. inglês e francês).

RITOS E MAGIAS - PINTURAS E TAPEÇARIAS DE ALVES DIAS (137)



Figura 199. Ritos e Magias - Pinturas e Tapeçarias de Alves Dias
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Ocorrendo o V centenário da morte de D. João II, 1455-1495, pareceu ajustado evocar o Príncipe Perfeito com esta exposição que está referencialmente ligada a temas africanos. Na verdade, a demarcação deste continente efetuou-se durante o reinado deste rei que mandou erigir padrões para assinalar a presença dos portugueses e também cruces de madeira, assim como diversa sinalética riscada em troncos de árvores. Esta ideia de deixar marcas e escolher sinais está igualmente contida na expressão plástica de Alves Dias que explora o imaginário africano com o intuito de nos chamar a atenção para a cultura negra. As suas obras referenciam ainda a ideia da selva inexplorada e impoluta, raiz da cultura universal ou berço da civilização. Alves Dias declara-se todavia tolerante e solidário, criando armas e lanças sem fins bélicos. Desoculta a natureza com a sensibilidade de um mago em busca de outros sabores. As pinturas, tapeçarias e objetos têxteis expostos, trinta e nove, constituíam reflexões em torno do tema do regresso às raízes do homem.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 137^a e a museografia desenvolveu-se de acordo com a seguinte lógica de apresentação das peças. Classificaram-se em primeiro lugar as peças que tratavam de uma ordem simbólica. Seguiram-se as peças relativas ao tema da natureza e, por fim as que retratavam o mundo tropical e idílico. A sugestão de paraíso e das origens do homem foi sendo introduzida como um dos problemas mais importantes a ser tratado, tanto do ponto de vista filosófico como do ponto de vista plástico.

Bibliografia da Exposição: 137/48C. *Ritos e Magias – Pinturas e Tapeçarias de Alves Dias* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

TAPEÇARIAS E COLAGENS DE HELENA LAPAS (154)



Figura 200. Tapeçarias e Colagens de Helena Lapas
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

Esta artista vem expondo desde 68, integrando-se no movimento de renovação da tapeçaria, gerado no nosso país na já longínqua década de 70. As peças apresentadas agruparam-se em três distintas categorias: a série dos *Registos*, a série das *Colagens* e a série das *Tapeçarias*. Os *Registos* tinham como origem formal os objetos religiosos e os motivos decorativos que povoaram conventos, mosteiros, palácios e casas particulares. As *Colagens* que também se apresentaram emolduradas, correspondem por assim dizer, a *maquetas* de algumas, muitas tapeçarias que ficaram, e ficam sempre por fazer. As *Tapeçarias* eram, em suma, a série mais nobre, expressa através de uma assumida técnica têxtil, composta pela sobreposição de tecidos lisos e estampados, provenientes das mais insólitas fontes. Helena Lapas sobrepõe-lhes pontos bordados como quem enfatiza ou sublinha a cor, a luz e a sombra.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 154^a e a museografia fez realçar os trabalhos desta artista plástica que, desde a sua formação em Belas Artes, se vem dedicando à arte têxtil. A exposição foi dividida em dois tempos. Por um lado, as tapeçarias e, por outro, as peças executadas em papel japonês. Tratava-se de recortes e colagens do que resultavam trabalhos extremamente subtis. Esta exposição veio a ter como consequência a participação da artista no I Simpósio de Tapeçaria de Loures e a outorga do 1^o prémio de tapeçaria. Deste modo, esta exposição contribuiu para a divulgação da obra de Helena Lapas e do reconhecimento da qualidade dos seus trabalhos.

Bibliografia da Exposição: 154/64D. *Tapeçarias e Colagens de Helena Lapas, Simpósio de Tapeçaria Contemporânea* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1997

DO FUNDO DOS OCEANOS - TAPEÇARIAS DE GUIDA FONSECA (169)



Figura 201. Do Fundo dos Oceanos - Tapeçarias de Guida Fonseca
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Do fundo dos oceanos, apareceu nos Anos 80, junto à costa da Ilha de Moçambique, uma espécie fêmea de *celacanto*, julgado extinto. Este animal é de antiquíssima geração, tendo a capacidade de respirar fora de água pois tem um pulmão rudimentar. Pedro Salgado, desenhou, gravou e ofereceu ao Museu de História Natural esta irrupção biológica que tocou profundamente Guida Fonseca. A artista criou uma excepcional tapeçaria, tomando como cartão a gravura de Pedro Salgado, a que emprestou subtis variações cromáticas e refinadíssimos requintes de manufatura têxtil. A esta peça de grande qualidade, acrescentou uma série de ritmos de linha têxteis, de grande musicalidade que designou por *Série Akenaton*, em homenagem à música de Philip Glass que esteve ouvindo e a acompanhou no lento e moroso processo de tecelagem.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 169^a e a museografia deu o lugar dianteiro à tapeçaria do *Celacanto* como não podia deixar de ser, a qual representava neste contexto a peça de maior valia. A qualidade da representação, o vigor do trabalho e a vibração que se desprendia desta obra conferiam-lhe na verdade a presença cimeira. Deste modo, as restantes tapeçarias organizaram-se em seu redor como peças adjacentes do grande empreendimento que foi a geração do *Celacanto* por Guida Fonseca.

Bibliografia da Exposição: 169/71D. *Do fundo dos oceanos, Série Akehnton: tapeçarias de Guida Fonseca* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

PÁTRIA-MUNDO – TAPEÇARIAS DE MARIA ALTINA MARTINS (199)



Figura 202. Pátria-Mundo – Tapeçarias de Maria Altina Martins
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Exposição, a 199^a, com uma série de tapeçarias sujeita a tema. O conjunto seriado deste tipo de peças é designado em francês por *teinture* e muitas são as palavras gaulesas usadas no glossário da tapeçaria, visto que esta arte foi muito especialmente executada tanto em França como na Bélgica. A presente *teinture* está relacionada com os Descobrimientos Portugueses, sendo Comemorativa dos 500 anos da viagem de Pedro Álvares Cabral. Este conjunto divide-se em duas partes, uma manufaturada em ponto Gobelins, e outra livre e espontânea de carácter experimental. A primeira tem como fonte de inspiração o poema de António Barahona e a segunda as memórias, os afetos e as emoções da autora coincidindo também com os lugares e os mares em que a artista viveu, amou e sofreu: estados de alma, recordações e outras culturas...

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia privilegiou a primeira parte da exposição como uma área de maior dignidade onde ficaram suspensas ou penduradas as tapeçarias de maior folego, mais significativas e emblemáticas do conjunto. Nas salas seguintes a mostra espraiava-se, em pequenos formatos, condizentes com a maior simplicidade e menor dimensão de cada uma das peças expostas. Enquanto as primeiras peças eram essencialmente manufaturadas em ponto Gobelins, a segunda parte da mostra era composta por tapeçarias ditas experimentais feitas em técnica livre.

Bibliografia da Exposição: 199/75C.*Pátria-Mundo – Tapeçarias de Maria Altina Martins* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2001

RENASCIMENTO TÊXTIL TAPEÇARIAS DE LUZ VALENTE (202)



Figura 203. Renascimento Têxtil Tapeçarias de Luz Valente
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Luz Valente Pereira, arquiteta de profissão veio a interessar-se tardiamente pela arte têxtil. Deste modo, esta exposição correspondia à sua primeira mostra individual, não estando filiada em nenhuma organização ligada à tecelagem, nem fazendo parte da associação de tapeçaria. Iniciou os seus trabalhos isoladamente e aqui veio propor a presente exposição de tapeçarias manufaturadas em ponto de Arraiolos e Esmirna de carácter figurativo e geométrico. As peças constituem um exemplo de revitalização de técnicas tradicionais, aplicadas a cartões e a desenhos que expressam o sentido da contemporaneidade. O carater moderno e vital do seu trabalho aposta ainda na originalidade e no rigor técnico, bem como no espírito de realizar uma experiência inventiva.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 202ª e a museografia foi de fácil aplicação, dado que Luz Valente Pereira, na qualidade de arquiteta, teve a desenvoltura para organizar o espaço da sala que, até então designada por sala Anos 90, passou a ser chamada Sala Destaque. Com rigor e a maior atenção sobre o caracter de cada peça desenhou uma grafia a três dimensões para a sua obra ser apresentada. As tapeçarias de carácter essencialmente geométrico obedeceu a um guião sequencial. As restantes, figurativas, eram de mais fácil entendimento e de mais rápida leitura.

Bibliografia da Exposição: 202/84D. *Tapeçarias de Luz Valente* (esgotado) (trad. inglês e

2002

TAPEÇARIA MARÍTIMA DE CONCEIÇÃO RUIVO (219)



Figura 204. Tapeçaria Marítima de Conceição Ruivo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Os trabalhos da artista Conceição Ruivo constituem mais uma vertente da tapeçaria experimental. Esta exposição teve como tema fundamental a inspiração nas artes das gentes do litoral, mais precisamente nos enrolamentos estirados com que as cordas são feitas e nos cruzamentos de fios com que as redes são manufaturadas. Falou-se ainda das velas de fabrico artesanal até ao século XX e, ainda, nos remos ajustados por cabos ou nas âncoras içadas pelos omnipresentes cordames de todos os barcos, movidos pelo vento ou pela propulsão das pás de madeira sobre a água. Alguma espontaneidade *naif* dominou o conjunto das obras apresentadas que foram dispostas na vertical como é uso na tipologia destas peças. O sentido da viagem e da superação do horizonte num caminho de confronto entre o conhecido e o desconhecido está patente nas tapeçarias apresentadas, onde também foram integrados elementos da natureza como conchas, bivalves e ainda vestígios de madeiros provindos das praias.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 219ª e a museografia procurou organizar o espaço da Sala Destaque de modo a tecer, com a variedade dos elementos apresentados pela artista, uma vincada e vibrante acentuação da paisagem inerente às praias do nosso litoral. Assim se desprende nesta pequena sala uma mostra que recebeu um ambiente marítimo que justificou o título da exposição. Por outro lado, esta acentuação na temática das peças elaboradas por Conceição Ruivo, refletiu a realidade de cada uma das tapeçarias que, no seu conjunto, marcam a principal matriz do seu trabalho.

Bibliografia da Exposição: 219/90D. *Conceição Ruivo: tapeçaria marítima*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

2008

SILENCIOSA DIVISA, DE ALTINA MARTINS E JOÃO PEDRO SILVA (259)



Figura 205. Silenciosa Divisa, de Altina Martins e João Pedro Silva
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008.

A tapeçaria advém de uma das mais antigas manufaturas inventadas pelo homem. A origem da tecelagem ocorre durante o período neolítico mas as tapeçarias só se desenvolvem na Antiguidade Oriental, entre os egípcios, nomeadamente no período copta, seguindo-se um relevante desenvolvimento desta arte têxtil no devir dos séculos. Por sua vez, o vidro foi inventado pelos fenícios e muito usado pelos diversos povos da Antiguidade Oriental e Clássica. Os vidros romanos

atingiram grande perfeição mas o vitral só teve o seu pico de magnitude durante a Idade Média. A sua execução por morosa e plena de tecnologias artesanais foi caindo em desuso, tendo existido um surto desta arte do fogo desde finais do século XIX aos Anos 30. As fabriquetas portuguesas, sediadas junto das catedrais, foram sendo substituídas, como é sabido, por fábricas de vidro a partir do século XVIII. Esta exposição, maduramente elaborada, teve um lento e complexo processo de preparação, na medida em que procurava conjugar uma arte do fogo com a arte têxtil. Foi esta a razão pela qual, ainda que programada durante a minha direção do museu, só tenha sido inaugurada durante o mandato de Clara Vaz Pinto. À tapeceira coube o trabalho de proceder a uma divagação experimental sobre a arte da tapeçaria e ao autor vidreiro compor uma explanação sobre a transparência de uma matéria brilhante e plena de reflexos, oposta à densidade matérica dos fios entretecidos.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Foi a 259ª e a museografia procurou registar e acentuar o diálogo resultante da simbiose destes materiais, já expressa no título da exposição: a *silenciosa divisa*. As peças de tapeçaria foram-se embrenhando, de surpresa em surpresa pelos diversos espaços do palácio, desde a escadaria às diversas salas e salões. Paralelamente, os objetos de vidro marcaram uma forte presença na escadaria do palácio e foram-se diluindo pelas salas do museu.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

7.2.10.2. Arte Têxtil

Este subgrupo é derivado da tapeçaria e reúne um conjunto de exposições que constituem mostras de tapeçarias e/ou de arte têxtil com acentuado carácter experimental e inovador. As artistas tapeceiras aqui apresentadas revelam um diversificado leque de experiências, dando mostra de uma grande diversidade de modos, de técnicas e até de expressões. Muito embora o conceito de tapeçaria se entenda ainda hoje como uma arte parietal, a criatividade nesta área expandiu-se numa vastíssima diversidade de formatos, de processos, de formas e mesmo de materiais, do que resulta impossível definir os seus contornos quer técnicos, quer estéticos.

1989

TRAMAS E SORTILÉGIOS DE TERESA SEGURADO-PAVÃO (79)



Figura 206. Tramas e Sortilégios de Teresa Segurado-Pavão
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, a 79ª, de carácter mágico, de trinta e uma peças de arte têxtil com acentuadas referências às culturas tribais africanas e polinésicas, com claros contornos mágicos que derivam da intenção de realizar um percurso das origens à modernidade. Alguma índole de feiticeira perpassava pela manufatura dos objetos apresentados como as *lanças*, os *paus de fogo*, o *fetichê*, o *selim*, o *santuário* e as *máscaras*. O *Malabar*, o *junco*, o *sambuco*, a *cânfora*, o *sândalo* e o *acatá* apontam também para as culturas do Índico e do Pacífico, enquanto o *astrolábio* remete para a universalidade da cultura portuguesa.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia da exposição foi da autoria de Fernando de Azevedo, um mestre do pensamento estético e um especialista na análise das obras de arte. Organizou o espaço do museu de forma ritualizada, com ritmos ascensionais e imaginando os elementos míticos na linguagem que os objetos lhe foram sugerindo. Desta aposta simbólica resultou um clima de muita sensorialidade e um ambiente de magia e de encantamento perpassado por um certo fascínio.

Bibliografia da Exposição: 79/36C. *Tramas e Sortilégios*, de Teresa Segurado Pavão (esgotado) (trad. inglês e francês).

1993

TECIDOS E TELAS DE SUSANA MADEIRA (EXPLORAÇÃO) (123)



Figura 207. Tecidos e Telas de Susana Madeira (Exploração)
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Esta exposição, a 123ª, congregava elementos têxteis que se afiguravam ao primeiro olhar, como díspares. Na verdade o conjunto exposto, formado por chapéus, tecidos e telas serigrafadas, tinha a sua coerência interna representando três formas de utilizar os tecidos: como acessórios de traje (vestíveis), como objetos maleáveis (decorativos) e engradados como é o caso da pintura. Nos padrões de repetição, podiam observar-se memórias de azulejos hispano-árabes, a par com grafismos romanos e ainda subtis movimentos de uma perspetiva espacial de coloração barroca, num interessante jogo de luz e sombra. A linguagem estética percorria um caminho do linear ao compósito nas geometrias

simples dos chapéus. Susana Madeira introduziu também uma mais densa organização cromática nos tecidos, para se expandir em maior fantasia nas serigrafias engradadas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia procurou distinguir estes três aspetos fundamentais da obra da artista e revelar ou realçar estas três modos de se expressar com o objetivo de dar a ver a singularidade dos trabalhos de Susana Madeira. A autora indicou como seu objetivo primário e como proposta essencial as peças serem criadas segundo um mote: *exploração*. Deste modo, os seus trabalhos continham um certo experimentalismo desde logo enunciado no título da mostra.

Bibliografia da Exposição: 123/53D. *Tecidos e Telas de Susana Madeira* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

A ESCRITA DO FOGO DE SOFIA PRESTES (150)



Figura 208 A Escrita do Fogo de Sofia Prestes
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

A exposição, a 150^a, era composta por dez peças de arte têxtil, o que corresponde a um ciclo e a uma conquista pessoal. A artista dispôs-se a criar dez unidades que integram um todo, o qual produz, de algum modo, etapas de interioridade, expressas em retângulos têxteis onde estavam visual e plasticamente inscritos, sinais e símbolos da sua variada e compósita evolução. Trata-se também de um percurso estético que segue e corre paralelo ao centro, de carácter mais anímico, carregado de sentido ou de sentidos. Sofia Prestes procurou expressar com os seus trabalhos, as múltiplas experiências afetivas e culturais que vivenciou ao longo dos seus quarenta anos. Esta exposição traduz de alguma forma uma revisão da vida, começando pelo *Lugar da Escrita* e terminando no *Silêncio*, quiçá uma pausa para retomar o seu caminho.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi construída de um modo essencialmente cronológico, focando as sucessivas fases da vida da artista. Todavia demarcaram-se duas exceções, pelo facto de existirem duas obras que, pelas suas dimensões e formatos, se destruiriam

mutuamente, não se podendo, ou devendo, colocar lado a lado. Deste modo, alterou-se a cronologia por razões estéticas mas o discurso expositivo manteve a regra histórica como importante vetor para se distinguirem as obras mais antigas das mais recentes que refletem outra mestria e qualidade.

Bibliografia da Exposição: 150/63D. *A Escrita do Fogo de Sofia Prestes* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2006

FIBRA DE LUZ DE NATÉRCIA CANEIRA (203)



Figura 209. Fibra de Luz de Natércia Caneira
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

A presente exposição, a 203^a, resulta de um projeto conduzido pelo Dr. Pedro Veríssimo Mendes que, no âmbito dos seus estudos em curadoria, desenvolveu em colaboração com a artista Natércia Caneira, um diálogo cognitivo entre as vivências da arquitetura, decorrentes dos vários edifícios que se foram construindo ao longo dos séculos neste lugar da cidade que se continua a designar por Paço do Lumiar e que constitui uma das últimas aldeias de Lisboa e a evolução dos trajes que aqui habitam. Todavia, a experiência museológica do Palácio Angeja-Palmela e o domínio do traje têm deixado, nos últimos anos de noventa, uma marca no Paço. Foi essa a razão pela qual a artista chamou o têxtil e o traje à colação. A partilha de memórias que o traje também alberga, como expressão de uma arte decorativa, confrontada com a marcante permanência de uma expressão plástica da envergadura da arte maior como é a arquitetura, veio a resultar num original e peculiar questionamento sobre a paridade das linguagens artísticas e a convivialidade entre elas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia original e muito criativa chamava a atenção para a relação entre as artes que se traduziu num discurso inovador. Pode mesmo acrescentar-se que o curador e a artista garantiram a concretização e a modernidade deste evento cultural. Esta exposição propôs-se trazer sangue-novo à Sala Destaque destinada aos artistas contemporâneos e à sua intervenção ativa na transformação e na inovação museológica atuais.

Bibliografia da Exposição: 243/99D. *Fibra de luz: Natércia Caneira*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.11. Joalharia

A jóia evoca de alguma maneira o mais antigo acessório conhecido, um colar de conchas, de autoria Neandertal e que é datável de 20.000 a.C. Muito embora a jóia seja um adorno e não um traje, é imensa a sua relevância ao longo dos milhares de anos que o homem vive sobre a terra. Constituiu o acessório mais nobre e mais independente do vestuário. Pode ser usado em diferentes partes do corpo. Realça do ponto de vista estético desde a cabeça aos pés e dignifica, do ponto de vista social, a área corporal eleita. Até aos anos 60, a joalharia manteve-se com um indicador de *status* e de riqueza pessoal quando se desenvolveu a ideia de reformular o código de acesso, o paradigma e os respetivos cânones. O movimento para uma Nova Joalharia teve no nosso país pioneiros e uma plêiade de cultores que se ilustram nas exposições e nos simpósios abaixo descritos.

7.2.11.1. Joias

Foi minha intenção numa política de Sociomuseologia apoiar os artistas vivos cujos trabalhos se inscrevem nas temáticas vocacionais do Museu Nacional do Traje. Deste modo, divulguei a Nova Joalharia através da realização de exposições individuais com os pioneiros da *joalharia-de-autor* Kukas e Gordilho e com os principais criadores de jóias, provenientes das escolas de joalharia, tanto professores como alunos, quer de Lisboa quer do Porto. Procurei ser exaustiva nesta área mas, reconheço hoje, que me esqueci de Cristina Filipe e de outras/os autores que vieram a dar continuadas provas de mérito em tempos posteriores.

1985

JOALHARIA DE TEREZA SEABRA (30)



Figura 210. Joalharia de Tereza Seabra
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1985.

Exposição, a 30^a, com peças de joalharia Tereza Seabra. Esta mostra consistiu na primeira exposição que fiz, dedicada a este tão importante como independente e autónomo acessório do traje. A artista foi a pessoa que, vinda dos EUA onde estudou e fez um curso de joalharia contemporânea, sediada no Ar.CO, lançou no nosso país o ensino e a prática da *Nova Joalharia*. Esta mostra foi pioneira na amostragem de trabalhos que revelavam os novos conceitos do movimento de renovação da linguagem e da respetiva gramática de vanguarda. Foram apresentadas várias *jóias-de-autor*,

inseridas neste novo registo de execução e de estilo de peças de joalheria, realizadas com grande variedade de materiais nobres e não nobres, fazendo claro apelo ao minimalismo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo da artista e do arquiteto João Ruella Ramos. Traçaram uma horizontal em toda a sala, de modo a diminuir a altura da mesma. Colocaram então as vitrinas existentes, onde foram apresentadas as jóias num contexto sóbrio de grande discrição. Rechearam a parede frontal da sala, a uma altura de cerca de metro e meio, com uma amostragem de ampliações das peças, sugerindo modos de manufatura e novas técnicas relativas à execução das mesmas.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1986

JÓIAS DE JOANA ROSA (35)

Exposição, a 35ª com toucados, adornos de cabeça e de corpo, imaginados pela artista Joana Rosa. Foram destinados a serem usados em complemento à roupa criada pela estilista Manuela Gonçalves. Na sua grande maioria, estes substitutos de jóias podem aliás, ser classificadas no âmbito da *Nova Joalheria* como *jóias-de-autor*, muito embora as peças apresentadas fossem, na sua esmagadora maioria, manufaturadas em tecidos, repetindo no acessório, motivos, padrões ou policromias aparentadas com o traje que constituía o elemento axial para a realização de um conjunto coordenado.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia resumiu-se à colocação intencional de algumas peças, nomeadamente dos toucados, semelhantes a coifas medievais, nas usuais vitrinas do museu. De modo a incomodar o menos possível a apreciação das peças de nova joalheria, escolheu-se uma policromia básica em tons avermelhados, destinada a realçar a alvura destes acessórios de traje, assumidos como verdadeiras *jóias-de-autor*, embora manufaturadas como maquetas, em cartão branco.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

JÓIAS DE ALEXANDRA PIMENTEL E PEDRO CRUZ (37)



Figura 211. Jóias de Alexandra Pimentel e Pedro Cruz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Exposição, a 37^a, com jóias de dois artistas joalheiros que se inserem no movimento da Nova Joalheria e que patentearam criações suas, realizadas em materiais nobres e não nobres. Alexandra Pimentel corresponde ainda a uma das fundadoras deste movimento, formada em Londres, na Central St Martin School e também professora no ARCO que detém grande mestria e desenvoltura técnica. Apresentou as suas *jóias-de-autor* com carácter mais matérico e um desenho de maior rigor, enquanto Pedro Cruz seguiu uma linha mais criativa e de subtil capacidade expressiva. Esta exposição teve a visita da AICA Internacional que nesta data se reuniu em Lisboa, sob a presidência do Prof. José-Augusto França, o que constituiu um honra para o museu e para os artistas que tinham os seus trabalhos expostos.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo dos respetivos *designers* que decidiram apresentar numa linguagem minimalista e sem artifícios as suas peças de maior impacto e as mais representativas de ambos. Deste modo, foram destacados os formatos e o estilo de cada um dos artistas, o que foi uma decisão excelente, face à qualidade das jóias e ao apelo à singeleza dos próprios objetos expostos que constituíam uma interessante síntese da nova joalheria no nosso país.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1987

JÓIAS DE MADALENA ROSALIS (55)



Figura 212. Jóias de Madalena Rosalis
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987.

Exposição, a 55^a, com jóias de Madalena Rosalis que integra o movimento da *Nova Joalheria*. Constituiu a primeira apresentação individual da autora. Patentearam-se diversas peças cuja principal característica residia na utilização do fio de prata como se fosse um fio de lã, trabalhado na técnica do *tricot*. Deste modo, as pedras utilizadas na manufatura de colares ou alfinetes de peito, eram frequentemente emolduradas nesta renda em joalheria, o que lhes conferia uma certa originalidade na maior dimensão ornamental que ganhavam. Madalena Rosalis realiza também conjuntos coordenados com formas básicas do adorno feminino: colares, brincos, pulseiras e alfinetes.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo da própria joalheira que sabia e desejava ter o enquadramento que achava ideal e adequado às suas peças. A imaginação na

utilização polivalente de cada uma das jóias podia ser observada no vídeo que acompanhou a exposição. Este recurso áudio visual tinha como objetivo de sugerir modos de uso às futuras proprietárias das peças, apelando á sua imaginação.

Bibliografia da Exposição: 55/11D. *Jóias de Madalena Rosalis* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1989

A JÓIA DO MÊS (69)



Figura 213. A Jóia do Mês
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Esta exposição, a 69^a, foi de vertente europeia e quis homenagear a então Europa dos Doze, tendo por isso apresentado peças de doze artistas-joalheiros, representantes dos doze países do Mercado Comum, expostas mensalmente ao longo dos 12 meses do ano. Por razões de irmandade ibérica, começou-se por Portugal, representado por Maria Teresa Seabra, e por Espanha, representada por Salvador Dalí. Seguiram-se o Luxemburgo, com Jean Hilger, a Bélgica, com Tchoupette Beerten, e a Holanda, com Coen Mulder. Depois foi a vez da Irlanda, representada por James Kelly e da Grécia, por Zolotas e Lalaoumis, a que se sucederam a Dinamarca, com Kim Buck, a Alemanha, com Jens-Ridiger-Lorenzen, a Itália, representada por Giampaolo Babetto e a França, com Thierry Lefèvre-Grave, tendo-se terminado com a Inglaterra, representada por Wendy Ramshaw e David Watkins, em lembrança da velha e medieval aliança. Esta série contou com o apoio das respetivas embaixadas e em muito casos com a participação pessoal dos Embaixadores dos países representados.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia limitou-se à apresentação mensal, numa vitrina colocada no *hall* do andar nobre, das jóias correspondentes ao autor/res de cada país. Foi uma exposição muito arriscada em termos de segurança, concretamente no que respeitou às peças de Dalí que, por coincidência, morreu no mesmo mês em que a sua exposição estava a decorrer. A escolha dos joalheiros foi orientada por Teresa Seabra, tendo ainda os próprios Embaixadores ou Embaixatrizes dado a sua colaboração pessoal.

Bibliografia da Exposição: 69/31C.A *Jóia do mês I: Teresa Seabra, Portugal, II, Dali Espanha III: Jean Hilger – Luxemburgo IV: Tchoupette Beerten – Bélgica V: Coen Mulder e Nel Linssen – Holanda VI: James Kelly – Irlanda VII: Zolotas – Grécia VIII: Kim Buck – Dinamarca IX: Jens-Rudiger Lorenzen – Alemanha X Itália, Gian Paolo Babetto, XI: Thierry Lefèvre-Grave – França XII: Wendy Ramshaw – Inglaterra (trad. inglês e francês)*

DO METAL À TRANSPARÊNCIA – JÓIAS DE GORDILHO (72)



Figura 214. *Jóias de Gordilho*
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.



Figura 215. *Jóias de Gordilho*
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, a 72^a, deu continuidade à linha programática de divulgação da criação contemporânea no domínio da joalheria. Apresentaram-se os mais recentes trabalhos de um dos pioneiros da renovação da linguagem e da gramática decorativa e formal moderna da joalheria, que é Alberto Gordilho cuja primeira exposição individual teve lugar, em 1965. Este artista joalheiro assina as suas *jóias de autor* que realiza com reconhecida mestria técnica, em que integra metais nobres e não nobres, vidros, acrílicos e outros materiais de mais insólita e inesperada natureza.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi o resultado de um composto de soluções apresentadas pelo museu e pelo próprio joalheiro. As jóias estiveram expostas nas habituais vitrinas cúbicas do museu, tendo-se elaborado um texto de apresentação, bem como a legendagem descritiva de casa uma das obras expostas. A diversidade de utilização de matérias nobres e não nobres neste ousado conjunto de peças deu grande dinamismo visual a esta exposição.

Bibliografia da Exposição: 72/33C.*Do Metal à transparência: jóias de Gordilho* (esgotado) (trad. inglês e francês)

INIGUALÁVEIS – JÓIAS DE FILOMENO PERREIRA DE SOUSA (74)



Figura 216. Inigualáveis - Jóias de Filomeno Perreira de Sousa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, a 74^a com *jóias-de-autor* do joalheiro Filomeno, então iniciante artista da Nova Joalheria mas mestre de joalheria clássica. Desenvolveu uma série de composições bem integradas no conceito da *Nova Joalheria*, manufaturadas em metais nobres e não nobres, buscando efeitos expressivos com a introdução de materiais como o âmbar, o acrílico, o vidro, o cimento, o *nylon*, o latão e ainda colagens têxteis, ao sabor da sua imaginação. Das jóias, *inigualáveis*, desprendiam-se características urbanas, de quem é amante do néon, dos grandes edifícios de vanguarda e dos ambientes artificiais. É de destacar o seu colar de luzes, uma bem-humorada ironia ao *traje de luces* do toureiro espanhol que era ornamentado por luzes elétricas, fazendo um esplendor do seu eventual utente *de algum dia*....

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi do próprio joalheiro que quis expor as suas criações de um modo a um tempo tradicional, visto estar num museu e ter de utilizar vitrinas clássicas. Paralelamente e a outro tempo, quis conferir-lhe um carácter revolucionário. Ao expor de uma forma inteiramente informal as suas jóias *anti status*, Filomeno demonstrava quão longe estava do modo como, até aos Anos 50, se usavam e faziam adornos preciosos para definir a categoria social dos seus proprietários.

Bibliografia da Exposição: 74/19D. *Inigualáveis: Jóias de Filomeno Pereira de Sousa*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

AS JÓIAS DE ANA FERNANDES (80)



Figura 217. As Jóias de Ana Fernandes
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Ana Fernandes expôs peças de joalharia contemporânea executada em diversos materiais, distinguindo-se duas tipologias. Aquelas em que a predominância era a prata e que tinham maior rigor métrico e geométrico e as outras, manufaturados em fibras têxteis que se singularizaram pela alegre policromia das suas texturas. As vinte e nove peças da exposição, a 80^a, veiculavam esta proposta da artista portuense, muito singular no contexto do movimento da *Nova Joalharia*, em que se desprende o conceito de adorno, a fulguração festiva com a intenção de atender à graça feminina no quotidiano. Os laços de trapo constituíam quicá a proposta mais inovadora da sua panóplia de adereços de vanguarda.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi a eleita pela joalheira, utilizando sempre o equipamento que o museu tem disponível para estas pequenas exposições de joalharia. Deste modo, foi possível realizar mais esta exposição de uma artista nortenha que se caracteriza pelo seu minimalismo. Ampliações fotográficas, texto introdutório e legendas sobre as peças foram o usual complemento de todas estas mostras. Ana Fernandes quis dar o seu toque pessoal dando ênfase às peças mais recentes.

Bibliografia da Exposição: 80/22D.*Jóias de Ana Fernandes* (desdobrável) (esgotado) (trad. inglês e francês).

1990

JÓIAS DE ANA CAMPOS (84)



Figura 218. Jóias de Ana Campos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Colares, alfinetes, brincos, anéis e pulseiras constituíram o grupo de jóias que Ana Campos, artista-joalheira portuense, selecionou para esta exposição, a 84ª, em que apresentou trinta e quatro peças de sua autoria. À ideia corrente que faz da jóia um objeto frívolo para “dar nas vistas”, Ana Campos opôs um tipo de joalheria em que as peças derivam de conceitos e de ideias plásticas para dar-a-ver. Mais uma vez se tratava de apresentar uma outra representante da *Nova Joalheria*, atender à ancestralidade desta expressão artística, estimular a criação contemporânea e divulgar junto da comunidade as diversificadas linhas estéticas destes acessórios da indumentária.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia esteve a cargo da artista que foi de uma grande correção qualitativa ao reduzir à menor intervenção plástica o discurso expositivo. Deste modo, foi possível realçar as jóias, nos seus diferentes formatos, bem como os diversos trabalhos que concebeu e aqui foram apresentados. Sendo uma artista residente no Norte, esta exposição foi muito importante pelo intercâmbio de pessoas e modos de trabalho que se pode estabelecer no decorrer de uma mostra como esta.

Bibliografia da Exposição: 84/24D. *Jóias de Ana Campos*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

CAMPOS DE BATALHA DE GUTA (87)

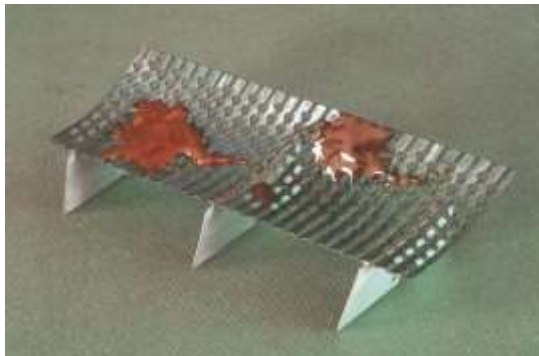


Figura 219. Campos de Batalha de Guta
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Exposição, a 87ª, com jóias de Guta, artista joalheiro que se integra no *Movimento da Nova Joalheria* e que apresentou uma série de dezanove peças inspiradas no tema do guerreiro com fortes e claras referências, quer aos lusitanos, àquele povo lutador e tenaz que ousadamente enfrentou as hostes romanas, quer às raízes da portugalidade do tempo dos afonsinos que conquistaram um território pelas armas, com o auxílio dos escudos e defendidos pelos seus elmos. Com esta temática e sob este título, *Campos de Batalha*, Guta manufacturou brincos, anéis, pulseiras, broches, cinturões, um elmo e o colar dos guerreiros.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi da autoria do artista que, para além da exposição patente na Sala Anos 90 com peças inspiradas na cultura castreja e que resultaram de uma cuidadosa pesquisa no Museu Nacional de Arqueologia, criou ainda mais um espaço expositivo

no terreiro do palácio, onde desenhou, inovadoramente, em tijolo de cimento, um gigantesco colar de guerreiro, enfatizando assim a ideia do herói que forja a sua pátria pelas armas.

Bibliografia da Exposição: 87/27D. *Campos de Batalha, Jóias de Guta* (esgotado) (trad. inglês e francês).

27 JÓIAS DE PAULA CRESPO (93)



Figura 220. 27 Jóias de Paula Crespo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Esta exposição, a 93^a, constituiu uma monografia sobre a artista joalheira em causa, integrada no I Simpósio Internacional da Jóia. Tratou-se da apresentação de peças de joalheria de Paula Crespo que é mais uma das relevantes figuras do movimento da *Nova Joalheria*. Aposta na renovação do visual no que concerne essencialmente ao adorno feminino. A revolução da gramática e das formas tradicionais é total, surgindo estas jóias como atos e artes portáteis que se agrupam em configurações diversas. Do segredo e função hermética das caixas se desprende um fio relacional com o conceito tradicional de jóia. De destacar o grande colar, de discurso ambivalente, entre o poder pobre e o poder urbano da *high tech*.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia apelou a este carácter inovador que as peças de joalheria de Paula Crespo apresentam. Foi essencialmente destacado o colar que deteve no contexto da exposição um grande impacto, na medida em que foi exibido de uma forma direta e desinibida, ostentando claros e inequívocos sinais de simbologia majestática. Profetizava já a valorização da tecnologia na civilização ocidental que viria a desembocar na globalização, servida pela informática como veículo real e universal de comunicação.

Bibliografia da Exposição: 93/33D. *27 Jóias de Paula Crespo*, (brochura), (esgotado).

JÓIAS DE LOUIS OSMAN (94)



Figura 221. Jóias de Louis Osman
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

A exposição, a 94^a, com jóias do joalheiro galês Louis Osman veio a ser uma consequência do programa que o museu tinha organizado em 1989 e que consistiu na apresentação mensal de um artista-joalheiro de cada um dos então doze países da Comunidade Europeia. Deu-se assim início ao necessário intercâmbio entre instituições afins. Por outro lado, a exposição de trabalhos de artistas estrangeiros contribuía para melhor se entenderem os representantes portugueses da Nova Joalharia, os quais vinham lutando, há alguns anos, pela reformulação desta arte tradicional, implicando-se na defesa do estatuto da *joalharia-de-autor* e na sua aceitação pública.

Neste contexto, pareceu adequado pedir a colaboração do The British Council, para convidar o joalheiro inglês Louis Osman, criador da Coroa do Príncipe de Gales, para expor peças de sua autoria nesta série de pequenas mostras. A propecta idade do joalheiro, atrasos na correspondência e mensagens mal interpretadas ocasionaram alguns ruídos na comunicação, instalando-se o equívoco na demanda das Jóias de Osman: a coroa virá, mas a seu tempo. E assim, sobre o equívoco se iniciaram as negociações oficiais para a realização de uma exposição de Osman, incluindo a célebre obra executada para cerimónia de investidura de Carlos de Windsor que ocorreu em Cardiff, em 1969. Ultrapassadas as diversas barreiras e as sucessivas fases de um quase novelesco processo, criaram-se as condições para furar a política do sigilo e anunciar-se publicamente a realização desta histórica exposição. Acompanhando a Coroa estiveram expostas alguns conjuntos do mesmo autor. Eram compostos por brincos, colares, anéis, pulseiras e alfinetes, sendo todos manufaturadas em ouro, proveniente do País de Gales, variando a cor das gemas e o número de peças de cada conjunto.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia baseou-se numa vitrina à prova de bala, cedida pelo Palácio Nacional da Ajuda, onde foram colocados todos as peças de joalharia. Esta mostra teve lugar na capela do museu com segurança presencial de 24 horas. Dentro e fora do museu, encontravam-se agentes e carros policiais que se rendiam, de modo a manter o grau de segurança máxima durante os vinte e oito dias que as peças estiveram patentes. Este aparato foi possível através

da gratuita colaboração de agentes da Polícia Judiciária, da Polícia de Segurança Pública e da Guarda Nacional Republicana.

Bibliografia da Exposição: 94/34D. *Simpósio Internacional da Jóia, Jóias de Louis Osman* (em colaboração com The British Council), esgotado (trad. inglês e francês).

1991

PEÇAS VIVAS JÓIAS DE MARTA LOUREIRO (105)



Figura 222. Peças Vivas Jóias de Marta Loureiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Esta exposição, a 105^a, com cinquenta e nove adornos femininos, teve como essencial objetivo, na intenção de Marta Loureiro, explorar a função de acessório do quotidiano, a comum ardósia, material muito característico e de grande presença geológica no Norte do país, de onde a artista é oriunda. Revolucionar o uso desta pedra usada tradicionalmente para a cobertura de telhados ou no quadro preto da escola veio a constituir uma leitura nova da jóia, a par com as diversas manifestações que a *Nova Joalharia* tem vindo a desenvolver. Os objetos apresentados confinavam-se num hábil jogo de geometrias no espaço, num cruzamento de linhas, de subtis e discretos volumes, como convém às características geológicas deste tipo de pedra.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve discreta presença, na medida em que o mais interessante e, sem dúvida insólito, objetivo do museu, era destacar o uso deste material geológico na arte da joalheria. Na verdade, a ardósia constitui um apreciado património do Norte. Esta experiência de testar a ardósia em termos decorativos teve o seu sucesso mas não deixou de causar uma certa reserva por parte de alguns visitantes que consideraram pouco digno usar este material não nobre como jóia.

Bibliografia da Exposição: 105/41D. *Peças Vivas: Jóias de Marta Loureiro (esgotado)* (trad. inglês e francês).

CIDADES DA LUA de NÁDIA TORRES (106)



Figura 223. Cidades da Lua de Nádía Torres
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Nascida em Rabat, no Marrocos, Nádía Torres, formada em ourivesaria pela escola AR.CO, tem ainda a particularidade de viver em Mértola. Nesta vila alentejana tem-se porfiado em enaltecer, conservar e recuperar a ancestralidade árabe, desenvolvendo-se o estudo do património mourisco, levantado do chão e dos muitos e variados vestígios ali deixados por este povo islâmico. Não admira pois que esta exposição, a 106ª, se denominasse *Cidades da Lua* e fosse evocativa do Crescente, símbolo da unidade religiosa da comunidade que ali viveu e comerciou durante séculos. A coleção de peças expostas de uma contida geometria revelava o sentido do decorativismo muçulmano. As jóias eram essencialmente manufaturadas em prata, material profusamente usado na secular ourivesaria islâmica.

Tratou-se de uma *pequena* exposição A museografia de sóbria intervenção procurou através da cor integrar as jóias colocadas sobre um halo lunar de um cinzento brilhante mas discreto. De salientar que esta exposição foi, por coincidência do destino, paralela ao prémio Pessoa, atribuído pelo jornal Expresso, ao Prof. Cláudio Torres, pai de Nádía, pela sua atividade académica e arqueológica, em Mértola, onde se teimou fazer renascer esta raiz cultural, complementar à exacerbada ascendência romana e cristã.

Bibliografia da Exposição: 106/42D. *Cidades da lua: jóias de Nádía Torres*, (esgotado).

ANNULUS SUM de MANUEL VILHENA (110)



Figura 224. Annulus Sum de Manuel Foi a Vilhena
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Eu sou um anel foi o título escolhido por Manuel Vilhena para sintetizar a vinculação do artista à joalheria. Corresponde à sua divisa e ao seu projeto de trabalho, partindo da forma e do conceito do anel. O tema do círculo solar implantou-se em grandes dimensões no terreiro do museu, enquanto na sala de exposições se apresentaram quatro séries subordinadas aos seguintes temas: *arborae vitae*, a árvore da vida, *annulus sum*, eu sou um anel, *epigraphica*, correntes com inscrições e *genesis numerica*, a raiz dos números. Deste modo se patentearam os dois referentes fundamentais da sua obra: a vertente romana e a esotérica.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 110ª e a museografia dividiu-se em dois sectores um no interior do palácio e o outro no exterior. Este último círculo, um anel de Deus, diga-se assim, continha igualmente a ideia do sinal emblemático da raiz do Ser e do próprio Universo, em constante expansão e, em constante gestação, tema que continua a ser tão caro aos físicos como a todas as pessoas que se questionam sobre as suas origens.

Bibliografia da Exposição: 110/45D. *Annulus sum: Jóias de Manuel Vilhena*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

JÓIAS DE KUKAS (113)



Figura 225. Jóias de Kukas
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991.

Exposição, a 113ª, inaugural do II Simpósio Internacional da Jóia. Constou de trinta e quatro peças concebidas por uma das pioneiras da modernização da linguagem da joalheria, mas mantendo o respeito pelos materiais nobres e a preferência pela exaltação da luz e do brilho inerentes à prata e ao ouro nas suas características tonais. Esta artista fez na verdade a primeira grande rutura com o historicismo na arte do adorno, tendo vindo até ao presente a manter a postura inicial de coerência pelo manifesto contra aquilo que ela designa como *pudins de gemas*. Utilizando uma gramática abstrata, Kukas apresentou anéis, brincos, pregadores, colares e pulseiras de grande exigência formal, estruturados e depurados objetos de acentuada intemporalidade. As configurações das suas jóias continham ainda elementos mistos de tradicionalidade com arrojados de conceção e de *design* que se poderiam classificar de clássicos, ou melhor, de intemporais.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia recorreu-se das vitrinas existentes e apenas se limitou a colocar, sem artificios, as pequenas obras de joalheria agrupadas por géneros e/ou por conjuntos. Ficou bem patente que a opção da autora é e continua a ser, muito claramente, a de uma *designer de jóias* e menos a de uma joalheira num sentido mais comercial. Foi determinante a iluminação que tendeu a enfatizar e a pontuar cada um dos exemplares expostos¹⁶².-

Bibliografia da Exposição: 113/47D. *Jóias de Kukas, II simpósio Internacional da Jóia* (desdobrável) (esgotado) (trad. inglês e francês).

1993

PRÉMIOS DE JOALHARIA PORTUGUESA (116)

Esta exposição, a 116^a, foi o resultado de um concurso nacional para a atribuição de Prémios de Joalheria Portuguesa que consistiu na instituição de galardões que representaram um estímulo para os criadores deste país, nomeadamente vocacionado para a arte de trabalhar o ouro e a prata. Este Concurso Nacional proporcionou aos artistas-joalheiros uma importante realização de obras e contribuiu igualmente para o reconhecimento público dos seus valores. Patrocinado por J&B, o 1º prémio foi atribuído a Cláudio Passos, o 2º a Stephan Maroshechek e o 3º a Filomeno Pereira de Sousa, entre sessenta e três concorrentes, cujas obras estiveram patentes, de modo a que os visitantes pudessem avaliar da qualidade, do rigor técnico e da capacidade criativa dos jovens que se submeteram ao júri deste concurso¹⁶³.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia destacou os premiados pois assim se quis destacar a produção portuguesa atual numa área que continua a constituir uma das mais apreciadas e originais artes decorativas nacionais. A mostra não deixou de lado os restantes concorrentes que tiveram o privilégio de ter os seus trabalhos expostos no museu e de serem conhecidos pelo grande público. Deste modo, todos os concorrentes ficaram satisfeitos e o museu também, por poder fazer uma exposição coletiva de joalheria sem custos para a instituição.

Bibliografia da Exposição: 116/48D. *Prémio de Joalheria Portuguesa*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

¹⁶² *Jóias de Kukas*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1992.

¹⁶³ Concurso Nacional de Joalheria Portuguesa, 1, Lisboa, 1993: prémio de joalheria portuguesa: peças originais de joalheria contemporânea e tradicional. Lisboa, Minerva do Comércio, s.n., s.d. 1993).

FORÇAS TELÚRICAS JÓIAS E PINTURAS DE ISA DUARTE RIBEIRO (118)



Figura 226. Forças Telúricas Jóias e Pinturas de Isa Duarte Ribeiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Exposição, a 118^a, com seis pinturas texturadas e quatorze jóias de Isa Duarte Ribeiro, complementares umas às outras. Refletem a mesma intencionalidade no fabrico dos diferentes artefactos. A densidade pictural rima com a forte sensualidade que se desprende das peças de joalharia, jóias que correspondem a dois períodos de distinta conceção. A uma fase mais tímida de recorte floral e, conseqüentemente, mais próxima de uma representação figurada, sucede-se uma outra, mais explosiva e dinâmica. Ramos Rosa apresenta a artista da seguinte forma: *Isa pinta ao nível da matéria e não das formas e das figuras que a encenam ou delimitam...o Jogo é aqui elemento principal e a energia criadora que se situa no centro da matéria. O negro é outra das vertentes dessa energia poderosa e, no seu esplendor tenebroso, surge com o vigor profundo de um surto vindo do imo da substância da terra*¹⁶⁴.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia atendeu às duas expressões artísticas que a autora apresentou: a pintura e a joalharia. Sendo as telas de vocação mural, destinaram-se as pinturas às paredes, que assim ocuparam as três principais áreas da sala. As jóias de reduzido formato, e executadas em prata, estiveram expostas nas vitrinas, dando aso a que o discurso expositivo se desenrolasse em paralelo, podendo optar-se por iniciar a visita pela apreciação horizontal e depois vertical ou vice-versa.

Bibliografia da Exposição: 118/50D. *Forças Telúricas – Jóias de Isa Duarte Ribeiro* (esgotado) (trad. inglês e francês).

¹⁶⁴ RAMOS ROSA, in, *Forças Telúricas*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1993.

JÓIAS DA TERRA E DO FOGO DE ISABEL AZEREDO (120)



Figura 227. Jóias da Terra e do Fogo de Isabel Azeredo
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

O toque singular que cada indivíduo exprime no barro deriva sobretudo do ato anterior ao cozimento, à introdução do fogo na obra previamente moldada, bem como na decoração sugerida ou preenchida. As jóias da terra e do fogo de Isabel Azeredo não fogem à regra. É a partir de formas redondas e oblongas de invenção ancestral e anónima que a artista acrescenta outras configurações e texturas que constituem os formatos dos alfinetes de cerâmica, imaginados por esta joalheira. As peças são portadoras de luz e integram-se em qualquer roupa do quotidiano, destinadas a um vasto público cansado do consumismo. A manufatura destas jóias obedece, não só a esta ideia de consciência social, mas também ao desejo de fabricar singelos ornamentos em memória dos povos africanos.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 120ª e a museografia deu a ver as peças criadas pela autora com o intuito de decorar as lapelas da roupa do dia-a-dia, jogando com as formas e algumas tonalidades que o barro cozido introduz nas peças, durante a sua passagem pelo forno. Deste modo, algumas das jóias salientavam-se pela policromia dos respetivos irizados, resultantes do acaso. Na verdade, as altas temperaturas a que as peças foram sujeitas provocam alterações cromáticas que lhes conferem singularidades.

Bibliografia da Exposição: 120/52D. *Jóias de Terra e Fogo de Isabel Azeredo* (esgotado)
(trad. inglês e francês)

RAÍZES DO OURO POPULAR DO NOROESTE PORTUGUÊS (121)



Figura 228. Raízes do Ouro popular do Noroeste Português
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Exposição, a 121ª, realizada em colaboração com o Museu Nacional Soares dos Reis do Porto. Consistiu numa recolha de materiais, equipamentos e peças de joalheria nortenha. Como o título indica, esta mostra visava fazer o paralelismo entre as jóias atuais e as formas arcaicas (pré-históricas e célticas) fabricadas em território nacional. Não deixa de ser não só curioso como interessante, do ponto de vista cultural e estético, que certas configurações se tivessem mantido inalteradas durante séculos. Assim, a ourivesaria popular ainda é composta por: contas, colares e argolas. Mas também por outras formas base como as arrecadas, os cordões, os grilhões, as *peças* e as laças. A exposição terminava com um ateliê de ourives, em que se dispôs toda a parafernália de ferramentas e equipamentos, nomeadamente as bancadas e a mesa de trabalho.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia teve um propósito iminente pedagógico, tendo como objetivo demonstrar a ancestralidade do ouro nortenho e de algum modo, a classificação e descrição das principais tipologias da joalheria tradicional portuguesa. Ainda foi intenção explicitar o modo de uso e os costumes ligados a estas peças de ourivesaria, tanto no quotidiano, como em dias de festa e de romaria. Por último, criou-se uma oficina de joalheria com as suas bancadas de madeira e diversos equipamentos entre ferragens e balanças próprias.

Bibliografia da Exposição: 121/41C. *Raízes do Ouro Popular do Noroeste Português* (do Museu Nacional Soares dos Reis (esgotado).

1994

JÓIAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS (125)

Lisboa foi a Capital da Cultura neste ano, pelo que se julgou muito importante realizar uma mostra, a 125ª, sobre o tema Jóias Portuguesas Contemporâneas, de modo a poderem ser conhecidos pelo público, nacional e estrangeiro que visitava a cidade neste momento tão especial para divulgar os nossos artistas. Coube a vez aos novos joalheiros, dando-se um pequena mas representativa mostra da *joalheria-de-autor* no nosso país, paralelamente à organização do III Simpósio Internacional da Joalheria.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia foi sumária, na medida em que se utilizou apenas a grande vitrina octogonal do *hall* do andar nobre para se patentear os mais promissores representantes da joalheria contemporânea, evitando um imenso lapso que seria a omissão dos criadores portugueses na área da Nova Joalheria durante o ano em que Lisboa era Capital da Cultura.

Bibliografia da Exposição: 125/54D. *Jóias Portuguesas Contemporâneas* (comemorativa do prémio do 1º concurso Nacional de Joalheria Portuguesa patrocinado por J&B) (esgotado).

TRÊS MOSTRAS (132)



Figura 229. Três Mostras
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

A inauguração do III simpósio internacional da jóia foi pretexto para a realização de um conjunto de três pequenas mostras, com um desdobrável comum, e que, dada a sua unidade, agreguei com a mesma numeração, a 132^a. A primeira, de um artista persa residente no nosso país e as outras duas, de dois joalheiros portugueses bem conhecidos do público. DOZE JÓIAS, exposição de Onik Sahakian que trouxe peças manufaturadas por próprio, de vincada expressão e gosto ortodoxo e de inspiração oriental como convém a este artista, também pintor, de origem arménia mas naturalizado americano. COLAR-TEIA foi outra das pequenas exposições, preenchida com uma única peça da autoria de Gordillo. Este joalheiro colaborou e participou no Simpósio com esta peça muito especial: um colar-teia executado em platina, trezentos gramas, e cravejado com cento e cinquenta brilhantes. Costuma ser designado como o *colar do século*. Esta é uma peça de especial manufatura, devida à sua qualidade e valor. Já esteve patente na Bolsa de Diamantes de Londres pelo seu alto valor financeiro. EM LINHA foi a terceira exposição, da autoria de Ana Silva e Sousa, com jóias de prata, ouro e pedras, de gesto fluido e minimal, com valores de singeleza e grande depuramento. Têm um forte lado poético que sugerem ser propícios a uma linguagem amorosa. Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi diferente para cada um dos joalheiros, na medida em que as peças também eram diferenciadas. As peças de Onik foram apresentadas no *hall* do 1º andar e as da Ana estiveram presentes num patamar superior da escadaria, enquanto a peça de Gordillo foi destacadamente explorada na sala dos Anos 90 porque se quis dar um maior relevo à mais valiosa jóia, de que há conhecimento de ter sido feita no nosso país, durante todo o século XX.

Bibliografia da Exposição: 132/45C. *Doze jóias: Onik Sahakian, Colar-teia de Gordillo, Em linha de Ana Silva e Sousa*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

1996

A PEÇA DO MÊS – JÓIAS DE MARROCOS (145)



Figura 230. A Peça do Mês - Jóias de Marrocos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

Esta exposição, a 145^a, teve a característica de se traduzir numa mini exposição mensal, dando ênfase a uma temática relacionada com a vocação do museu, tendo-se estabelecido para o ano de 1996, as jóias marroquinas. A incansável panóplia decorativa islâmica deve-se, como é sabido, ao rigor religioso, ditado por Maomé e reunido no livro sagrado, fazendo oposição drástica e determinada a qualquer tipo de representação figurativa. Difundiu-se assim, entre o mundo muçulmano, o gosto geometrizante que o caracteriza, juntamente com a apetência caligráfica cuja ondulação e ritmo contrapõem, de algum modo, a segura lógica dos valores matemáticos que ornamentam tanto as mesquitas como os mais diversos objetos do quotidiano, como são as jóias. Deste modo, esta exposição constituiu mais um contributo para o conhecimento da jóia como acessório do traje, trazendo para a ribalta as jóias de Marrocos, país com quem temos relações seculares, mas pouco conhecido entre nós, sobretudo nos seus valores culturais. Manufaturadas essencialmente em prata com pedras encastoadas de várias cores e formatos, as jóias apresentadas procuraram atender sobretudo à diversidade das configurações e das formas de uso.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. A museografia foi mensal e tendeu a ser antológica, procurando mostrar as formas base desta expressão artística no reino de Marrocos e as principais tendências decorativas, atendendo aos ornamentos e ornatos que caracterizam as peças de joalheria deste país, de vincada e secular tradição islâmica.

Bibliografia da Exposição: 145/52C. *A peça do Mês: Jóias de Marrocos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

QUATRO JÓIAS (155)



Figura 231. Quatro Jóias
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1996.

Esta exposição, a 155ª, foi múltipla, apresentando obras de quatro artistas. Sendo impossível realizar, por razões de ordem financeira, uma grande exposição de jóias e porque pareceu que também que seria importante divulgar o maior número de artistas, organizaram-se quatro pequenas mostras de joalheria, no âmbito do IV simpósio Internacional da Jóia. Maria João Oliveira com *Jóias de Angola*, artista portuense que se vem dedicando à joalheria há longos anos e procura desenvolver esta expressão artística, tendo como fonte de inspiração a cultura material africana, mais precisamente a angolana, terra onde viveu durante uma larga temporada. Esta mostra teve uma museografia singela e foi apresentada na Sala dos Anos 90. Em paralelo, apresentou-se Aida Furtado com *Jóias*, numa vitrina colocada num patamar da escadaria, dando a ver o trabalho que a artista, também natural do Norte, vem desenhando desde os anos 60. É uma joalheira desconhecida por se apresentar sempre em exposições coletivas e apenas com duas ou três peças, merecendo todavia ser reconhecida pelo público apreciador de jóias. *Jóias Douradas* constituíram a terceira destas pequenas mostras e foi apresentada noutra patamar da escadaria. Tratava-se de um vestido branco imaginado por uma jovem noiva que desejou ficar anónima e que inventou vestir-se de sereia no dia do seu casamento. Imaginou umas hastes com ramagens de seda que pintou de diferentes tonalidades de verde, terminando em dourado, como se fossem algas. O toucado do Casamento da Sereia, baseado num conceito de carácter ecológico, foi considerado jóia no contexto da Nova Joalheria. A quarta mostra foi apresentada numa grande vitrina no *hall* do palácio e foi designada por *Jóias masculinas dos sécs. XIX-XX*. Era constituída por uma coleção de correntes de relógio, usadas pelos homens e executadas em prata. Disposeram-se de acordo com os respetivos formatos, alternando peças de maiores e de menores ornatos, ao invés de se colocarem por ordem cronológica. De facto, a configuração padrão destas correntes foi praticamente idêntica ao longo dos quase cem anos que aqui se ilustraram.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia não teve predicado de maior que não fosse adaptar o espaço do palácio, já de si dinâmico, para integrar isoladamente cada uma das mini mostras, sem as destruir umas às outras. Desta feita, havia em cada patamar da escadaria e ainda na própria sala de entrada no andar nobre, uma vitrina surpresa com jóias de diferentes autores.

Bibliografia da Exposição: 155/57C. *Quatro Jóias IV Simpósio Internacional da Jóia* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

A PEÇA DO MÊS – GEMAS DO BRASIL (170)



Figura 232. A Peça do Mês - Gemas do Brasil
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

A fim de dar continuidade ao programa lusófono, elegendo um tema e glosá-lo ao longo dos doze meses do ano, deu-se a vez ao Brasil. Nada melhor para este projeto de expor uma peça por mês do que fazer recair sobre este país, a escolha das suas encantatórias gemas. Recorreu-se em parte ao espólio do museu, nomeadamente à coleção de botões do século XVIII com inúmeras pedras recolhidas em Minas Gerais e mais precisamente na zona de Ouro Preto. Apresentaram-se assim alguns tipos de pedras como diamantes, cristais, topázios, esmeraldas, ametistas e berilos. Recorreu-se ainda a um colecionador particular para se poder diferenciar mensalmente a paleta das cores das preciosas e das semipreciosas.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. Foi a mostra 170^a e a museografia deu continuidade à adaptação do espaço de corredor do r/c, por se considerar o local mais acertado e visualmente interessante para se expor numa pequena vitrina as escolhas de cada mês. As peças estavam legendadas em três línguas, existindo um pequeno texto trilingue, introdutório ao tema do ano, escrito em português, inglês e francês.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

COLARES E ADEREÇOS – JÓIAS DE FILOMENA REGO (173)



Figura 233. Colares e Adereços - Jóias de Filomena Rego
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Filomena Rego, também conhecida por Nicha, arquiteta de profissão e joalheira nas horas livres, apresentou os seus mais recentes trabalhos, quarenta e três, nesta exposição, a 173^a, em que procurou dar uma perspetiva da sua produção. Da parte do museu, o objetivo foi o de divulgar mais uma representante do movimento da *Nova Joalheria*. Nicha atende às ideias, aos conceitos e nomeadamente às estruturas de cada jóia, como convém a uma arquiteta e disso foram exemplo as peças expostas. Também se observou o fascínio pelos materiais que esta artista tanto aprecia. O conjunto das jóias espelhou o seu percurso de crescente qualidade e maturidade, onde domina o equilíbrio e uma constante coerência, tanto no desenho de cada peça como no pormenor da decoração, sob o desejo de chegar ao interior do sentimento, da vida, do homem e da natureza.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia fez realçar o dinamismo das peças. O ambiente criado procurava integrar o visitante numa sala minimalista mas requintada. Optou-se por uma intervenção discreta, usando tonalidades suaves nas bases das vitrinas e nas legendas. Foi bastante original a colocação de pequenas vitrinas de acrílico, a cutelo, de modo a possibilitar a leitura do verso e do anverso dos colares expostos.

Bibliografia da Exposição: 173/72D. *Colares e Adereços – Jóias de Nicha, Filomena Rego* (esgotado). (trad. inglês e francês)

OS TALISMÃS - DE CARLOS PASCOAL (177)



Figura 234. Os Talismãs – de Carlos Pascoal
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Carlos Pascoal, artista e artífice, apresentou uma série de objetos de prata que representam a síntese do seu desígnio interior. Como ele próprio diz: *As minhas peças são uma homenagem a todas as culturas e a todas as raças dos cinco continentes deste Planeta*. Recolhendo assim elementos simbólicos de várias etnias, interpreta-os a seu modo, engendrando uma gramática própria de ordem cósmica e de ordem espiritual. Aparecem nas cinquenta e duas peças expostas: espirais, rodas, sóis e mar, círculos, triângulos e suásticas. Carlos Pascoal deseja que o portador das suas jóias as use como talismãs, à maneira arcaica e não como sinais de *status*. Não se trata de uma atitude religiosa ou panteísta mas de uma consagração ao bem, à harmonia natural, às misteriosas e reais fontes de vida como são os quatro elementos, água, fogo, a terra e ar.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia teve um caráter ritual, na medida em que o próprio artista muito inclui de si próprio, imbuído de uma religiosidade ecológica, que estão presentes na expressividade e nas intenções com que cria as suas obras. Provoca no utente das jóias um certo timbre mágico, a que este facilmente adere, pois vivemos numa sociedade carente de crenças.

Bibliografia da Exposição: 177/74D. *Talismãs – Jóias de Carlos Pascoal* (esgotado) (trad. inglês e francês).

PRATA BORDADA - JÓIAS DE ALEXANDRA RIBEIRO (180)



Figura 235. Prata Bordada – Jóias de Alexandra Ribeiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Esta exposição, a 180ª, apresentou dezanove jóias e atendeu sobretudo ao universo feminino, procurando de algum modo reatar e recriar o elo romântico de uma educação dirigida para os valores tradicionais. Alexandra Ribeiro decidiu incluir o bordado, a tecelagem, o *tricot* e a costura no seu trabalho no âmbito da joalharia. A prata foi tratada como um suporte têxtil e, sobre o tecido que constituía a base da jóia, cozia, alinhava e bordava, utilizando diversos pontos e técnicas próprias aos têxteis, executados aqui, em fio de prata sobre prata. Por outro lado, utilizando umas vezes o bordado, outras vezes a grafia simples, optou por caligrafar palavras simples como *Maria, amor e mar* que retratam, ainda a realidade da mulher e as suas inerentes e mais tradicionais artes e ofícios.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia seguiu os habituais caminhos de integração nas vitrinas existentes. Procurou-se com êxito aproximar e mostrar a linguagem dos bordados em prata da autora, em paralelo com semelhantes bordados em suporte de linho, como lenços e peças finas de bragal.

Bibliografia da Exposição: 180/76D. *Prata Bordada de Alexandra Ribeiro* (esgotado). (trad. inglês e francês).

2000

MINIATURAS DE ALICE SANDE (196)



Figura 236. Miniaturas de Alice Sande
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Alice Sande é uma artista portuguesa, pouco conhecida no nosso país, não só pelo facto de residir no coração da Beira, no distrito de Coimbra, como por a sua atividade artística se expressar numa arte que não tem, hoje em dia, o sucesso que teve nos séculos XVIII e XIX, anteriormente à descoberta da fotografia. Alice Sande é uma das raras pessoas, senão a única que se dedica a esta tipologia de pintura. Trata de miniaturas em marfim concebidas e executadas numa linguagem figurativa como é tradicional desta forma de expressão. As peças expostas constituíram a mais recente criação desta senhora que teve assim a sua primeira mostra individual em Lisboa.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 196ª e a museografia repetiu de algum modo as muitas exposições de jóias que o museu foi realizando, na medida em que a disposição das miniaturas obedeceu à sua inclusão em pequenos suportes dentro das vitrinas que habitualmente são usadas para este fim.

Bibliografia da Exposição: 196/82D. *Miniaturas de Alice Sande* (esgotado). (trad. inglês e francês). 197/73C. *Moda do Século 1800-2000* (esgotado) (trad. Francês e inglês)

JÓIAS E OUTRAS ALQUIMIAS DE JOSÉ AURÉLIO (198)



Figura 237 Jóias e Outras Alquimias de José Aurélio
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Exposição de cerca de trinta peças de joalheria, concebidas e executadas por este conhecido escultor. José Aurélio aborda a jóia como uma miniatura escultórica. Procura materializar uma forma suscetível de ser ampliada, o que não significa que sejam modelos para esculturas de grande escala. O pretexto para a realização destas peças foi sempre de ordem afetiva e assim, ao invés de comprar uma jóia para oferecer a uma pessoa querida, José Aurélio punha o engenho a funcionar e executava a sua jóia. À medida que os anos passavam e, sem o intuito de ser joalheiro, o artista foi agrupando perto de si, um conjunto de peças que se expuseram então, pela primeira vez.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 198ª e, na museografia, deve destacar-se um ponto interessante: a inclusão de uma vitrina repleta de apetrechos e outros elementos como diversos equipamentos, que pudessem fazer parte do laboratório de um alquimista com as suas retortas. Não pode deixar ainda de ser mencionado o imenso e original colar cósmico apresentado no terreiro. A mão do escultor dividiu o pátio em duas partes, tendo numa delas disposto as diversas fases da lua colocadas no chão como de fora um colar lunar. Do outro lado, compôs a visão do sol, do amanhecer ao poente como se fosse um colar solar. Ambas as séries de esculturas formaram então aquilo que acabou por se designar por colar cósmico. Nenhuma destas peças tinha sido reunida anteriormente, pelo que corresponderam a um percurso evolutivo de uma parte da obra de José Aurélio, pouco conhecida do público.

Bibliografia da Exposição: 198/74C. *Jóias e Outras Alquimias de José Aurélio* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2001

JÓIAS DE VERÓNICA LEONOR (203)



Figura 238. Jóias de Verónica Leonor
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Pequena mostra, a 203^a, com os trabalhos de joalheria de uma artista portuense que enveredou por esta expressão artística, após ter terminado a sua carreira de professora de Educação Visual. As jóias apresentadas demonstram um apuramento técnico notável e o sentido da depuração que caracterizam as suas criações. Estas definem-se ainda pela exaltação de formas lineares contidas que constituem o resultado de uma pesquisa estética de valores contemporâneos. A geometria constitui uma das suas preferências manufacturando peças de singela aparência.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia atendeu à explicitação do discurso da autora que contribuiu de um modo decisivo para a organização da mostra e do carácter pedagógico que esta assumiu. O estilo minimalista do trabalho desta joalheira esteve a par com a museografia que se pautou pela discrição e pela sobriedade.

Bibliografia da Exposição: 203/85D.*Jóias de Verónica Leonor* (esgotado) (trad. inglês e francês)

OS COLARES DA MAYA (205)



Figura 239. Os Colares da Maya
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Apresentação de jóias elaboradas pela 10ª Marquesa de Fronteira, D. Maria Margarida, resultantes de diversos materiais recolhidos nas suas viagens pelos diversos continentes. Estes colares, realizados na sua maioria com pedras ditas semipreciosas, têm como característica serem manufaturados numa linguagem de vanguarda, tanto mais interessante quando se trata de uma artista com oitenta e cinco anos de idade. É de destacar que foi a primeira vez que a artista expôs, o que, do ponto de vista humano, foi um grande desafio para a senhora e até para a família.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 205ª e a museografia celebrou esta fascinante e pouco usual mestria na realização de colares, decorrente da intenção de mostrar uma exaustiva parte das peças de sua manufatura. A exposição consistiu numa mostra dos seus colares agrupados por cores e por materiais, cuja característica mais evidente se encontra na densidade com que as peças são feitas, exprimindo uma certa dureza de carácter.

Bibliografia da Exposição: 205/77C. *Os Colares da Maya* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2002

HISTÓRIA DE PORTUGAL EM JÓIAS DE JULIETA PEDROSA (211)

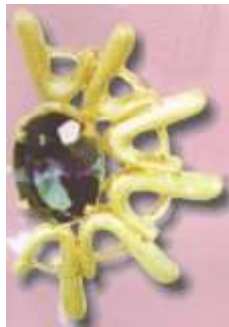


Figura 240. Histórias de Portugal em Jóias de Julieta Pedrosa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Apresentação de jóias elaboradas pela artista, resultantes da utilização de diversos materiais mas onde a prata constitui o suporte mais habitual. As jóias eram realizadas na sua quase totalidade com pedras semipreciosas de proveniência brasileira, terra natal desta artista que igualmente ali reside. Têm como característica serem manufaturadas numa linguagem de vanguarda mas retêm, em simultâneo uma referência cultural e, por vezes estética, a momentos que Julieta Pedrosa achou mais relevantes da História de Portugal. Desde a fundação da nacionalidade aos descobrimentos, à chegada à Índia e ao Brasil, da ativa produção e extração do ouro mineiro no tempo de D. João V, à permanência da corte no Rio, vários foram os pretextos para conceber peças consideradas emblemáticas do espírito de cada época.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 211ª e a museografia seguiu cronologicamente a História de Portugal contada em jóias, sendo essa a intenção da artista. As obras eram maioritariamente alfinetes. A dimensão um tanto exagerada das peças para o comum do tamanho dos

alfinetes serviu como discurso do guião que exaltava a comunidade luso-brasileira e os laços comuns entre os dois países.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

JÓIAS DE OFÉLIA MURRIETA (212)



Figura 241. Jóias de Ofélia Murrieta
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Com o Alto Patrocínio da Embaixada do México, esta exposição foi a 212^a. Ofélia Murrieta apresentou jóias concebidas e manufaturadas pela própria artista. Muito embora a sua linguagem plástica seja de modernidade, esta joalheira discorre essencialmente sobre temas relacionados com a tradição popular do seu país, nomeadamente com a Festa da Morte. As peças apresentadas eram todas executadas em prata com um cariz artesanal muito forte, na medida em que assinalavam uma forte inspiração das culturas mayas e aztecas. Havia colares, brincos, braceletes, alfinetes e anéis quer em conjuntos quer em peças isoladas que assinalavam as culturas ameríndias.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia agrupou nas habituais vitrinas desta sala, as diversas jóias, de acordo com a semelhança ou a pertença a um grupo de uma família de formas, acentuando a vertente visual das mesmas. Foi possível assim explicitar a diferença cultural e estética entre as habituais jóias europeias que o museu vinha expondo e, esta série de peças de origem sul-americana de raiz índia.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2003

GEOJÓIAS DE DULCE FERRAZ (221)



Figura 242. Geojóias de Dulce Ferraz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003.

Dulce Ferraz pertence ao grupo de jovens que se vem dedicando há alguns anos a esta arte decorativa, sendo mais uma representante do movimento da Nova Joalheria no nosso país. As suas *jóias-de-autor* são maioritariamente executadas em prata, caracterizando-se pelo seu minimalismo e pela utilização de técnicas mistas nomeadamente nas peças de inspiração nipónica. Com efeito, foi intenção da artista glosar as *pregas* de Issay Miyaké, o conhecido estilista japonês que vem fazendo sucesso, utilizando como elemento ornamental, os pregueados. Por outro lado, também foi sua intenção captar a dinâmica dos cartões frisados que, de igual modo, constituem uma linguagem formal de grande rigor geométrico. Existe ainda uma outra fonte de inspiração: os sulcos geométricos na paisagem da Ilha da Madeira, que deram origem às peças a que dei o nome de *geojóias*. Na realidade, estas jóias de grande densidade matérica seguem e, de algum modo, repetem os socalcos e a morfologia desta ilha vulcânica que emergiu do Atlântico.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 221ª e a museografia assentou nestas diferenciações, expondo-se em cada uma das diferentes vitrinas, as famílias formais a que cada jóia pertence, propondo à partida uma leitura e interpretação do trabalho criativo desta jovem joalheira que trouxe o talento de ter uma linguagem e um estilo muito próprios.

Bibliografia da Exposição: 221/91D. *Dulce Ferraz: Geojóias* (esgotado) (trad. inglês e francês).

PRATAS DE VAZ DELGADO (224)



Figura 243. Pratas de Vaz Delgado
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2003.

Os múltiplos interesses de Vaz Delgado fazem dela uma *globe-trotter* da cultura e das artes pois qualquer expressão artística lhe é cara, desde as manifestações cinematográficas às instalações e, das artes plásticas à joalheria. Não podem deixar ainda de ser referidos os seus amores pela qualidade e o refinamento da cultura oriental que são evocados nalgumas peças de sabor nipónico. As vinte e sete peças presentes na exposição revelaram a personalidade plurifacetada de Vaz Delgado e o seu sentido da modernidade. Expressa-se numa linha de clara expressão minimalista como convém às atuais tendências da moda. A preferência de Vaz Delgado pela *prata* tem a ver com o gosto por um brilho especial, enquanto a preferência pela cor cinza está relacionada com os cinzentos que então

estavam na moda. No tocante aos trabalhos com referências culturais, há ainda a mencionar o colar ADN com clara e óbvia alusão ao código genético da espécie humana, os brincos e o anel Gaudí, de estilizada evocação do genial arquiteto catalão, o conjunto Balança que parece prestar homenagem aos círculos órficos do casal Delaunay, o alfinete e os brincos intitulados Vasco da Gama que, simultaneamente, são compostos por elementos que parecem retirados da Ponte de Lisboa e se organizam numa estrutura de sete segmentos que convergem para o mesmo Caminho.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 224^a, e a museografia procurou exaltar as peças mais insólitas, e que eram seguramente as mais relevantes deste importante núcleo de joalheria. Usou-se nas vitrinas habituais uma dominância de cinzentos para estarem a par com a tonalidade das pratas. Por outro lado, os fundos dessas vitrinas foram pintados pela própria artista que criou assim uma base onde as suas peças de prata surgiam destacadas.

Bibliografia da Exposição: 224/93D. *Pratas [de] Vaz Delgado*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

2007

AS FLORES DO MEU JARDIM I - DE MADALENA ROSALIS (251)

Madalena Rosalis não faz parte do grupo das pioneiras da Nova Joalheria, tratando-se, de algum modo de um caso isolado, cuja produção tem vindo a acontecer num crescendo de qualidade e de criatividade. Pertence hoje, sem dúvida e por mérito à PIN, associação portuguesa de joalheria contemporânea. A linguagem desta artista que tem o seu próprio ateliê, expressa-se essencialmente no trabalho da prata, tendo concebido algumas formas-padrão com as quais constitui a sua gramática e, digamos que o seu próprio dialeto. A exposição de que se está tratando foi concebida a partir de uma dessas formas base, a qual se configura como uma flor de tamanho médio. A flor, não sendo articulada, funciona como se o fosse, na medida em que as pétalas são cavadas e vazias permitindo a sua modulação, podendo ser colocadas nas mais diferentes posições juntas ou separadamente. Surgem assim na constituição de fechos de colares ou como alfinetes, de maior ou menor pompa, dependendo do número de flores utilizadas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 251^a e a museografia traduziu-se na colocação das peças nas habituais vitrinas do museu, dispostas segundo a função de cada uma das jóias, já que todas elas pertenciam à mesma e conjugada família. Desta forma, as *Flores do Meu Jardim* foram, estão, explicitadas.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2008

AS FLORES DO MEU JARDIM II DE MADALENA ROSALIS (253)

Esta segunda exposição da mesma artista, a 253ª, tem o mesmo título da anterior e decorreu da opção, quer do museu quer da joalheira, de se proceder a uma repetição da exposição anterior mas numa outra dimensão, de menor escala. Tratou-se com efeito de apresentar em pequeno formato, na medida em que as pequenas flores se prestavam agora à conceção de brincos, anéis, e diminutos fechos de colar, de alfinetes ou de adereços em que a composição floral, múltipla ou isolada, diferenciava a sua função como jóia.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia apresentou-se mais uma vez como um jardim disposto nas mesmas vitrinas e com idêntica linguagem. Todavia a expressão desta exposição diferenciava-se e bastante da anterior, pela razão da sua maior graciosidade e singeleza, fazendo despertar um sentido de intimidade e de delicadeza. Resultou num conseguido *jardim de prata*.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

DECOTES DE ANA ALBUQUERQUE (255)

A ideia de decote miscigenada com a realidade da manufatura de três diferenciados decotes gerou no espírito de Ana Albuquerque uma reflexão sobre o conceito de decote, levando a uma procura do entendimento e da desocultação dessa linha invisível que separa um exterior de um interior, uma veste do fora e a nudez do dentro, a roupa pública e a intimidade. Surgiram então três jóias que são singelas na aparência mas de grande requinte e elaboração. São formalmente três colares de uma linearidade muito evidente que resultam de um lento, moroso e complexo processo criativo.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 225ª e a museografia acompanhou o discurso formal da artista. Cada uma das vitrinas em que se expuseram as peças foi de uma discricção absoluta, sem retóricas de meios nem policromias que distraíssem a essência do que se queria evocar. Uma ideia subtil tratada de uma forma depurada, com uma imensa e muito interessante significância feminina mostrada sem excessos nem artifícios.

Bibliografia da Exposição: 255/106D. *Decotes: jóias de Ana Albuquerque*. (esgotado). (trad. inglês e francês).

2009

COMEMORAÇÃO – 20 ANOS EM CONTACTO DIRECTO (261)

Escola de Nova Joalheria Contacto Direto foi fundada em 1989 por Filomeno Pereira de Sousa, um já bem reconhecido artista-joalheiro. Foi instalada junto ao Tejo, em edifício adequado ao projeto de criar a primeira instituição de ensino particular de joalheria no nosso país. Filomeno criou uma escola diferente e inovadora, distinta, quer do ensino profissional da arte tradicional da joalheria quer e do curso pioneiro que a ARCO fundou. A Contacto Direto foi, de imediato, consagrada como o maior e mais relevante local de aprendizagem desta arte de tão fortes tradições no nosso país. Esta exposição consistiu na ideia de comemorar de uma forma dinâmica os 20 deste estabelecimento de

ensino. A Escola Contacto Direto propôs aos seus alunos realizarem uma jóia alusiva ao evento. Participaram Ana Neves, Catherine Herlihy, Cláudia Vinhas, Daniela Figueiredo, Eunice Anastácio, Fabiana Vercelletto, Filipa Machado, Helena Carnet, Jorge Cabral, Inês Oliveira, Isabel Sá Correia, Márcia Remédios, Maria Avillez, Maria Caiado, Maria José Coelho, Maria Judite Dinis, Miguel Ângelo, Natacha Abreu, Paula Guerreiro, Paula Monteiro, Paula Rodrigues, Rita Martins, Rogério Narciso, Sandrine Vieira, Sara Narquel e Tânia Gil. O prémio foi atribuído a Helena Carnet e Jorge Cabral, tendo ainda sido entregues menções honrosas a Eunice Anastácio, Márcia Remédios e Maria Avillez. A museografia das vinte e seis jóias expostas limitou-se ao uso de pequenas vitrinas cedidas pela Escola, tratando-se de uma pequena exposição que teve lugar numa das salas do rés/chão do Palácio. A coordenação esteve a cargo da Diretora do museu, Clara Vaz Pinto e do diretor da Escola, Filomeno Pereira de Sousa.

Tratou-se de uma pequena exposição. Foi a 261ª e a museografia foi da autoria de Filomeno que, ao longo destes vinte anos foi sendo o responsável por muitas exposições de joalheria, razão pela qual ninguém melhor que o próprio, para celebrar e desenhar esta comemoração que se traduziu também e, ao-fim-e-ao-cabo, na sua carreira de joalheiro e de dirigente de uma escola de sucesso, a Contacto Direto.

Bibliografia da Exposição: s/catálogo.

7.2.11.2. Simpósios

Os simpósios internacionais de joalheria tiveram como principais objetivos: dar continuidade ao necessário intercâmbio entre museus, galerias, escolas e artistas no domínio da joalheria, procurando estabelecer laços de solidariedade cultural; divulgar junto do público português a especificidade da criação artística da joalheria, nas suas diversas vertentes históricas e estéticas; bem como promover a apresentação do maior número de autores contemporâneos, de forma a dar a conhecer o Movimento Internacional da Nova Joalheria e os seus representantes portugueses. Foi ainda propósito deste simpósio chamar a atenção sobre a joalheria noutros países e civilizações, bem como alguns dos seus atuais criadores.

I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DA JOIA (95)

A fim de honrar e festejar condignamente a deslocação de tão valioso e carismático objeto, como é o caso da Coroa do Príncipe de Gales, em 1990, o Museu Nacional do Traje e o *The British Council* decidiram proceder à organização do I Simpósio Internacional da Jóia, o qual teve a colaboração do Instituto Português do Património Cultural, do Museu de Calouste Gulbenkian, do Palácio Nacional da Ajuda, do Museu Nacional de Arqueologia, do Centro de Arte Moderna, da Sociedade Nacional de Belas-Artes, do Museu de Arte Popular, do Museu Maçónico Português, da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, do Ar.CO (Centro de Arte e Comunicação Visual) e de três

joalheiros de renome, Jorge Leitão (antigo joalheiro da Coroa), Teresa Seabra (Artefacto 3) e Filomeno Pereira de Sousa (Contacto Direto).

Teve uma Comissão de Honra composta pelas senhoras Dra. Maria de Jesus Barroso, Dra. Maria Teresa Gomes Ferreira, diretora do Museu de Calouste Gulbenkian, e ainda por S. A o Duque de Bragança, o Prof. Arq. Carlos Antero Ferreira, o Pintor Fernando de Azevedo e o Senhor John Mallon O.B.E, diretor de *The British Council*. A comissão executiva foi composta pela joalheira Tereza Seabra, o senhor Rodrigo Miquelino, adido cultural de *The British Council*, o joalheiro Filomeno Pereira de Sousa, e por mim, sobre quem recaiu a coordenação dos diversos eventos. O programa consistiu na realização simultânea de dezasseis exposições de jóias no contexto da cidade de Lisboa, abrangendo um variado leque de propostas estéticas, de três conferências proferidas por três especialistas de renome europeu, de duas exposições de *Jóias ao Vivo* e de uma lição numa Oficina-Escola de Joalharia, destinada à explicitação de técnicas desta arte milenar.

Tratou-se no seu conjunto como uma *média* exposição. Foi a 95ª e a museografia foi organizada e preparada por cada uma das instituições intervenientes no Simpósio. Aconteceu assim uma coletiva de joalharia na cidade de Lisboa com pouco realce da comunicação social porque ninguém acreditou que a própria Coroa do Príncipe de Gales estivesse patente no Lumiar, o que só indica a pouca atenção que nessa época era dada aos acontecimentos culturais e nomeadamente aos eventos realizados por museus.

Bibliografia da Exposição: 95/34D. *Simpósio Internacional da Jóia, Jóias de Louis Osman* (em colaboração com The British Council), esgotado (trad. inglês e francês).

II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DA JÓIA (114)

Perfazendo-se dois anos sobre o I Simpósio que tanto êxito obtivera, organizou-se um segundo, em 1992, com idênticos objetivos, sendo inaugurado com uma exposição de *Jóias de Kukas*. Paralelamente foram organizadas, por várias entidades, pequenas mostras extramuros que expandiram o Movimento da Nova Joalharia para fora do Lumiar, tendo aderido Filomeno, no Contacto Direto, e Teresa Seabra, no Artefacto 3, ao abrirem as suas galerias a jovens autores portugueses. Na impossibilidade financeira de se custear uma exposição internacional, optou-se por se organizarem algumas conferências sobre diferentes aspetos da Joalharia europeia. Durante cerca de uma quinzena, entre dezoito de Novembro e quatro de Dezembro, e sempre ao fim da tarde, para possibilitar a participação adulta, inauguraram-se ou realizaram-se conferências sobre a temática da jóia.

As conferências tiveram a seguinte sucessão de datas: 18 de Novembro, Galeria 2 Arquitectos, *Colectiva de Jóias e Objectos*, exposição de obras de Gordillo e Pedro Cruz; 19 de Novembro, Galeria Artefacto, *Cristina Micamez / In opressões*; 20 de Novembro, Livraria Galeria São Bento, *A Obscuridade numa jóia*; 24 de Novembro, Museu Nacional do Traje, *Alguns Joalheiros Portugueses*, Conferência pelo joalheiro Filomeno Pereira de Sousa; 25 de Novembro, Museu

Nacional do Traje, *Jóias Judaicas*, Conferência por especialista da Bezalel Accademy de Jerusalém; 26 de Novembro, Casa-Museu Anastácio Gonçalves, *Jóias Islâmicas*, Conferência pela Dr.^a Manuela Motta; 27 de Novembro, Museu Nacional do Traje, *O Âmbar na Joalheria Polaca*, Conferência pela Dr.^a Eva Von Kemnitz; 28 de Novembro, Palácio Fronteira, *Gala das Jóias*, passerelle de peças de joalheria provenientes de coleções particulares; 30 de Novembro, Palácio Nacional da Ajuda, *Jóias da Coroa Portuguesa*, Conferência pela Dr.^a Isabel Silveira Godinho; 2 de Dezembro, Casa-Museu Anastácio Gonçalves, *A Joalheria Alemã pós-1945*, Conferência pelo Dr. Jurgen Bock especialista em Joalheria Contemporânea; 3 de Dezembro, Museu Nacional de Arte Antiga, *Jóias da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga* apresentadas na Europália na exposição *A Magia das Pedras e das Cores*, Conferência pela Dr.^a Leonor D'Orey; 4 de Dezembro, Contacto Direto, exposição de *Anéis de Alexandra Lisboa*.

Embora cada uma das mostras tenha tido uma dimensão de *pequena*, esta coletiva de exposições, que aqui considere como 114^a, envolveu personalidades e locais diversos constituindo um amplo tecido urbano. A museografia da plurifacetada coletiva dependeu dos locais em que se apresentaram as peças dos respetivos temas e coleções, patenteadas pelos diferentes organismos, museus, galerias e fundações, bem como pelos diversos autores, museólogos e curadores. No Museu do Traje, *Jóias de Kukas* foi uma *pequena* exposição, apresentando peças de diferentes períodos, constituindo uma breve antologia do trabalho desta pioneira da Nova Joalheria, Esta antologia esteve patente na Sala Anos 90, nas habituais vitrinas cúbicas do museu.

Bibliografia da Exposição: 114/47D. *Jóias de Kukas, II simpósio Internacional da Jóia* (desdobrável) (esgotado) (trad. inglês e francês).

III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DA JÓIA (133)

Em 1994 realizou-se o III Simpósio. Tendo os mesmos objetivos dos anteriores, o destaque foi dado, neste museu, a uma exposição *Três Mostras* com três artistas joalheiros, um de origem arménia, Onik Sahakian, nascido em Teerão na Pérsia, acompanhado por dois Portugueses: Gordillo, o conhecido pioneiro da Nova Joalheria e a escutora e joalheira Ana Silva e Sousa¹⁶⁵.

O programa foi organizado do seguinte modo: A 14 de Novembro, no *The British Council*, conferência por Hermann Junger, Professor de joalheria residente no nosso país, que tratou dos *Aspetos Contemporâneos da Moderna Joalheria*. 18 de Novembro, no Museu do Traje, *Jóias dos Tesouros Estremenhos*, conferência pela Historiadora de Arte Tina Domingues, focando os padrões mais representativos das jóias da Estremadura Espanhola. 21 de Novembro, na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Palácio Fronteira, *O Diamante*, conferência por Rui Galopim de Carvalho sobre as características mineralógicas do carbono e de outros minerais constitutivos das pedras preciosas. 23 de

¹⁶⁵ 132/45C. *Doze jóias*: Onik Sahakian, *Colar-teia* de Gordillo, *Em linha* de Ana Silva e Sousa, (esgotado) (trad. inglês e francês).

Novembro, no Museu de Artes Decorativas, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, *Jóias de Goa*, pequena exposição de peças provenientes da Índia Portuguesa apresentadas pela Dr.^a Maria Lourdes Elvino. 23 de Novembro no Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, *Para a História da joalheria em Portugal*, conferência por Rui Afonso dos Santos, sobre os momentos mais relevantes da joalheria deste século, abrangendo considerações de ordem histórica, sociológica e técnica. 24 de Novembro no Museu Nacional do Teatro, *Jóias de Cena*, conferência pelo Diretor do Museu Nacional do Teatro, Dr. Vítor Pavão dos Santos, ilustrada com diapositivos sobre os adereços de cena de alguns dos principais atores portugueses do Século XX. 25 de Novembro, Contacto Direto, *Exposição coletiva de joalheiros portugueses*, apresentação de artistas portugueses da Associação de Joalheria Contemporânea. 25 de Novembro, no Museu de História Natural, Rui Galopim de Carvalho fez uma *visita guiada à Secção de Mineralogia* da Faculdade de Ciências de Lisboa. 28 de Novembro no Palácio Nacional da Ajuda, *Jóias da Coroa Portuguesa*, conferência pela diretora do Palácio, Isabel Silveira Godinho, com apresentação de diapositivos sobre as principais peças dos tesouros reais. 29 de Novembro no Museu de S. Roque, *A Jóia de Devoção em Portugal*, exposição e conferência pelo diretor do Museu, Nuno Vassalo e Silva, sobre algumas peças dos séculos XVI e XVII pertencentes à Misericórdia de Lisboa. 30 de Novembro no Museu Nacional de Arte Antiga, *Da Gema à Jóia*, conferência por Leonor D'Orey e visita à exposição de jóias da coleção permanente.

15 de Novembro inaugurou *Ouro e Pedras*, de Hilde Heiss na *Artefacto 3*, a comemorar 10 anos de amizade e regular colaboração com esta joalheira alemã. 16 de Novembro, no Museu Nacional de Arte Antiga, a *Exposição-venda coletiva*, de peças de joalheria de diversas autoras portuguesas, de que se destaca Kukas, Ana Campos, Teresa Raposo e Nadia Torres. 17 de Novembro, no Museu Nacional do Traje, *Exposição coletiva com venda de peças de joalheria de artistas portuguesas* de que se destacam: Tereza Seabra, Nadia Torres, Alexandra Pimentel, Paula Crespo e Carlos Pascoal. 18 de Novembro, Cordoaria Nacional. *Bienal de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo*: Armando Cardoso, Jorge Duval, Maria Teresa Milheiro e Simone Winkler. 19 de Novembro, no Centro Cultural de Belém, Galeria Arte Periférica, *Exposição-venda Coletiva de artistas portugueses*: António Rosado, Fátima Vieira, Filomeno e ainda José Guimarães, integrado numa *Exposição-venda permanente de relógios da marca Swatch* cujo mostrador apresenta reprodução de pinturas deste artista português. 20 de Novembro, no Centro Cultural de Belém. *Coletiva Design Lisboa-94*, exposição em que estiveram patentes obras de *designers* de moda, joalheria, cerâmica e vidro bem como de design gráfico, cenográfico, de iluminação e de mobiliário. Destacaram-se como joalheiros: Tereza Seabra, Paula Crespo, Alexandra Pimentel, Pedro Cruz/Luís Moreira, Margarida Bermudes, Maria Fátima Vieira, Cristina Silva, Miguel Brito, Nelson Coelho, Filomeno, Armando Almeida, Pilar Andaluz, Ana Campos, José Silva e José Luís Dantas. 21 de Novembro, no Alcântara Studio, *Jóias de Vanguarda*, apresentação dos novíssimos joalheiros pelo Arq. Carlos Carvalho. 22 de Novembro, na Galeria Dois Arquitectos, *Quando a jóia é uma escultura*, com obras de Aida Furtado e Laranjeiro

Dias. 23. Mês de Novembro, na Ourivesaria Aliança, *Linhas de Força* de Ana Silva e Sousa. *Exposição-venda de peças de joalheria e ourivesaria* desta designer de jóias.

Tratou-se de pequenas exposições espalhadas por diversos locais de Lisboa que, no seu conjunto se entendeu reunir com a designação de 133^a exposição. As diversas mostras, formando uma espécie de Festival da Jóia, partilharam o espírito de se criar, quase a partir do nada, constituíram uma chamada de atenção para a jóia de vanguarda e para uma diversidade de temas históricos e geográficos. Durante uma quinzena, a cidade esteve dedicada a este tema das artes decorativas com grande tradição no nosso país. A museografia foi ao gosto e ao modo de cada uma dos organismos que partilharam deste grande acontecimento a propósito da Nova Joalheria. Atendendo a que se tratava do ano em que Lisboa era Capital europeia da Cultura e que, no Museu Nacional do Traje estavam patentes outras exposições, uma sobre o Traje Regional português, no R/C, e outra, sobre o Design Internacional de Moda, no andar nobre, e uma individual de tapeçaria experimental de Gisella Santi, optei por dispor no *hall*, duas vitrinas com as peças orientalizantes de Onik e na escadaria, uma vitrina com a paramenta de ourivesaria de Ana Silva e Sousa. Relativamente a Gordilho e, por razões de segurança, reservei a Sala Anos 90 para o seu *Colar-teia*.

Bibliografia da Exposição: 133/46C.III *Simpósio Internacional da Jóia* (esgotado) (trad. inglês e francês).

IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DA JÓIA (156)

Este simpósio realizado em 1996, reuniu mais uma vez as consagradas galerias de Tereza Seabra e de Filomeno, artistas que se destacam como criadores de monta no domínio desta arte decorativa e como personalidades fundamentais na docência da *Nova Joalheria*, sobretudo a partir dos Anos 80. Teresa Seabra abriu o seu ateliê/ oficina do Bairro Alto, *Galeria Artefacto*, com peças de diferentes autores. Por sua vez, na Escola de Joalheria de Filomeno Pereira de Sousa, *Contacto Direto*, expuseram-se *Jóias de Vanguarda*, integrando artistas joalheiros e alguns alunos desta Escola. Inseriu-se também a Galeria de jóias de Virgílio Seco, *Pedro V Jóias Lda*, recém-inaugurada e situada na rua do mesmo nome, com a exposição de peças desenhadas pelo autor com o título *Jóias Contemporâneas*. Agremiou-se também no Simpósio uma exposição da artista Filomena Rego, *Bênção Celta*, patente no Palácio do Beau-Séjour, nóvel e restaurada instituição da Câmara Municipal de Lisboa. Durante uma semana, entre 6 e 15 de Novembro, foram-se inaugurando as diferentes exposições, intercaladas com palestras realizadas no Museu nacional do Traje: *Jóias Egípcias*, por Malgorzata Katarzyna; *Jóias Gregas*, por Maria Vlachy; *Jóias Islâmicas*, por Eva Von Kemnitz; *Jóias Espanholas, Tesouros da Estremadura* por Agustina Dominguez e ainda *Jóias Brasileiras*, por Vera Pinheiro.

Considereei este conjunto de eventos sobre a joalheria como um só acontecimento, o 156^o. No Museu Nacional do Traje organizou-se um ciclo de conferências, cada uma das quais tinha como tema

as jóias de um determinado país e que eram pertença pessoal dos palestrantes. A museografia foi sumária pois se resumiu ao facto de cada uma das palestrantes trazer de casa peças suas e/ou fruto de uma pesquisa de peças entre amigos. Deste modo foi possível ilustrar do ponto de vista matérico o assunto de cada uma das conferências. Cada autor encenou com as jóias e as gemas apresentadas uma breve sinopse visual sobre as peças que iam sendo descritas, utilizando as jóias que possuía, provenientes do seu país de origem. Demonstrou-se assim jóias de distintas proveniências geográficas e culturais. Classifiquei estas micro-mostras como uma *pequena* exposição.

Bibliografia da Exposição: 156/57C. *Quatro Jóias IV Simpósio Internacional da Jóia* (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.12. Arte Contemporânea

Creio que um museu de vocação monográfica e disciplinar como este, pode e deve divulgar a história relativa à sua área científica ou artística mas também a contemporaneidade. Acontece frequentemente que a vanguarda de temas monográficos com o traje, a música, o teatro ou a dança, são de tal maneira inovadores e criativos que transformam por completo os paradigmas dos conceitos e das formas exploradas até à geração presente. A arte contemporânea deriva de múltiplas revoluções artísticas que têm ocorrido na Europa e nos EUA, desde o aparecimento da fotografia, 1840, e o surgimento do impressionismo, 1863. Foi nesta ordem de ideias que, à parte a moda, a joalheria ou a tapeçaria que têm uma conexão direta com o traje, incluí e convidei artistas portugueses e estrangeiros cuja obra se pudesse relacionar com a temática do Museu ou do Parque.

7.2.12.1. Escultura

Não há dúvida que a escultura é a expressão artística que está mais próxima do traje, na medida em que a figura humana e a sua silhueta vêm a ser representadas em pedra e em cerâmica desde os tempos pré-históricos. Não admira pois que tenha convidado um escultor, João Cutileiro, de caráter iminentemente realista, para dar início à conjugação desta arte maior com o traje, nas variantes do quotidiano, ligadas ao vestir e ao despir. Outros escultores, de maior ou menor nomeada lhe sucederam, destacando-se o célebre Niizuma como o mais internacional de todos. Realizei exposições com os mais diversos materiais, desde a pedra e os mármore, a madeira, o ferro, o bronze, o vidro e o alumínio, mas também com o têxtil e com espécies botânicas.

1986

O NU E O VESTIDO DE JOÃO CUTILEIRO (38)



Figura 244. O Nu e o Vestido de João Cutileiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Exposição, a 38ª com esculturas da autoria de João Cutileiro realizadas em mármore. Esta exposição constituiu a primeira mostra temática deste escultor realizada a convite do museu, tendo em conta a relação pessoal do escultor com a autora destas linhas. Esta mostra era formada por esculturas de vulto e meios corpos que glosavam posturas intermédias de representação do corpo despido e meio-vestido, bem como baixos-relevos, entre lençóis, evocativos de uma linguagem erótica. Teve o melhor acolhimento do público, dada a crítica nacional e internacional. Os membros da AICA realizaram a sua reunião anual em Lisboa, 1986, tendo visitado e jantado nessa ocasião no restaurante do museu, ainda a tempo para conversar com diversos críticos de arte de diferentes países, pessoas que se mostraram muito agradadas com a exposição.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi bastante definida pelo artista, tendo a artista Ana Vieira que então estava destacada no museu, participado igualmente na disposição das peças. A preocupação fundamental foi a de escolher e eger os pontos fortes da exposição baseados nas esculturas consideradas de maior valia e de maior qualidade estética e/ou técnica. Ponderou-se o peso das peças por sala, de modo a evitar que houvesse uma sobrecarga ponderal dos mármorees nesta zona do palácio.

Bibliografia da Exposição: 38/21C. *O Nu e o Vestido* de João Cutileiro (esgotado).

VIAGEM DA BOA ESPERANÇA DE ANA SILVA E SOUSA (39)



Figura 245. Viagem da Boa Esperança de Ana Silva e Sousa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Viagem da Boa Esperança constituiu o mote para uma instalação de escultura de Ana Silva e Sousa apresentada no terreiro do museu. A Companhia de Dança de Lisboa de Rui Horta coreografou a construção efémera de duas colunas de madeira que representavam os padrões de D. João II, os quais tinham como pano de cena uma vela com a cruz de Cristo, recuperada do navio Sagres. Das duas colunas, de mais de 3 metros de altura, emanava uma potente força energética relacionada com o valor emblemático da árvore. De manufatura geométrica, as duas peças foram construídas em modelos de cubos e cilindros como formas base, essenciais a todas as construções. Subjazia a este momento balético de 1986, o poema de Afonso Lopes Vieira, *Pinhal do Rei*, uma ode às árvores que se foram *movendo* em ações iniciáticas, das quais foram surgindo as emblemáticas colunas.

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 39ª e a museografia consistiu na animação balética dos módulos de duas esculturas da autoria de Ana Silva e Sousa. As peças de grande porte eram feitas de madeira e compostas por módulos. Os bailarinos dirigidos e coreografados por Rui Horta desenharam no terreiro do museu figuras cuja dinâmica tinha por fim a construção e a desconstrução faseada do conjunto dos módulos. A dança, de carácter simbólico, foi executada por etapas no espaço do quadrado central, até que se foram erguendo duas esculturas verticais. Uma vela da *Sagres*, serviu de pano de fundo a toda a encenação, como se fora o pinhal a vogar nas caravelas.

Bibliografia da Exposição: 39/22C. *Roteiro, Viagem da Boa Esperança: As Árvores Movem-se – Ana Silva e Sousa* (esgotado).

1995

JARDIM DE ESCULTURAS (140)



Figura 246 Senhoras de forte carácter cultivam ervas silvestres de Catarina Baleiras
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.



Figura 247 Castle of the eye de Niizuma
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1995.

Dei início a um Jardim de Esculturas no Parque do Monteiro-Mór, e dediquei-o a St.º António, santo popular de Lisboa, nos 800 anos do seu nascimento. Evoquei também a crucificação dos 23 franciscanos, também conhecidos com os Mártires do Japão, cuja morte ocorreu na cidade de Nagasaki em 1597, na medida em que uma das esculturas apresentadas era de origem nipónica. Niizuma, um célebre e reconhecido artista de renome internacional deixou no Parque um escultura, *Castle of the Eye*, que constitui uma das suas últimas variações sobre este tema. *Coluna ou totem, uma armadura para a Ausência* assim o definiu o Prof. Cruz Teixeira. Na mesma data, foi implantada a escultura de Catarina Baleiras, composta por uma amálgama de tiras de aço, semelhandando-se pela forma, que não pela matéria, a outros novelos de lã, linho, algodão ou seda que deram origem a vestes e roupagens ou a finas rendas e ricos bordados. Como estas, muitas outras interpretações colocou esta esfera intitulada *Senhoras de forte carácter cultivam ervas silvestres...*

Tratou-se de uma *média* exposição. Foi a 140ª e a museografia resumiu-se a escolher, no Parque do Monteiro-Mór, o local de implantação das duas esculturas. A primeira peça, a pedido e orientação do autor, Niizuma, foi colocada num dos lagos de forma lateral e assimétrica pelo que veio a ficar imersa no dito lago. A segunda, em colaboração com a autora, Catarina Baleiras foi implantada no fundo de uma escadaria do Jardim Botânico, como se tivesse vindo a rolar pelos degraus de um patamar para outro.

Bibliografia da Exposição: 140/49C. *Jardim de Esculturas: Castle of the Eye de Niizuma, Senhoras de forte carácter cultivam ervas silvestres de Catarina Baleiras*, (esgotado) (trad. inglês e francês)

1997

AS ÁRVORES MOVEM-SE - DE ANA SILVA E SOUSA (162)

Dando continuidade ao projeto de criação de um Jardim de Esculturas, integrado na área paisagística do Parque do Monteiro-Mór, implantaram-se efemeramente duas esculturas de madeira que constituíam o remanescente de uma instalação levada a cabo neste museu pela artista Ana Silva e Sousa, em 1986 e acima referida. *Torna Viagem* foi o mote para a colocação de duas colunas de mais de 3 metros de altura. Desprende-se deste conjunto uma semelhança com a árvore, a espécie botânica que se transforma em suporte e meio de transporte e pode ainda ser recetáculo e habitação de aves e de homens que, sob os seus braços, encontram abrigo e sombra. De manufatura geométrica, as duas peças foram construídas em módulos, cubos e cilindros, como formas base, essenciais a todas as construções. Esta exposição foi efémera porque a intempérie, o sol e as chuvas foram degradando a madeira que acabou por perecer. Foi consciente da agonia destas peças que, implantando-as no Parque, tanto a autora como eu própria, assumimos a sua natureza efémera e o seu anunciado desaparecimento.

Tratou-se de uma pequena exposição. Foi a 162ª e a museografia teve lugar ao ar livre, no Parque do Monteiro-Mór, na área do prado. Sabendo-se de antemão que estas peças estariam votadas à destruição pelas intempéries, mesmo assim optou-se com decisão da autora, Ana Silva e Sousa, por as deixar agonizar ao relento, sujeitas ao clima. E assim foi acontecendo perdendo-se pelos meses e pelos anos até rastejarem em pedaços partes destas árvores tão especiais que se foram movendo até ao seu fim....

Bibliografia da Exposição: 162/68D.As *Árvores Movem-se* – *Escultura de Ana Silva e Sousa* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

ESCULTURA VERDE DE MARIA GABRIEL (193)



Figura 248. Ritmos Campestres. Pintra de Maria Gabriel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Complementarmente a uma pequena exposição de aguarelas apresentada na sala Anos 90, Maria Gabriel apresentou uma figura escultórica de grandes proporções, compondo uma gigantesca imagem executada em arame de capoeira, formada por duas figuras geométricas: um círculo entrecortado por outro, predisposto a representar um par, acompanhado por um grande cone cortado, onde a referida *cabeça* assentava. Todo este arame foi revestido de vasos com flores que encaixavam nos vazios do arame. Deste modo, a configuração do *par* geometrizado assumia um sentido paradisíaco ao ser inteiramente coberto flores e de plantas existentes no Parque.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. Foi a exposição 193^a e a museografia consistiu na escolha do local para ser colocada esta escultura executada com seres vegetais, de modo a poder sobreviver. A escultura floral ficou instalada no terreiro relativamente perto do palácio, de modo a facilitar a rega que era a condição para que esta peça, constituída também por elementos vivos, as plantas e as flores, pudesse perdurar pelo menos durante um mês. Encontrou-se um modo de assegurar a água que lhe era devida, e assim aconteceu, sobrevivendo o tempo calculado para a sua exposição.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

OS PÁSSAROS DE JOÃO CUTILEIRO (214)



Figura 249. Os Pássaros de João Cutileiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Exposição, a 214^a, de escultura sobre a poética das aves. João Cutileiro desenvolveu o tema dos pássaros em dois tempos, um bidimensional através da técnica do recorte colado em suportes de mármore e outro, tridimensional, em pombas esculpidas de carácter muito expressivo, em que perpassam referências culturais múltiplas.

O sentido do ritmo, da melodia lírica e do desenho *ingresco* caracterizam este núcleo da exposição, em que se destacavam tanto as dominantes e algo perturbadoras aves que absorvem a totalidade do retângulo ou do quadrado do suporte, como se detetavam, animais alados, solitários e expectantes, voando libertos, trémulos, em pausa ou esgotados. Havia-os também vigorosos, trágicos, vibrantes e ascensionais, como os havia descendentes das altitudes ou em diagonais, em queda livre ou

suspensa. Decorre desta plural interpretação dos pássaros e dos homens, um profundo desejo de evasão, de fuga mas também de aproximação, de inquietação e de liberdade, de busca de novos lugares, ao sabor dos ventos e de, nas curvas de tempestades, a caminho do acoitamento, da partilha e da paz.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia, a gosto do escultor cobriu a totalidade do espaço da Sala Destaque, dando a ver as diversas variantes em que os pássaros se expandem, voam e vivem no espaço da atmosfera: sós, aos pares, em grupos e em bando. Foram ainda utilizados plintos para colocar algumas esculturas de vulto e de maiores dimensões que ficaram acantonadas do lado direito da Sala Destaque.

Bibliografia da Exposição: 214/88D. *Os pássaros de João Cutileiro* (esgotado) (trad. inglês e francês).

A JANELA DE SOROR MARIANA DE JOÃO CUTILEIRO (215)

Instalação de uma escultura monumental de João Cutileiro realizada em mármore e ferro e relativa ao Convento de Beja onde a célebre escritora/ autora, Sórora Mariana Alcoforado, 1640-1723, das *Lettres Portugaises* viveu o seu desesperado e trágico amor. A escultura constava de uma fiel reprodução métrica da famosa janela de Beja que, retirada do seu contexto arquitetónico original, continuava a assumir um forte impacto visual ao ser implantada no declive do terreno no coração do Jardim Botânico. Passaram a existir aqui, como que dois mundos imaginários sobre a relva em que a Janela ficou colocada. Desprende-se um diálogo vazio separado pelo éter, entre cada um dos lados da janela, o que não deixa de ser evocador do silêncio, a que a presumível autora das mais belas cartas de amor jamais escritas, veio a ficar enclausurada.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 215^a e a museografia baseou-se fundamentalmente na escolha do local de implantação. Esta teve dois objetivos fundamentais: criar um espaço de destaque e um espaço de integração na paisagem. Depois de várias opções, creio que acabou por se escolher o melhor, o qual continua a estar aberto ao visitante e, conseqüentemente, aberto à crítica. Por outro lado, a peça escultórica de João Cutileiro apresenta-se frontal à peça de Niizuma, apelando para um diálogo possível entre estes dois escultores ou para um confronto pessoal e civilizacional.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

A MOLA DE JOSÉ LUCAS (218)

Tive a ideia de monumentalizar peças do quotidiano, relacionadas com a indumentária. Parecia uma ideia simples e buscava engrandecer um gesto feminino, um trabalho e um ofício. Por outro lado, a ideia era transmutar para a arte da escultura, a arte de tratar da roupa, a arte de coser e os mais rudimentares objetos necessários à sua manufatura. A escultura tem a qualidade de se transformar numa linguagem perene quando trabalhada em materiais duráveis como é o caso da pedra,

do ferro ou do bronze. Com estes suportes, qualquer objeto ou forma criada ganha desde logo um valor patrimonial e um estatuto de inextinguível e de eterno, na medida em que a durabilidade destes materiais comparados com a vida do homem, têm a propriedade de parecerem ser infinitos. Esta peça correspondeu ao início do projeto que consistiria na multiplicação gigantesca de utensílios da costura, tão elementar e simbolicamente ligados ao traje, tema por excelência desta instituição, e que continha ainda a ideia de “casar” a vocação do museu com a do parque. A linha com a sua agulha, o dedal, a tesoura, os alfinetes, a fita métrica e outros elementos do sistema da costura ficaram reduzidos a duas peças de escultura: a de Catarina Baleiras, atrás referida, e a de José Lucas que ergueu majestaticamente, a simples e vulgar mola da roupa, trabalhada em pedra, para uma configuração ligeiramente deturpada para se poder suste e amparar verticalmente numa simetria tão elemental que produziu o pasmo, pela força que se desprendia desta forma que pertence deste a infância ao nosso quotidiano.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 218ª e a museografia dependeu da dimensão ampliada de uma mola de roupa comum e da escolha de um local adequado no âmbito do Parque do Monteiro –Mór, de modo a que a escultura ficasse enquadrada e suficientemente visível mas sem ser dominante. Estas condições básicas ao critério de implantação da peça, conduziram a uma ponderada decisão que recaiu sobre o terceiro patamar da grande escadaria do Jardim Botânico, a cavalo entre esta área, mais cuidada e florística, e a do Parque propriamente dito, de carácter mais florestal.

Bibliografia da Exposição: 218/89D. *A Mola: escultura de José Lucas* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2004

DRESSING UP NATURE (229)



Figura 250. Escultura têxtil, à varanda
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.



Figura 251. Escultura têxtil, Abraço
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Carla Rebelo, então aluna de escultura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, veio propor ao museu a realização de uma exposição coletiva a realizar no Parque. Representava um grupo de jovens artistas que desejavam fazer as suas esculturas, no espírito *site specific*, tendo como objetivo conceber

uma série de instalações que refletissem o espírito romântico que o Parque tem. Traduzia-se na forte presença da natureza com suas frondosas árvores, as flores e arbustos disseminados pelo jardim e pelos prados. Declararam ser o local ideal para namorar e trocar juras de amor. Foi com esta visão que se prepararam para fazer as suas obras no contexto da paisagem que lhes era oferecida. E foram Ana Anacleto, Ana Gonçalves, Ana Ventura, Ana Vicente, Carla Ribeiro, Ema M., Patrícia Guerreiro e Vasco Barata. Todas as peças tinham a característica de serem têxteis, proporcionando a ligação da vocação do museu com a do parque. Cada um escolheu um local e um tema. A título de exemplo, refira-se a instalação têxtil de Ana Ventura cujos bonecos foram feitos por Cristina Barradas e bordados pela *Aliança Artesanal*, nas pessoas de Cristina Lopes, Maria Adosinda Gomes, Maria Alice Caldas Augusto. Este trabalho teve como base os lenços de namorados do Norte do país, também conhecidos como lenços de amor ou marcados. Foi colocado numa janela namoradeira junto ao jardim de buxo.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Foi a 229^a e a museografia abrangeu uma imensa zona do Parque do Monteiro-Mór e integrou também zonas anexas dos Museus do Traje e do Teatro. Cada um dos autores escolheu um espaço, enquadrado junto das instituições acima referidas, ou preferiu colocar a sua peça ao ar livre, a seu gosto. Foi uma experiência muito estimulante para os visitantes e para os próprios autores que se referem sempre como um grande lastro de realização pessoal e plástica.

Bibliografia da Exposição: 229/81C.*Dressing up nature*, (esgotado) (trad. inglês).
229/95D.*Dressing up nature*: (esgotado) (trad. inglês e francês)

2005

VIA PROFANA – CINCO SENTIDOS JOSÉ COELHO (235)



Figura 252. Via Profana – Cinco Sentidos José Coelho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Este artista, natural de Torres Novas, divide a sua vida em dois sectores. O primeiro constitui-se numa unidade familiar dedicada à metalurgia e o outro, de empenhado pendor vocacional, dedicado à escultura. Enquanto no primeiro caso, a sua atividade se situa na área industrial, no segundo, o seu

labor tem a característica de ser da ordem artística e, portanto, criativa e individual. O traço de união entre estes dois projetos de vida situa-se no uso da mesma matéria-prima: o ferro. Este material, de forte densidade e de presença milenar na vida do homem sobre a terra, confere um cunho distintivo nas opções estéticas e formais de José Coelho. Essa marca distingue-se pelo uso preferencial dos metais, nomeadamente o ferro, o aço e outros, os mais variados que aplica sobre as suas obras, numa indisciplina disciplinada, construindo com subtilezas as suas peças que transmitem a qualidade dúctil que o escultor lhes empresta.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Foi a 235^a e a museografia dividiu-se por dois espaços museológicos. No museu, na pequena sala Destaque, onde o grande amante de futebol que José Coelho também é, apresentou a cópia fiel de um sobretudo famoso, executada em mármore. Passou à pedra esta peça de vestuário assinada pelo não menos célebre costureiro italiano Armani e que pertence ao não menos prestigiado José Mourinho, conhecido internacionalmente como o melhor treinador de futebol do mundo, fazendo desta peça um ícone a nível planetário. No Parque e disperso por uma apreciável área de mais de três hectares, apresentou-se então uma vasta obra de ferro, chapas, recortes, forjas e de metalurgias designada como *Via Profana Sete Sentidos*. Um fio de nexos e de sentidos dispostos por sete caminhos evocavam mitologias clássicas e sagradas, guerreiros, personagens tutelares da cultura europeia e portuguesa, ninfas camonianas e ainda caixas de memórias de carácter intimista.

Bibliografia da Exposição: 235/84C. *Via Profana Cinco Sentidos: as minhas mãos são o meu olhar, José Coelho*. (esgotado) (trad. inglês).

2006

PÁS-DE-VENTO VENTOS-DE-PAZ DO ESCULTOR JOSÉ AURÉLIO (239)



Figura 253. Pás de Vento Ventos de Paz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.



Figura 254. Pás de Vento Ventos de Paz
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

A bem conhecida obra do escultor José Aurélio atende mais ao domínio da escultura realizada em diversos materiais, nomeadamente a pedra e maioritariamente o ferro. Todavia foi interessante registar e expor o importante núcleo de peças escultóricas executadas em alumínio. Constituem um ousado e original conjunto de moinhos de vento que, inspirados nos tradicionais cata-ventos, formam

uma coleção verdadeiramente inédita e sobretudo, inesperada. Na verdade, foi com alguma perplexidade que a autora destas linhas teve conhecimento deste conjunto de peças de característica eólicas que traduzem com a maior veemência os seculares e populares cata-ventos. Esta tipologia de esculturas de José Aurélio reflete o carácter dinâmico que se ajusta à função de dar a orientação do vento. Assumem um inesperado efeito visual e contêm a capacidade aerodinâmica que lhes dá um poderoso fascínio plástico. Como complemento Foram apresentadas na Sala Destaque diversas maquetes e estudos realizados por José Aurélio com o mesmo tema.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 239ª e a museografia resultou numa belíssima e movimentada área no terreiro do museu onde a exposição foi instalada. Bem iluminada de sol durante o dia e, conseqüentemente, com o alumínio brilhando de luz, refletia luminosidade por todos os lados em que a exposição fosse vista. Esta qualidade e variedade luminosa, de qualquer ponto de vista em que as peças fossem observadas, conferia-lhes uma aura muito especial, aliada à dinâmica inerente aos cataventos que giravam com a mais pequena aragem.

Bibliografia da Exposição: 239/9P. TEIXEIRA, Madalena Braz, “Umas e outras jóias” *in* *Água e outras jóias*, Museu do Hospital e das Caldas, Caldas da Rainha: Câmara Municipal, 2006.

ECOS DE VELASQUEZ DE ROBERTO LOPEZ E JOSE MARIA GUERRERO (240)



Figura 255. Ecos de Velásquez de Roberto Lopez e Jose Maria Guerreiro
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Uma exposição, a 240ª, sobre Velásquez é sempre atraente para o público. *As Meninas* constituem um tema extremamente popular e não deixam ninguém indiferente. O fenómeno *Menina*, como gerador de ideias plásticas, surge quando Picasso decide estabelecer uma nova ordem de contemplação e análise sobre a tela daquele famoso pintor seiscentista. *Não quis imitar Velásquez*, como ele próprio disse: *eu pintei as minhas Meninas*. Dois escultores espanhóis, Roberto Lopes e Jose Maria Guerrero, decidiram fazer idêntica incursão na obra-prima do grande mestre espanhol do século XVII e realizar uma réplica a três dimensões das principais figuras desta pintura. Criaram figuras estilizadas mas reconhecíveis, de modo a criar um quadro vivo. Cada personagem é uma escultura e, tanto pode ser exposta isoladamente, como agrupada ao modo velasquiano. O conjunto esteve exposto

no parque, na área que costuma ser utilizada como Jardim de Esculturas, numa clareira que se encontra no tardós do Palácio.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia apenas seguiu o desenho da própria clareira, limitando-se os dois escultores a fixar na terra as peças que o visitante avisado reconhecia facilmente como parte importante e central da composição e da distribuição espacial da célebre obra de Velásquez, *As Meninas*. Não pode todavia deixar de se acrescentar quanto esta composição palaciana ficou mais clara e objetiva quando tratada a três dimensões e executada em ferro.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

FORMAS DE LUZ – VIDROS NO JARDIM DE JOÃO SILVA (241)



Figura 256. Formas de Luz - Vidros no Jardim de João Silva
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Foi na célebre Fábrica da Marinha Grande que o jovem arquiteto João Silva se entusiasmou pelo vidro soprado e se iniciou na manufatura de peças escultóricas em massa vítrea. A exposição de que se está a tratar resulta da absorção dessa tecnologia e do diálogo entre os sopradores profissionais e um criador de formas. As peças de vidro eram na sua esmagadora maioria de configuração oval, redonda ou ovalada. Tinham também, em contraponto, um outro formato nas varas ou espigões que compunham uma outra série da obra deste escultor de vidros João Silva.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 241ª e a museografia foi muito subtilmente imaginada por este artista que também é especialista na construção de espaços. Escolheu preferencialmente os lagos do Jardim Botânico, tendo colocado as suas peças dentro e fora de água, mas estabelecendo sempre uma relação de proximidade com o elemento líquido, sublinhando assim a transparência e a possibilidade de refletir a luz do sol e da água, como uma das apreciadas e características qualidades do vidro.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

2007

100% BRONZE: O CORPO E O TRAJE (246)



Figura 257. 100% Bronze: o Corpo e o Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Santiago Vargas Jorge, residente nas Ilhas Canárias e de nacionalidade espanhola, fundou, no âmbito do ensino universitário de Belas Artes, em Tenerife, uma cadeira de tecnologia, com a finalidade ensinar os alunos a trabalhar os materiais e a fundir o bronze. Por estranho que este facto possa parecer, não havia então, em toda a Espanha, qualquer docência universitária nesta área disciplinar. Assim, as suas esculturas e as dos seus alunos constituíram no contexto do país vizinho um caso único e original, razão pela qual a autora destas linhas aderiu de imediato a este projeto pioneiro que correspondia a um retorno às artes tradicionais, após os muitos vanguardismos em que o século XX foi fértil. Por outro lado, há a destacar que os modelos usados foram os corpos bem cingidos da figura humana, não nus, como sempre fora habitual, mas com as respetivas vestes. Isto é, os calções, os *jeans*, as minissaias, os *tops* e mais alguns elementos do traje, suscetíveis de deixar antever as formas e de, o visitante as poder desenhar com o olhar.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 246^a e a museografia fez realçar as peças sobre os plintos, apostando, quando se prestava a tal, a agrupar as esculturas por semelhanças de forma ou de função. Houve uma clara intenção de não diferenciar museograficamente a obra do professor e a dos alunos. Neste sentido, a exposição viveu essencialmente do inesperado ato de apresentar peças de roupa executadas inicialmente em gesso e passadas a bronze, razão pela qual o título da mostra foi *100% Bronze*.

Bibliografia da Exposição: 246/102D. *100% Bronze: o corpo e o traje*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

SONHO DE UMA TARDE DE VERÃO: ESCULTURAS DE JOÃO LIMPINHO (248)



Figura 258. Sonho de uma tarde de Verão. Esculturas de João Limpinho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Esta exposição, a 248^a, teve a característica de procurar ser uma antologia representativa da obra escultórica de João Limpinho. Resultou de uma busca não exaustiva, na medida em que não havia tempo para uma recolha integral e, ainda menos, meios para a realizar, nomeadamente em termos de transporte. Tratou-se da reunião do maior número possível de peças escultóricas, trinta e cinco, executadas em ferro e que abrangeram mais de vinte anos de trabalho. Ficaram distribuídas pelo terreiro do museu e pelo parque. Foram agrupadas por temas, de modo a servirem de imaginários adereços de cena da peça, *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare que deu o título à exposição. Na realidade, o enquadramento das esculturas no cenário do Jardim Botânico permitiu glosar a narrativa dramática do famoso escritor inglês e fazer fluir o tempo teatral no espaço natural, marcando os intervalos da referida peça teatral durante as caminhadas em que as cenas se iam desenrolando, num percurso peripatético.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia consistiu na invenção de um guião paralelo e propício à narrativa e ao enredo do *Sonho de Uma Noite de Verão*. As esculturas de ferro pontuavam a ação da bem conhecida peça de teatro, criando espaços cénicos adaptados à dramaturgia, propiciando um caminho em que os visitantes/ espectadores partilhavam dinamicamente a relação dialogante entre as peças escultóricas de João Limpinho e as palavras do dramaturgo.

Bibliografia da Exposição: 248/104D. *Sonho de uma tarde de verão: esculturas de João Limpinho*. (esgotado) (trad. inglês e francês)

7.2.12.2. Pintura, Desenho e Cerâmica

Reuni neste subtema exposições de pintura e desenho, que pertencem a uma mesma categoria no âmbito das artes plásticas, acrescida de uma única exposição de cerâmica que realizei no museu. A razão foi claramente logística e não concetual e teve como objectivo criar um mesmo subtema, visto que não tinha nexos salientares e fazer um outro subtema apenas com uma exposição. As restantes

mostras apresentaram alguma diversidade dentro da arte pictural: pintura e pintura, pintura e gravura, pintura e têxteis, desenho e fotografia, pintura e traje e pintura sobre seda, podendo claramente destacar esta última por ser a mais nipónica de todas as exposições.

1989

LEQUES DE MANUEL BAPTISTA (73)



Figura 259. Leques de Manuel Baptista
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989.

Exposição, a 73^a, com telas do artista plástico Manuel Baptista que apresentou estudos, desenhos e telas pintadas e engessadas, executadas na configuração de um leque que constitui um acessório do traje, razão pela qual esta mostra teve lugar neste museu. Os leques representam por outro lado, uma das matrizes estruturais mais constantes na pintura deste autor que se instala islamicamente na geometria, como algarvio que é, num alifato de imagens e ícones onde constrói, anima e recria o paraíso perdido, a infância solar e a alquímica busca do ouro original...

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi da autoria do artista. Consistiu no desenho e na disposição do espaço do primeiro andar do palácio, na área não nobre e, conseqüentemente, sem os artifícios e os decorativismos próprios do andar solar. Os leques picturais de pequenas, grandes e imensas dimensões, foram distribuídos pelos seis espaços desse andar. Esta sucessão de salas engrandeceu a forma semicircular dos diferentes leques e contribuiu para a construção de uma panóplia de potencialidades de leitura que a forma da semi circunferência que o leque tem, pode trazer de inesperado à pintura.

Bibliografia da Exposição: 73/34C.*Leques de Manuel Baptista* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1990

POR BAIXO DA PELE DE GRAÇA DELGADO (96)



Figura 260. Por Baixo da Pele de Graça Delgado
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

O título desta exposição, a 96^a, sugere à partida, a intenção a Graça Delgado para atingir a derme, a camada mais funda da pele, suporte físico da individualidade. O tom confessional é transferido da epiderme para a tela, onde desenvolve experiências têxteis, tendo como finalidade a busca de si própria e da sua pessoal forma de exprimir emoção, fantasias e fantasmas. Nas pinturas expostas, Graça Delgado exime-se à utilização da cor e da luz, expandindo-se em grandes superfícies de subtileza cromática e, por vezes, em acessos de vigor luminoso. Trata-se de uma sucessão de catarses têxteis a espelhar a indómita vontade de atingir o seu próprio e original caminho.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia não tinha muito por onde divagar, na medida em que os trabalhos apresentados por Graça Delgado consistiam em telas pintadas onde se podiam detetar as sucessivas e várias experiências que a artista vem fazendo. Trata-se do reconhecimento e da procura do entendimento do que pode ser retirado do óbvio e claro invólucro humano dermatológico. Na verdade, o que a artista pretendia era penetrar na pele e mais precisamente na derme, questionando a um nível mais profundo sobre as suas diferentes camadas.

Bibliografia da Exposição: 96/35D. *Por debaixo da pele de Graça Delgado* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1992

O TRAJE NA CERÂMICA DE ANTÓNIO VASCONCELOS (108)



Figura 261. O Traje na Cerâmica de António Vasconcelos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1992.

A vertente da contemporaneidade patente na Sala Anos 90, alargou-se a uma nova temática, a dos azulejos e de objetos de cerâmica presentes nesta exposição através de peças ligadas ao traje e às rendas. António Vasconcelos expôs um conjunto de painéis de azulejos inspirados nas cartas de jogar que apresentam referências à indumentária. O rei, a dama e o valete foram assumidos com envergadura pictórica, estando representados em fantasiados trajes barrocos. Ainda se incluíram peças de barro cozido com inscrições carimbadas de rendas, formando um outro conjunto, de insólita e inusitada presença textural. Assim se patenteou mais uma relação entre as artes decorativas, as vestes e a cerâmica com apreciáveis valores plásticos e matéricos.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 108^a e a museografia atendeu à variedade de materiais usados na manufatura dos objetos criados por António Vasconcelos. A diversidade fez com que se agrupassem as peças de acordo com o processo de fabricação e menos com a função. Assim, a exposição deu a ver azulejos e trabalhos de cerâmica, em que de uma forma inusitada se encrustaram rendas que ficaram gravadas no barro, conferindo insuspeitadas texturas às peças de barro ocre alaranjado.

Bibliografia da Exposição: 108/43D. *O Traje na Cerâmica de António Vasconcelos* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1994

SEDUÇÃO DE PAULO REGO (130)

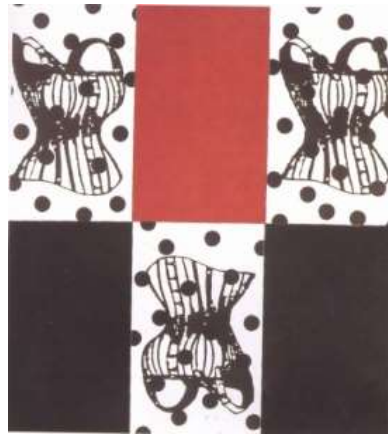


Figura 262. Sedução de Paulo Rego
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Se o artefacto é o prolongamento da mão, cuja criação distancia o homem do animal, o traje é o prolongamento do corpo, cuja criação marca também a diferença entre o ser pensante e os outros. Se a motivação foi o pudor, a necessidade de agasalho e a de conter ou codificar a sedução, eis uma pergunta que jamais terá resposta precisa. E porque pintar é uma atividade não-útil que diferencia também a mente reflexiva das outras, Paulo Rego trouxe para esta exposição algumas gravuras e objetos artísticos que representam, expressam ou simplesmente simbolizam formas-conceitos de vestir, transpondo-os e valorizando-os como ícones que integram conteúdos de civilização. Subjaz a toda esta figuração a ideia do distinto e do único, essa mesma ideia que faz da Arte e dos objetos de arte os eleitos de cada tempo, de cada sociedade, de cada cultura e lugar.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 130ª e a museografia foi da autoria do artista que agrupou as suas criações em torno de momentos precisos relacionados com o vestir e mesmo com o despir. Sendo o tema, seduzir, Paulo Rego decidiu fazer esta aparição em público no espaço da Sala Anos 90, com uma série compósita de momentos relacionados com a arte de se cobrir e de dar a ver o corpo, ou seja, usar a roupa como modo de sedução, perpassando os seus trabalhos pelo desenho e pela gravura.

Bibliografia da Exposição: 130/44C.*Sedução – Têxteis e Pintura de Paulo Rego* (esgotado) (trad. inglês).

1997

REGISTOS IMPREVISÍVEIS DE ENCARNAÇÃO BAPTISTA (164)



Figura 263. Registos Imprevisíveis de Encarnação Baptista
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1997.

Exposição, a 164^a, com perto de cem desenhos e pinturas da artista madeirense que descobriu as artes plásticas cerca dos setenta anos de idade, sem mestre e sem formação. Sendo uma pintora *naïf* é deveras interessante a qualidade dos seus trabalhos. Lagoa Henriques escreve *O acontecer do desenho e da pintura enraíza-se nas mais longínquas memórias, e traduz-se em registos que muito têm que ver com a arte infantil, a arte primitiva e a arte popular*. Por outro lado, Encarnação Baptista utiliza a técnica do *pontilhismo* sem se aperceber que está usando uma das técnicas eruditas que os impressionistas inventaram para revolucionar a pintura e criar a modernidade pictural. Os temas são essencialmente religiosos, destacando-se a figura da noiva e da Mãe de Jesus como as mais representadas por esta pintora que se descobriu como tal, em idade avançada.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia foi um tanto difícil de resolver, na medida em que a avalanche de pinturas e de desenhos era em quantidade tal, que foi necessário reduzir a quantidade pela qualidade. Todavia, na escolha avaliaram-se passos importantes e até fases e temas que tornaram penosa a eliminação de muitos trabalhos. Contudo e, usando uma expressão comum ao Mestre Lagoa, *a união faz a força*, esta acabou por ser a opção acertada, a fim de explorar visualmente a torrente de criatividade e de imaginação desta senhora madeirense.

Bibliografia da Exposição: 164/59C. *Registos Imprevistos para um Traje Imaginário – Desenhos e Pinturas de Encarnação Baptista* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

RAINHA N'ZINGA E O TRAJE - DE GRACINDA CANDEIAS (179)



Figura 264. Rainha N'Zinga e o Traje - de Gracinda Candeias
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1998.

Esta exposição, a 179^a, decorreu da profunda ligação da pintora Gracinda Candeias a Angola, já que nasceu em Luanda. Por outro lado, foi um ato de homenagem à Rainha N'ZINGA, figura lendária de régula tribal que viveu no século XVII. Paralelamente, há a referir que os trabalhos expostos evocam as pinturas rupestres do século XIII, existentes em abrigos e cavernas angolanas. Esta exposição constituiu um complemento ao Pavilhão da *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa* da Expo 98, cujo apoio logístico foi relevante. As peças apresentadas integraram tapetes, pinturas, colagens, panos pintados de grandes dimensões e álbuns onde a artista decalcou flores, introduziu elementos naturais, vitalizando e iluminando, em sucessivas páginas, as formas que foi concebendo. Estes álbuns de sabor romântico representavam também o reconhecimento da feição poética dos pensamentos de Gracinda Candeias sobre a sua forte e indesmentível raiz africana.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia esteve a cargo da artista que tentou criar um ambiente referenciável ao clima africano, já que a exposição se foi preparando na época estival. Todavia, razões de natureza da segurança e conservação das peças expostas, impediram-na de levar às últimas consequências o seu projeto de trazer os trópicos ao museu. Não pode ainda assim deixar de se destacar a força anímica que moveu Gracinda Candeias ao tentar vivenciar o seu país natal.

Bibliografia da Exposição: 179/65C. *A Rainha N'Zinga e os primitivos angolanos do século XIII de Gracinda Candeias*, (esgotado) (trad. Inglês).

1999

AS VESTES II - PINTURA DE ISABEL TEIXEIRA DE SOUSA (187)



Figura 265. As Vestes II - Pintura de Isabel Teixeira de Sousa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

A integração desta exposição, 187^a, no entorno deste museu deve-se essencialmente à temática da artista que, em 1993, deu início a esta fase da sua pintura. O tema, *As Vestes*, está relacionado com a aparência que o homem tem usado desde a sua sedentarização e a descoberta da tecelagem ocorrida há milhares de anos durante o período Neolítico. Deste modo, Isabel Teixeira de Sousa, ao questionar sobre as vestes, através da linguagem plástica, está igualmente a refletir sobre o próprio homem e, sobre o sentido fundamental da existência. Para tal, acolhe um pretexto que veicula, na sua essência, a representação antropomórfica esvaziada dos seus contornos físicos e da sua estrutura retangular, no esquema ou síntese geometrizada do ser humano, revela-se uma vestimenta que lhe confere aparência e dignidade ôntica.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia, concebida pela artista, exaltou as nove pinturas expostas. Este conjunto consistiu num introito com variações ou talvez mais acertadamente, num tabuleiro de hipóteses onde a artista procurou adivinhar o que está por descobrir ou o que está por desvendar nesse homem lírico e universal que, um dia, recebeu o sopro da vida. A exposição atendia fundamentalmente ao desejo da artista de querer significar o ser humano pela aparência do que enverga. Deste modo, as *Vestes* apelavam mais ao ser que à sua cobertura, acabando por representar o Par Humano.

Bibliografia da Exposição: 187/79D. *As Vestes – Pintura de Isabel Teixeira de Sousa* (esgotado) (trad. inglês e francês).

ENTRE A TERRA E O MAR DE LAURA CESANA (189)



Figura 266. Entre a Terra e o Mar de Laura Cesana
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Exposição, a 189^a, com telas pintadas por Laura Cesana. Integrou-se nas áreas vocacionais deste museu, atendendo ao facto de incluir nas suas telas, texturas, tecidos e colagens que remetem para a utilização do material têxtil nas chamadas artes plásticas. Laura Cesana, de origem judia, reside no nosso país há longos anos. Vem fazendo um percurso interessante e de alguma forma independente, em relação a todos os outros artistas, de várias proveniências e opções estéticas que se desenham no contexto da arte pictural no nosso país. As texturas apresentadas congregaram-se para solucionar a chama existencial de quem vive entre a terra e o mar pois a fuga para os EUA, de barco, partindo da pátria chamada Itália, constituiu a travessia da salvação à perseguição nazi, de que escapou ileso mas de que ficaram marcas que sulcam as suas telas.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi de sóbria *acrocage*. A própria artista elegeu a sua pintura favorita em que está bem patente uma evocação do *Muro das Lamentações*. Tendo esta tela como cimeira da exposição, em redor dela, perto e longe se distribuíram as restantes, de modo a dar lugar às suas memórias e às suas crenças. Como judia que é e, familiar de vítimas que sofreram com o holocausto, Laura Cesana apostou forte nessa herança cultural de raiz italiana e tanto nas suas, como nas memórias de muitos dos seus familiares.

Bibliografia da Exposição: 189/81D. *Entre a terra e o Mar – Pintura com têxteis de Laura Cesana* (esgotado) (trad. inglês e francês).

2000

RITMOS CAMPESTRES – PINTURA DE MARIA GABRIEL (192)



Figura 267. Maria Gabriel, O Apelo à paisagem.
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Exposição, a 192ª, com aguarelas de pequenas dimensões mas com claras e intencionais motivações de evocar e representar a natureza nos seus aspetos mais líricos. A artista procurou dar relevância à vida natural. Reproduziu e enfatizou a forma de diversas espécies arbustivas e florísticas. A essência desta temática assentava na preferência pela Primavera, estação do ano em que desabrocham a esmagadora maioria das plantas sazonais e ocorre o seu florescimento. A policromia, como não podia deixar de ser, constituiu um marcado ritmo de toda a exposição, visto que todas as aguarelas eram pontuadas com a riqueza tonal do leque cromático.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia foi singela, limitando-se à disposição das diferentes aguarelas pelas quatro paredes da Sala Anos 2000. Estas peças foram agrupadas pelos respetivos formatos, criando alguns conjuntos, a que não foram alheias as semelhanças cromáticas. A técnica da aguarela não permite nem tons carregados nem escuros, pelo que a museografia se teve de limitar a brandas intervenções e a discretas apresentações das obras escolhidas pela própria artista.

Bibliografia da Exposição: 192/70C. *Ritmos campestres – Pintura de Maria Gabriel* (trad. francês e inglês).

TEXTURAS, DESENHOS, CASULOS DE MARGARIDA LAGARTO (200)

Margarida Lagarto documentou através de uma câmara *Polaroid* os esplendores da natureza, compondo uma linguagem de manchas próprias da matéria orgânica. Esta pesquisa encantatória provocou uma torrente de devaneios gráficos que se traduziram em múltiplos desenhos, riscados a carvão. Paralelamente, fez a evocação do casulo, embrião fundamental do ser, donde foi retirando aos poucos, formas e volumes como as esferas, os enrolamentos, pequenos fardos e caracóis, esculpidos em tiras de gaze branca. Este trabalho tinha a característica de ser de grande subtilidade e de enorme delicadeza formal e estética.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Esta 200^a exposição teve uma museografia desenhada com singeleza, na medida em que Margarida Lagarto tem este modo de ser. Do ponto de vista museográfico, apenas se sublinhou o processo de registo fotográfico que contem leves alterações de formas e de tonalidades relativas aos locais em que a artista se deteve para observar as mudanças visuais da sua paisagem, onde elaborou o seu inventário visual. Por outro lado, atendeu à exploração plástica da forma casulo, raiz da metamorfose e do fio da seda, elemento animal de que os melhores tecidos são feitos.

Bibliografia da Exposição: 200/83D. *Texturas, desenhos, casulos de Margarida Lagarto*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

2004

METAMORFOSES DO ALBATROZ DE LISA SANTOS SILVA (230)



Figura 268. Metamorfoses do Albatroz de Lisa Santos Silva
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

O mote desta exposição, a 230^a, deveu-se à existência de uma capa de penas de albatroz ou, quiçá, de outra ave angolana que pertenceu à mãe da pintora, Lisa Santos Silva. Esta peça de roupa adveio para a artista o elo simbólico de relação com a mãe e, por outro, a veste em que própria artista se iniciou no jogo de sedução, imitando ao espelho vezes sem conta, os gestos de sua mãe, recriando assim, através da análise gestual, a experiência de vestir e despir a capa da mãe, a capa das penas e a capa da jovem adolescente em devir de senhora. O albatroz sofreu nas mãos de Lisa Santos Silva inúmeras metamorfoses que se foram revelando na sua pintura onde compulsivamente foi introduzindo de uma forma mais ou menos intensa a configuração ora da capa, ora de corpos sem braços, como que encobertos por uma capa invisível.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia assentou na centralidade e na dominância dada à exposição da capa de penas como ponte de origem e raiz criadora das diferentes obras da artista. Assim, apresentaram-se telas que tinham como fonte inspiradora, evocada de um

modo subtil e longínquo, a dita capa de penas. Este traje constituía uma enigmática e simbólica chave de interpretação mágica da pintura desta artista que reside em Paris há longos anos.

Bibliografia da Exposição: 230/82C. *Metamorfoses do Albatroz: Lisa Santos Silva*, (esgotado) (trad. francês e inglês).

2005

À VOLTA DO KIMONO DE PUREZA DE OLIVEIRA (234)

Esta exposição, a 234^a, apresentava duas vertentes que correspondiam às duas vias de expressão de Pureza de Oliveira. Com efeito, esta artista desenvolveu nos seus trabalhos uma primeira via dedicada à manufatura de trajes e tecidos de inspiração nipónica. Criou Kimonos da maior subtilidade e de uma singularidade muito especial numa depuração desejada de formas e de elementos decorativos. Seguiu-se-lhe, mais recentemente, o apelo à pintura sobre papel através da transposição dos apontamentos lineares de carácter japonês utilizados na pintura sobre seda. Desta transferência, resultou a exposição de três trajes monumentais, de características inspiradas nos Kimonos e seis pinturas sobre papel com a qualidade e o rigor da sua técnica pictural.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia deu conta da alternância dos materiais e das técnicas usadas pela artista, Pureza de Oliveira. Neste sentido, suspenderam-se por um lado, as magníficas vestes, próprias para seres de grande dignidade e prestígio, consideradas como pessoas superiores. Por outro, procedeu-se à colocação das telas, resultando um conjunto de grande beleza e espiritualidade como é a constante e inequívoca marca de Pureza de Oliveira.

Bibliografia da Exposição: 234/97D. *A volta do Kimono: Pureza de Oliveira*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

7.2.12.3. Fotografia, Gravura e Ilustração

Acoplei ainda dentro do tema da arte contemporânea os três subtemas, Fotografia, Gravura e Ilustração, devido precisamente ao facto de terem organizado exposições com artistas que trabalharam estas três expressividades plásticas. A minha intenção ao fazê-lo foi apenas de ordem pragmática, de modo a facilitar a conjugação destas três visualidades num mesmo descritivo e evitar uma excessiva ramificação das classificações que fui estabelecendo ao longo deste trabalho. É de destacar ter sido neste museu que se realizou quer a primeira exposição de ilustração de moda quer de fotografia de moda de que havia memória nessa data, no nosso país.

1988

ILUSTRAÇÕES E PINTURA DE MODA DE JOSÉ VITOR DE SOUSA CARVALHO (62)

Apresentação de *croquis* e desenhos de moda concebidos e executados pelo jovem artista José Vítor de Sousa que patenteou os seus trabalhos, destinados às ilustrações de moda de características vanguardistas e espetaculares. As peças expostas procuraram assim patentear mais uma nova vertente cultural ligada ao traje, como é a ilustração de moda, que tem hoje numerosos, ativos e brilhantes criadores. Esta nova profissão deve muito às escolas de estilismo e às revistas de moda que, frequentemente, apresentam este género de trabalhos em complemento de modelos de diversos autores.

Tratou-se de um *apontamento* museográfico. Foi a 62ª exposição e a museografia esteve a cargo do pai do artista, de seu nome, Cruz de Carvalho, *designer* e autor de muitas e muitas museografias deste museu. Esta mostra foi seguida por um *Show* de moda, composto e imaginado por diversos alunos de estilismo que se reuniram para o efeito no âmbito do gabinete Vértice. A passagem apresentou modelos inspirados nos trabalhos do artista acima referido que ilustrou grande parte das peças apresentadas.

Bibliografia da Exposição: *s/catálogo*.

1994

FOTOGRAFIA DE MODA DA REVISTA MÁXIMA (129)



Figura 269. Fotografia de Moda da Revista Máxima
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Esta exposição, a 129ª, consistiu na primeira apresentação de fotografia de moda realizada neste museu, supondo-se que se tratou de uma atividade inédita no nosso país. As revistas de moda portuguesas e, mais decisivamente a *Máxima*, têm vindo a explorar uma área da fotografia praticamente sem tradição e sem verdadeiros cultores deste género. Neste sentido, esta mostra foi reveladora, não só do talento dos jovens fotógrafos aqui apresentados, como da produção que lhes esteve inerente. Destacaram-se como obras de autor mas também constituíram trabalhos de equipa. Procurou chamar-se a atenção do público para a excelência rapidamente alcançada, numa escassa

dezena de anos por Abel Dias, Blake Malkom, Clara Azevedo, Graça Sarsfield, José Dias, Kelly Sims, Óscar Almeida, Paulo Cristóvão, Paulo Valente e Rui Coutinho.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia procurou exaltar a qualidade e o rigor técnico desta dezena de fotógrafos/jornalistas que foram confrontados com o desafio de se iniciarem numa carreira nova, a de fotógrafos de moda. Reuniram-se, digamos que, os principais autores/responsáveis pelo *marketing* que envolve o fenómeno *fashion*. Assim e, com a colaboração da Revista Máxima e da sua diretora, Madalena Fragoso, foi possível realizar esta mostra e enaltecer mais uma profissão criativa ligada ao traje e à moda, bem como a todos numerosos acessórios que compõem este par, culturalmente inseparável.

Bibliografia da Exposição: 129/56D. *Moda em Imagens=la mode en images= fashion's images, Fotografia de Moda da Revista "Máxima"* (desdobrável) (esgotado).

1997

ROUPA A SECAR NO BAIRRO ALTO - FOTOGRAFIAS DE MARIA KEIL (166)



Figura 270. Roupa a Secar no Bairro Alto - Fotografia de Maria Keil
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Exposição que resulta do *olhar* de Maria Keil sobre as roupas do vizinho de cima penduradas na corda, observadas pela janela das traseiras da sua casa. Este quotidiano esvoaçante constituiu, pela dinâmica da agitação da roupa enfunada pelo vento, um contraponto à estática paisagem urbana. A *revolução* formal deste *olhar* traduziu-se numa opção ética e estética. O *olhar* transmuta-se da horizontalidade do pictórico para a verticalidade e assume o carácter cinematográfico de um *contre-plongée*. A vibração que o ar imprime na roupa conduziu Maria Keil à imprescindível necessidade de utilizar um meio tecnológico – a fotografia – para captar imagens fugidias dos variados e incessantes ritmos desta dança *sui generis* que esta artista tão bem observou.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia resultou da apresentação das fotografias de Maria Keil, em variados formatos, tendo como base os negativos que registou na sua câmara. A

escolha dos formatos dependeu das próprias imagens e dos ângulos em que foram tiradas. Foi assim possível desenhar no espaço do primeiro andar do palácio, na zona menos nobre, uma exposição de qualidade identitária da mulher, simbolizada num tão simples e tradicional ato de estender a roupa a secar.

Bibliografia da Exposição: 166/60C.*Roupa a secar no Bairro Alto de Maria Keil* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1998

16 POLAROIDS - DE MARIA JOSÉ PALLA (181)



Figura 271. 16 Polaroids - de Maria José Palla
Fonte : Museu Nacional do Traje, 1998.

Esta exposição, a 181^a, apresentava quatro séries compostas por quatro fotografias que representavam o registo pessoal que Maria José Palla captou no seu quarto em Montrouge, Paris. Montrouge é o mais próximo arrabalde da Cidade das Luzes onde, já no século XX e desde Picasso, viveram muitos escritores, poetas, pintores e intelectuais, provenientes das mais diversas partes do mundo. Maria José Palla ali viveu nos seus tempos de estudante e ainda ali tem morada hoje. Para lá se desloca sempre, em busca de si própria e do contacto vital energético e cultural que este lugar lhe propicia. A história que as *polaroids* registam assemelha-se a uma viagem ao interior de si mesma. Remetem de algum modo para a passagem da juventude à maturidade, pela assunção da sua feminilidade e da sua tripla vocação, a sedução, a palavra escrita e a fotografia.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia correspondeu à apresentação de duas séries de fotografias, em duas das paredes da Sala Anos 90. Estas fotos tinham alguma familiaridade entre si mas pertenciam a séries diferentes. Foi essa a razão pela qual se dividiram os espaços de apresentação. Foram imaginadas legendas, escritas por mim, para cada uma dessas fotografias. Estas tabelas foram reunidas na terceira parede da sala, enquanto a parede restante serviu de suporte à biografia da própria artista.

Bibliografia da Exposição: 181/66C.*16 Polaroids – O meu quarto em Montrouge de Maria José Palla* (esgotado) (trad. inglês e francês).

1999

OS PUTOS – FOTOGRAFIAS DE JOÃO MARTINS (183)



Figura 272. Os Putos – Fotografia de João Martins
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Exposição, a 183^a, realizada em colaboração com o Arquivo Nacional de Fotografia e que consistiu numa dupla apresentação de fotografias e brinquedos. Das fotos de João Martins, um dos mais importantes fotógrafos de cena e autor de uma vasta obra, foram escolhidas imagens relacionadas com as crianças de Alfama que jogam, lutam e brincam numa zona lendária da cidade de Lisboa. Este pretexto foi ocasião para o museu introduzir diversos brinquedos, bonecas e jogos com idêntica expressão aos que foram fotografados e datados entre os Anos 30 e 40.

Tratou-se de uma *média* exposição. A museografia das fotografias esteve a cargo de José Pessoa, enquanto a encenação dos brinquedos em vitrinas e nalguns espaços criados como reconstituições de ambientes de época foi da minha responsabilidade. Esta dupla exposição resultou, de forma acentuada, numa conjugação muito estimulante para o público entre o precioso, original, lúdico e dramático olhar do fotógrafo, atento à realidade social do seu tempo, e a ingenuidade dos brinquedos artesanais.

Bibliografia da Exposição: 183/67C. *Os Putos (Brinquedos Populares) – Fotografias de João Martins* (do Instituto Português de Museus) (esgotado).

2004

A POÉTICA DO TRAJE DE FERNANDO AGUIAR (228)

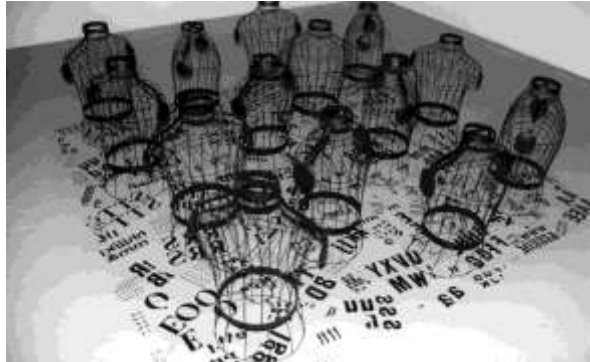


Figura 273. A Poética do Traje de Fernando Aguiar
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Fernando Aguiar é um artista poeta que pertence ao grupo de pessoas que se identificam como autores de Poesia Visual. Consegue de uma forma verdadeiramente exemplar conjugar o seu lado artístico e criativo na execução de formas inovadoras, com o vanguardismo do seu ser lírico. Deste duplo talento, saem reinvenções de gravuras dos finais do século XIX e do início do século XX com novas imagéticas de carácter gráfico e poético. Aparecem sinais e letras e poemas, em partes ou no todo, distribuídas por diferentes locais de uma página. A técnica usada é quase sempre a colagem dos seus versos visuais, sendo portanto simples a exploração museográfica dos seus trabalhos.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. Foi a 228ª e a museografia dos trabalhos do escritor limitou-se à distribuição na parede das gravuras revividas com o seu sentido poético. Deverá todavia referir-se a realização de uma *performance* no dia da inauguração, na qual Fernando Aguiar encenou, com letras e com sons, uma vivência experimentada do que é fazer poesia visual. Esta ação resultou num espetáculo verdadeiramente inédito e muito enriquecedor, na medida em que o evento se desenrolou de um modo quase infantil para um crescendo de elaboração mental, altamente gratificante para quem nele participa.

Bibliografia da Exposição: 228/80C. *A Poética e o Traje*, (esgotado) (trad. inglês e francês).

2007

LENTIDÃO EM VENEZA DE ANTÓNIO SCARZIA (245)

António Rodrigues, artista plástico, essencialmente destro na fotografia, propôs-se realizar uma peça multimédia passada na cidade do Adriático. Criou uma personagem a quem deu um nome aristocrático, Antonio Scarzia. É em redor desta figura que se desenrola uma ópera dramatizada por manequins trajados de vermelhos e ouros venezianos. A objetiva de António Rodrigues dispara e vai encenando, em diversos locais de Veneza, quadros de integração destes atores mudos na paisagem urbana que indiciam o sentido e a significância cultural e sensual da peça, *Lentezza a Venezia*. Ao

outorgar a autoria da mesma a um imaginado doge, o artista dissolve-se na vivência e no requintado e luxuoso ambiente que esta urbe vai desvendando, ora em intrigantes pausas, ora em volta de vibrantes melodias barrocas de Vivaldi.

Tratou-se de uma *pequena* exposição. A museografia criou um espaço de características cinematográficas, pontuado por vermelhos venezianos e onde esteve patente ao público um *power point* imaginado e fabricado pelo próprio António Rodrigues, com fortes características cinematográficas e operáticas. Este *power point* ditou a museografia que tratou a Sala Destaque deste museu, de molde a dar a ver, não só o dito programa multimédia como um ambiente de elaborado requinte visual ao gosto veneziano.

Bibliografia da Exposição: 245/101D. *Lentezza a Venezia: António Scarzia*. (esgotado) (trad. inglês e francês).

2008

FACESCAPES DE DENIS PIEL (257)



Figura 274. Facescapes de Denis Piel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008.

Escolhida para ser a exposição de encerramento da minha direção, esta mostra constituiu um marco histórico de final de carreira e, simultaneamente, de vanguardismo. Tratou-se de uma exposição de fotografia, expressão artística que tem afloramentos com o têxtil, na medida em que o papel também advém do mundo orgânico. Por outro lado, ambos os respetivos suportes, estão sujeitos a *impressões* que lhes dão carácter. Dava-se o caso de serem fotografias gigantescamente ampliadas da epiderme que reveste a face. Estas designadas “paisagens faciais” constituíam o mote da exposição, propondo deste o início uma análise sobre os rostos de seres humanos e um questionamento sobre este primeiro revestimento físico que nos acolhe e recolhe desde o nascimento à morte. Veste imaginada pelos deuses e que envergamos, sempre a mesma, ao longo da vida. Entendida pelo artista como a sua superfície exterior, a farda com que os humanos de todos os continentes nascem. Denis Piel repetiu assim o gesto criador focalizado na sua própria pele. A busca foi sendo traduzida em fotografias, numa

progressiva aproximação da objetiva ao traje original que o fascinava. Olhou demoradamente para a imensa extensão que cobre o homem como se a visse pela primeira vez. Verificou com espanto, com verdadeiro pasmo que estava perante uma paisagem natural e perante algo de supremamente expressivo. Repetiu ainda o mesmo gesto de Giotto, pintor do *quattrocento*, quando este se decidiu a explorar plasticamente a natureza e a pintar janelas abertas e rasgadas nos seus frescos para representar e admirar picturalmente a paisagem rural.

Tratou-se de uma *grande* exposição. Foi a 257^a e distribui-se pela escadaria e pelos principais salões do andar nobre. A museografia resumiu-se a colocar nas paredes, os grandes, enormes quadrados e retângulos das ampliações fotográficas correspondentes às suas paisagens faciais, de modo a poderem ser observadas aos pares, em trípticos e em polípticos, a fim de que a sua leitura fosse mais inteligível. O gigantismo que pequenos traços do rosto atingiram, destronou-os da sua contextualização. A observação inesperada e imprevisível destes pormenores ampliados, quando agrupados permitiam a identificação do detalhe do rosto nele fotografado, o que contribuiu sobremaneira para lhes outorgar a dimensão de uma nova disciplina de expressão artística.

Bibliografia da Exposição: 257/86C. *PIEL, Denis*; fotografias, (trad. inglês).

7.2.13. Exposições extramuros

Para abordar a temática das exposições extramuros, tratarei em primeiro lugar da lógica da organização e seguidamente, da descrição das diferentes exposições por ordem cronológica. A numeração das mesmas será apresentada em apêndice¹⁶⁶, de modo a poder ser consultada através de uma listagem corrida com a identificação dos títulos das exposições, locais de apresentação das mesmas e respetivos anos em que foram inauguradas. Estas exposições foram sempre solicitadas pelas instituições que as albergaram. De um modo geral, a entidade que solicitou a exposição corresponde ao local em que a mostra se veio a realizar. Raramente foi doutro modo.

A programação das exposições no exterior do museu teve início em 1978, apenas um ano após a sua inauguração. Constituiu uma atividade de referência, tendo sido raro o ano em que não se realizaram exposições desta tipologia. Atendendo a que se tratava de um Museu Nacional, foi desde logo considerado como uma das formas de divulgar, de anunciar e de fazer publicidade ao novo museu, tanto em território nacional, como internacional, de que adiante se tratará. Não estavam então definidas quaisquer linhas de orientação que não fossem as de acentuar e valorizar a museologia tradicional, tendo-se aos poucos unificado e fortalecido uma rede de contactos, nomeadamente, com os principais museus do país, tanto a nível do continente como das Ilhas.

Nos três primeiros anos da vida, a intenção de realizar exposições extramuros passou ainda a ter um segundo objetivo: consistia em dar a conhecer as formas de vestir eruditas, na medida em que as coleções de traje civil se apresentavam como uma novidade disciplinar em termos museológicos

¹⁶⁶ VID. Apêndice 22.

nacionais. Esta nova tipologia de coleções era não só rara de encontrar no acervo dos museus portugueses, como praticamente desconhecida no país. Esta intenção levada a cabo e praticada pela fundadora do museu refletia bem a estratégia de uma conservadora de têxteis do Museu Nacional de Arte Antiga, que ela fora anos antes.

Na realidade, a indumentária erudita constituía uma nova disciplina museológica que aparecia no período pós revolucionário. Este facto era, de algum modo incoerente com o espírito do tempo, na medida em que a novidade museológica provinha de coleções recolhidas ou doadas entre as camadas mais altas da sociedade. Foi muito claro, desde o início, mesmo em termos conceptuais, que as classes sociais representadas nestas exposições correspondiam a uma elite da nobreza e da alta burguesia. Pode afirmar-se que no conjunto das 225 exposições extramuros realizadas no país, a esmagadora maioria teve como temática o traje.

Aconteceu muito simplesmente que foi desejo de muitíssimas instituições espalhadas pelo país, e abaixo citadas, receber as novidades ocorridas na capital, num afã de manterem a sua programação atenta às novas e desconhecidas coleções do Museu do Lumiar. A intenção nunca foi desvirtuar o valor patrimonial intrínseco às coleções do Museu Nacional do Traje. Muito pelo contrário, a intenção geradora das exposições extramuros, consistiu sempre em valorizar e enaltecer a nova tipologia de espólio museológico que as mais diversas instituições museológicas foram solicitando ao Museu do Lumiar, desejando dar a conhecer às suas comunidades o que de inovador ia aparecendo e acontecendo.

Poder-se-ia mesmo acrescentar que durante as duas primeiras direções, entre 1977 e 1983, a programação incidiu sobre a exploração das melhores peças do acervo motivada por uma espécie de avidez das entidades que as foram solicitando. Essa indumentária foi habitando e animando os principais museus e palácios dependentes da então Secretaria de Estado da Cultura, do mesmo modo que se garantiam condições de salvaguarda da sua conservação e segurança. Muito embora durante a minha direção ainda se tivessem realizado algumas exposições com itens do espólio, foi sendo cada vez mais premente evitarem-se sucessivas saídas das estrelas da coleção, na medida em que os tecidos começaram a evidenciar algum desgaste, devido ao choque de temperaturas e sobretudo ao excessivo manuseio. Para colmatar esta situação dei início à manufatura de cópias que se foram realizando na Oficina de Restauro, as quais vieram substituir as peças históricas que foram ficando resguardadas para ocasiões mais especiais.

A partir de 1986 e já com as referidas réplicas, aconteceram sucessivas e cada vez mais, frequentes exposições extramuros. Esta tónica tem a ver tanto com o traje erudito como o traje dito popular. Pelo facto de não existirem grandes elos de ligação formal e sobretudo estética, entre o vestir das classes de topo e os trajes ditos tradicionais, bem conhecidos nas diversas regiões, estes últimos eram muito menos solicitados que a indumentária histórica. Convém no entanto salientar que a área têxtil e o traje dito popular, correspondem a uma disciplina de que o país se pode orgulhar por

constituir um rico património, disperso pelo território e identificador de cada distrito e por vezes até de pequenas localidades, como a Nazaré ou a Apúlia. Há a acrescentar que os trajes ditos tradicionais não tiveram, senão esporadicamente, grande representatividade no contexto da organização das exposições extramuros, tendo a estreia do “popular” acontecido em Sintra, com um traje saloio, integrado numa exposição de traje romântico organizado pela diretora Ana Maria Brandão.

Assim foram apenas realizadas nove exposições que tiveram como tema os trajes regionais. A primeira foi Traje Romântico e Saloio, acima referida e que ocorreu em 1981. Só sete anos mais tarde se vieram a apresentar, já sob a minha direção, oito mostras que ocorreram no Castelo de S. Jorge, na Feira Internacional de Lisboa, na Feira de Artesanato de Setúbal, na Escola Superior de Dança, (duas) em Lisboa, no Museu Municipal de Macieira de Cambra, no Museu de Lamego e no da Chapelaria, em S. João da Madeira.

Relativamente ao traje histórico, há a referir que nas primeiras 7 exposições, realizadas em 1978, no Palácio Nacional de Queluz e no Palácio Nacional da Ajuda; em 1979, no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada, nos Açores, e no Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva e, em 1980, no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Museu dos Biscainhos e no Paço Ducal de Vila Viçosa foram apresentadas as melhores peças da coleção. A partir dessa data, os temas das exposições extramuros diversificam-se, desenhando-se a intenção de evitar a saída dos tesouros têxteis, relativos aos trajes do século XVIII e Império. A partir de 1984, as réplicas, entretanto executadas, permitiram a multiplicação de exposições extramuros. Realizaram-se algumas exceções com a utilização de originais, ainda em 1984: no Museu Biblioteca Condes de Castro Guimarães, no Palácio Nacional de Queluz e na Casa do Bocage, em Setúbal. Em 1986, também aconteceram duas outras exceções, com *Formas de Vestir* no Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal, e o *Traje Palaciano* no Palácio Nacional de Mafra.

Programaram-se 112 exposições de traje com a dominância de réplicas de peças do museu, das quais 18 foram exclusivamente com cópias sobre a temática *Evolução do Traje*, ocorridas entre 1985 a 2008: na Torre das Amoreiras em Lisboa; no Castelo de Palmela; em Lagares da Beira, Oliveira do Hospital; no Hospital do Alcoitão; na Casa da Cultura da Câmara Municipal de Elva; no Casino Estoril; no Museu Municipal de Vale de Cambra; no Shopping de Guimarães; no Hospital Garcia da Horta, Almada; no Museu Alberto Sampaio; no Coimbra Shopping; no Fórum Aveiro; na Torre do Tombo; no Picoas Plaza, em Lisboa; no Museu Municipal de Santiago do Cacém; na Casa Museu Roque Gameiro, em Amadora; no Museu da Pedra, em Cantanhede; posteriormente na Casa da Cultura de Cantanhede, em três anos sucessivos; no Museu da Chapelaria de S. João da Madeira e no Agrupamento Vertical de Escolas de Moimenta da Beira. Sobre esta temática é ainda de registar a exposição realizada na Feira Internacional das Indústrias da Cultura, em 1995, exclusivamente com cópias de indumentária feminina, ilustrando o exemplo de uma indústria cultural.

A segunda linha da programação ocorreu a partir de 1985, com a exposição *Traje Romântico*, apresentada na Feira Internacional de Lisboa, que divulgou um importante núcleo de trajes inéditos do século XIX. Seguiram-se as exposições: *Um Ambiente de Final de Século*, no Museu Municipal de Loures, *Belle Époque* na Câmara Municipal da Amadora, e *Lisboa nos Finais do Século XIX*, na Biblioteca Nacional, todas elas em 1986. A partir de 1989, o traje do século XX começou a ser divulgado em exposições extramuros, inicialmente em Lisboa: *Moda Masculina* no Centro York; *A Moda e o Automóvel*, *Traje Século XX*, no Stand da Mercedes-Benz; *Traje, Objeto de Arte?* no Museu Calouste Gulbenkian e, em 1990, *Traje do Século XX* na Missão de Macau e, de novo, na Fundação Calouste Gulbenkian, seguidas de mais 22 mostras realizadas noutros locais e datas, adiante referidas.

Uma terceira mudança relativa à programação e à solicitação de exposições extramuros, consistiu na apresentação de mais sete temas de traje. O primeiro, **Traje de Ópera**, exposto sucessivamente no Palácio Nacional da Pena, no Conservatório Nacional, no Palácio Fronteira, no Convento das Maltesas, em Estremoz, no Museu da Música, na Biblioteca Nacional (100 Anos Comemorativos de Verdi), no Teatro Bernardim Ribeiro, em Estremoz (Tomás Alcaide), e na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, evocando a ópera de Inês de Castro. O segundo, **Traje de Noivos**, nas mostras *Recreação de um casamento*, na Expo Noivos, em Lisboa, no Porto, em Coimbra e em Braga; *Evocação de um casamento Império*, na Feira Internacional de Lisboa; *Traje de Noiva*, na Câmara Municipal de Santiago do Cacém; *Vestidos de Noiva e Traje de Noiva*, na Casa Municipal da Cultura de Cantanhede. O terceiro tema, **Trajes Profissionais**, com *Cocheiros do Século XVIII*, no Museu dos Correios, e *Traje de Pregoeiros*, no Palácio Foz. O quarto, **Trajes de Desporto/fatos de banho**, com *A História do Fato de Banho*, na Câmara Municipal de Espinho; *Traje de Desporto*, no 4º Fórum de Educação e Desporto, em Silves; *Era Uma Vez... Evolução do Traje de Banho*, no Centro Nacional de Exposições de Santarém, e *A Evolução do Traje de Banho*, no 7º Fórum de Educação e Desporto de Silves. O quinto tema, **Trajes Menores**, com *Lingerie 1900*, no Cascais Shopping. O sexto, **Trajes de outros Países**, com *Kimonos*, na Biblioteca Nacional; *Trajes de Outras Terras*, no Museu das Comunicações; *Traje Nanbam*, na Escola Manuel da Maia de Lisboa; *Trajes Tradicionais Ciganos*, no Secretariado Diocesano de Lisboa; e *Traje Indo-Português, Goa e o Grão Moghol*, no Museu Calouste Gulbenkian. O sétimo e último tema, **Bordados e Rendas**, com *O Bordado, Suas Raízes e Desenvolvimento*, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior; *Rendas de Bilros*, no Museu Municipal de Vila do Conde; *Tecidos Bordados*, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior; e ainda *Colchas e Bordados* no mesmo Museu, instalado no Paço Episcopal de Castelo Branco.

Organizaram-se também **Desfiles de Traje**, dos quais o mais relevante foi o *Desfile de História da Moda* que encerrou o Congresso de História realizado na Sociedade de Geografia, pela Universidade Nova de Lisboa, em que os manequins da passerelle foram os próprios alunos universitários. Outros desfiles tiveram lugar em Oeiras, *Desfile Pombalino*, intitulado *De Paço de Arcos ao Palácio Residencial do Marquês*, e em Salvaterra de Magos, a convite da respetiva Câmara

Municipal. O último desfile, *Desfile de Moda*, ocorreu no Museu Nacional de Arte Antiga, em colaboração com os autores das Manobras de Maio.

Além dos sete temas de traje acima referidos, realizaram-se ainda nove exposições sobre a temática dos **Brinquedos**: *Os Brinquedos dos Nossos Avós*, no Hotel Avenida Palace; *Brinquedos Cabo-Verdianos*, no Museu do Abade Baçal, em Bragança, e no Museu do Mar, em Peniche; *Jogos e Brinquedos - Espaços de Infância*, na Escola Superior de Educação de Santarém; *Crianças e Brinquedos, Brinquedos e Crianças*, na Casa do Corpo Santo, em Setúbal; *Expocriança*, no Centro Nacional de Exposições de Santarém, sucessivamente nos anos de 2004, 2005, 2006 e 2008, sempre com o mesmo tema, *Traje de Criança e Brinquedos*.

Uma quinta proposta no âmbito das exposições extramuros relaciona-se com a inclusão de peças do museu em exposições projetadas por outras instituições, de que se destaca a colaboração continuada com a instituição pública que é a Biblioteca Nacional e a instituição privada que é a Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos. Lisboa, foi o local onde se realizou o maior número de exposições extramuros, ainda que se tenham programado ações por todo o país, incluindo as Ilhas da Madeira e Açores (São Miguel) e ainda a cidade de Macau. As parcerias incidiram predominantemente sobre os museus, palácios, arquivos e bibliotecas (públicas e privadas), assim como: os mosteiros (Alcoçaga, Batalha e Tibães); instituições culturais (Centro Galego Juventude de Galícia) e galerias, nomeadamente municipais; instituições religiosas (Secretariado Diocesano de Lisboa ou Congresso da Nova Evangelização, mas também castelos (S. Jorge e Palmela); fundações (Calouste Gulbenkian, Ricardo Espírito Santo, Fronteira, António Almeida); escolas (Agrupamento Vertical de Escolas de Moimenta da Beira e Colégio da Bafureira) e universidades ou escolas de ensino artístico, como o Conservatório Nacional ou a Universidade Católica; empresas comerciais, como a Feira Internacional de Lisboa, e de outras localidades (Setúbal, Santarém ou Silves); centros comerciais (Porto, Coimbra, Amoreiras, Cascais Shopping, Fórum Aveiro, Shopping Guimarães); associações, como o Círculo Eça de Queiroz ou a Sociedade de Geografia; bancos (Caixa Geral de Depósitos, Banco de Portugal e Banco Nacional Ultramarino); fábricas (Ford Eletrônica Portuguesa, Tagus Park ou Fábrica Miele, em Carnaxide; hospitais (Alcoitão e Almada, Garcia da Horta); hotéis (Avenida Palace e Quinta das Lágrimas); Casinos (Estoril); e teatros, como o de Bernardim Ribeiro, em Estremoz; montra didática (Ministério da Educação) e montras de lojas (Ramiro Leão, no Chiado, e Terreiro de Alcobaga).

Muito embora tenham sido muitos os museus e as entidades com quem o Museu do Traje colaborou cedendo peças para as suas exposições, saliento a cedência temporária à Fundação Calouste Gulbenkian, de uma Carruagem do Século XIX, utilizada pelo Duque de Palmela na coroação da Rainha Vitória. Esta cedência teve lugar por ocasião das comemorações dos 600 anos da Aliança Luso Britânica. A referida carruagem esteve exposta no átrio da Fundação, numa exposição designada por *Aliança Revisitada* que teve como curadora Angela Delaforce, do British Council londrino, em 1994, ano em que Lisboa foi a Capital Europeia da Cultura.

A museologia extramuros decorre do assumido diálogo entre um museu emissor e um museu recetor. Por um lado, existe um museu emissor, neste caso, o Museu Nacional do Traje, que se assume como uma estrutura que exhibe a sua identidade. A forma e o modo como o museu emissor se exprime podem ser analisados sob vários parâmetros: pela originalidade ou pela qualidade ou raridade dos bens apresentados, mas também pela modernidade ou pela inovação da sua museografia. Supõe-se que o número, a representatividade ou a exclusividade dos bens apresentados, constitua uma unidade com sua lógica criteriosamente estabelecida.

O museu emissor traz sempre informação mas também erudição, prestígio ou outras qualidades desejáveis ao museu recetor. Frequentemente, empresta o seu aparato museológico e cénico e arrasta consigo o reconhecimento público. A exposição cedida pode ser tratada através da apreciação dos seus cinco elementos constitutivos: os objetos, a intencionalidade, o modo ou processo como se apresenta, o local escolhido e os públicos a quem se destina. Exerce as suas qualidades através de uma postura de *marketing* cultural. De algum modo, o museu emissor acrescenta uma mais-valia pois estabelece uma plataforma de participação com uma outra comunidade, constituída por outras e diferentes camadas da população e, frequentemente, proveniente de outras áreas socioculturais.

Por outro lado, o museu recetor assume-se como entidade solicitante e representante da museologia local. Recebe no seu território de influência a exposição do museu emissor e contribui para a sua divulgação, dando o devido relevo à desejada mostra, procurando corresponder às perspetivas que a sua comunidade deseja ou anseia. De alguma forma, o museu recetor dá início a um diálogo com outra instituição sendo esta, no caso do Museu Nacional do Traje, representante do poder central. Mas também podem acontecer parcerias entre museus continentais versus insulares, nacionais versus locais e locais, nacionais versus internacionais. Também é relevante afirmar que as exposições extramuros interagem entre museus de diferentes áreas disciplinares, existindo todavia no caso do Traje, que é um museu monográfico, uma maior ligação com museus de arte ou de artes decorativas. Todavia, deve referir-se que o Museu Nacional do Traje se integrou em bibliotecas e arquivos, instituições com quem se estabeleceram constantes e numerosos contactos conducentes à realização de exposições extramuros. Neste contexto, não poderá deixar de se mencionar a ação partilhada com diferentes municípios através das exposições extramuros que o museu foi desenvolvendo ao longo dos anos. Na realidade, o interesse que as câmaras de várias regiões do país foram manifestando pelo acolhimento de exposições temporárias nos seus museus, nas suas galerias municipais e em diversificadas instituições culturais tuteladas pelo poder local, não deixa de constituir um fortíssimo apelo e desejo de participação na vida cultural.

Estas iniciativas, relativas à realização de exposições extramuros foram aparentemente realizadas sem plano prévio. Corresponderam na verdade a uma estratégia de expandir o Museu Nacional do Traje e as suas coleções ao maior número de portugueses, já que o próprio museu se define como um museu nacional. Na prática, esta opção de extensão extramuros acabou por fomentar

uma reflexão sobre ideias e práticas museológicas que situaram o museu ao serviço de diversas comunidades e do respetivo desenvolvimento sociocultural. O planeamento de um projeto cultural, neste caso centrado no museu, ainda que atento à comunidade ou à sua herança cultural, envolveu diversas parcerias, nomeadamente municipais que constituíram os principais parceiros das exposições extramuros que organizei.

Na realidade, os museus detêm a capacidade de gerar identidade, através da emissão e apresentação de elementos ou fatores que contribuem para o sentimento de pertença, para a convocação de memórias e de patrimónios em que as comunidades se sentem refletidas. Os museus contribuem assim para o que se costuma designar como referências históricas e culturais do país no seu todo, ou de parcelas de um território com específica e bem definida expressão cultural própria.

Não deixa de ser relevante acrescentar que este desígnio não poderia ter sido levado a cabo se o financiamento destas intervenções não tivesse sido custeado pelos municípios e por outras instituições. Além de terem orçamentos próprios, as câmaras foram formando e contratando pessoal habilitado e criando espaços socioculturais que permitiram a reunião num mesmo projeto, de profissionais com experiências diversas, a que não foram nem alheios, nem ineficazes, os funcionários que se dedicavam ao trabalho pedagógico. Teria sido impossível a realização desta exaustiva presença de exposições em território nacional sem o apoio das autarquias e de algumas instituições locais. Como é sabido, as regras da contabilidade pública não permitem aos museus nacionais produzir mecanismos de autofinanciamento nem gerirem o seu mecenato. As parcerias permitiram assim a realização de um alargado e variado leque de intervenções que tiveram excelentes resultados e que viabilizaram a realização das exposições extramuros acima descritas.

Convém referir que não se pode afirmar que o exercício extramuros do Museu Nacional do Traje tenha sido estritamente orientado por uma metodologia na área da Sociomuseologia, ainda que tenha encorajado a consciência política ou o exercício da cidadania. A participação das comunidades e a afirmação da identidade nacional ou local contribuiu decisivamente para o desenvolvimento e para a consciência cultural das pessoas que foram visitando as exposições por esse país fora. Nesta medida, é muito claro que as exposições extramuros se prestem a serem analisadas do ponto de vista da Sociomuseologia, dado que quando e sempre que uma instituição museológica se prepara para enfrentar uma comunidade diferente e extrínseca à sua, sabe e conhece que existem dois conceitos fundamentais a serem explorados do ponto de vista da teoria museológica: a noção de património e a de território. Ora a exposição extramuros apresenta-se como uma embaixada museológica que transfere, durante um certo tempo, um determinado núcleo do seu acervo, com a finalidade de este ser visitado por uma comunidade e população fora da sua estrita área geográfica e da sua habitual esfera de ação. Como é sabido, o conceito de Museologia Social, traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. Este esforço de adequação, reconhecido e incentivado pelas mais importantes instâncias da museologia, foi

sintetizado pelo Diretor Geral da Unesco, Frederic Mayor, na abertura da XV Conferência Geral do ICOM, em 1989:

O fenómeno mais geral do desenvolvimento da consciência cultural - quer se trate da emancipação do interesse do grande público pela cultura como resultado do alargamento dos tempos de lazer, quer se trate da crescente tomada de consciência cultural como reacção às ameaças inerentes à aceleração das transformações sociais tem no plano das instituições, encontrado um acolhimento largamente favorável nos museus.

Esta evolução é evidentemente, tanto qualitativa como quantitativa. A instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objetos para fins taxonómicos, tem cada vez mais - e alguns disso se inquietam - dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo - que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus 'sans murs', ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna - tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica.¹⁶⁷

Ao alargar a sua área de atuação, o museu organiza-se como um museu *sans murs*, transformando-se deste modo num museu itinerante. Socorrendo-me do estudo de Denise Walter Xavier (2013), posso também afirmar que as exposições extramuros acima descritas corresponderam de facto a antenas culturais de um museu em movimento. Numa primeira fase, as itinerâncias não tiveram a característica de serem participativas mas foram evoluindo no sentido de serem um pretexto para o diálogo com as populações e a sua própria herança cultural. Como Denise Walter Xavier (2013) refere as iniciativas de itinerância *são elaboradas com o intuito de levar para fora, facilitar o acesso e dar a conhecer, especialmente ao meio rural, as produções culturais não existentes nas regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos*¹⁶⁸.

Integrando-me na tipologia da *museologia itinerante* defendida por esta museóloga, as exposições extramuros do Museu Nacional do Traje classificam-se na segunda tipologia referenciada por esta autora, corresponde aos museus que se caracterizam por realizarem serviços itinerantes mas que não utilizam veículos como suporte expositivo e educativo:

Por fim existem as exposições itinerantes, que podem ser divididas em, no mínimo duas categorias conforme a sua duração e local de abrigo: exposições itinerantes de pequena e de longa duração e exposições itinerantes internas (que itineram de museu para museu, enriquecendo a exposição temporária de uma outra instituição durante algum tempo, em um ciclo fechado) e

¹⁶⁷ Mayor apud Moutinho, 1993, p. 7.

¹⁶⁸ XAVIER, Denise Walter, "Um museu em movimento: uma análise sobre experiências museológicas itinerantes", *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 2 (vol. 46), 2013, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, p. 6.

*exposições itinerantes abertas (que se ocupam de outros espaços públicos, e que se instalam em escolas, parques, clubes, etc.)*¹⁶⁹.

O Museu Nacional do Traje, realizou *itinerâncias de carácter fechado* e *itinerâncias de carácter aberto*, fortemente ilustradas através da multiplicidade de espaços em que as exposições extramuros tiveram lugar. Durante os primeiros 6 anos de existência do museu, dentro de um quadro muito elitista de instituições similares, foi muito acentuado o peso das itinerâncias de carácter museológico estrito ou fechado. A partir de 1984, e mais precisamente após a realização da exposição *Traje Romântico* na Feira Internacional de Lisboa, o museu deu um enorme passo no sentido da democratização cultural, ampliando os perfis socioeconómicos dos seus visitantes. Os visitantes da Feira constituíram uma abertura do leque social do público.

Há ainda a referir três exemplos de itinerâncias muito especiais. O primeiro caso corresponde a uma exposição de tapeçaria, *Pátria Mundo*, da autoria de Altina Martins que, depois de apresentada no museu, percorreu 11 localidades do país: Porto (Museu dos Transportes e Comunicações da Alfandega do Porto), Lamego (Museu de Lamego), Setúbal (Casa do Corpo Santo), Guarda (Museu da Guarda), Albufeira (Câmara Municipal de Albufeira), Ermesinde (Fórum Cultural de Ermesinde), Lagos (Centro Cultural de Lagos), Albufeira (Galeria Municipal), Silves (Museu Municipal de Arqueologia), Amadora (Casa Museu Roque Gameiro) e Lisboa (Padrão dos Descobrimentos).

O segundo e terceiro exemplos de itinerância correspondem a dois projetos pedagógicos realizados com a Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos. Uma delas foi apresentada em Caxias, no Forte de São Bruno, integrada no projeto com as escolas locais (itinerâncias) e intitulada *O Mar Leva e Traz*, correspondeu à apresentação de traje quinhentista. A outra realizou-se no Palácio da Independência, em Lisboa, também com a colaboração e a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, num projeto sobre a cidade e o quotidiano medieval, intitulado *Vita Civitatis*, do qual, atendendo ao seu sucesso na capital, vieram a resultar quatro itinerâncias.

O terceiro exemplo de itinerância de carácter especial tratou-se de um *marketing* pedagógico realizado a pedido do Ministério da Educação. Teve o intuito de fazer chegar a um elevado número de professores as coleções do Museu e do Parque que estiveram patentes na Montra de Divulgação daquele organismo do Estado. Assim, expuseram-se sucessivamente em 1996, 2003, 2005, 2006 e 2008 e, sempre com a mesma finalidade, material didático sobre as coleções, bem como folhetos, desdobráveis e informações várias, elaborados pelo Serviço educativo do museu.

7.2.13.1. Exposições no País

Em 1978, passado quase um ano sobre a abertura do museu e do sucesso museológico e cultural deste evento, amplamente aplaudido pela comunicação social, os Reis de Espanha vieram visitar o Portugal democrático. Instalados em Queluz, foi intenção do protocolo e da direção daquele

¹⁶⁹ Idem, p. 8.

Palácio Nacional dar a conhecer parte da coleção de trajes de corte, existentes na recém-inaugurada instituição museológica. Foi com este pretexto, político e diplomático, que se organizou uma exposição *in loco*, de carácter simultaneamente régio e intimista, visto que foi apresentada numa ala contígua às das instalações usadas pelo Rei D. Juan Carlos e pela Rainha D. Sofia, durante a sua estada no nosso país. A escolha recaiu sobre *Traje do Século XVIII e Império*, tendo a inauguração decorrido na maior solenidade e segurança. No mesmo ano, o pretexto para uma nova exposição extramuros adveio da reunião em Lisboa do Committee de Traje do ICOM, tendo o museu proposto, num evento a nível nacional, apresentar no Palácio Nacional da Ajuda, a coleção de *Mantos Reais* pertencentes quer a este Palácio quer à Fundação da Casa de Bragança.



Figura 275. Visita da Rainha D. Sofia, Queluz
Museu Nacional do Traje, 1978

Em 1979, sob a direção de Natália Correia Guedes, apresentou-se ainda a exposição *Traje do Século XVIII e Império* no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada, e no final do ano, a mesma mostra foi inaugurada no Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, em Lisboa, a propósito da Reunião Anual do Comité de Artes Decorativas do ICOM.

Em 1980, e já sob a direção de Ana Maria Brandão, foi a vez desta exposição itinerante se deslocar ao Porto. Dado o enquadramento das salas do Palácio das Carrancas, onde esta mostra ia ser patenteada, optou-se acrescentar algumas peças condizentes com as características daquele palácio, tendo sido apresentada no Museu Nacional de Soares dos Reis com o título *Traje do Século XVIII, Império e Romântico*. Ainda no mesmo ano, foi organizada, também no Norte, uma extensão desta mostra no Museu dos Biscainhos, em Braga. Posteriormente, reformulou-se esta exposição que veio a ser exposta no Palácio Ducal de Vila Viçosa, acrescentada com os Mantos Reais, sendo ocasião para devolver estas peças à Fundação da Casa de Bragança, completando-se assim a itinerância desta primeira exposição extramuros.

Em 1981, ainda sob a direção de Ana Maria Brandão, realizou-se a exposição *Traje Romântico e Saloio* no Palácio Nacional de Sintra, tendo-se desenhado esta mostra com a intenção de nela incluir um traje local, o que supôs a intenção de dar visibilidade ao traje regional. No mesmo ano, e na Galeria Relvas, na Golegã, foi organizada a exposição *Traje Fim de Século, A fotografada e o*

Fotógrafo. Em 1982, foi a vez , e a pedido da Comissão de Festas da Vila Velha de Sintra, de se realizar no Palácio Valenças a exposição *Traje Fim de Século*, a propósito de atividades municipais.

Em 1983, em Lisboa, decorreu a histórica *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*, que se desenhou de vocação e espírito internacional e que veio a denominar-se muito simplesmente, entre os portugueses, como a 17^a. Distribui-se por cinco locais, entre os quais o Mosteiro dos Jerónimos, onde o Museu Nacional do Traje participou com uma mostra de *Traje Indo-português*. A então diretora, Dra. Ana Brandão, teve a seu cargo a orientação da equipa do museu que realizou um excelente trabalho e uma importante colaboração na montagem e na desmontagem deste núcleo expositivo.



Figura 276. Catálogos da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1983.

Em 1984, como diretora, dei continuidade quer à realização de itinerâncias quer de novas e específicas exposições extramuros, com o objetivo de divulgar as coleções do museu e de familiarizar os públicos com os modos de vestir de diferentes épocas, preparando as populações e as escolas de diferentes localidades para se deslocarem a Lisboa e virem visitar o museu, aliciando diversas comunidades com pequenas mostras para a novidade patrimonial que o traje representava no panorama museológico do país. Foi neste sentido que uma mesma mostra adaptada ao contexto cultural e à motivação de cada instituição se veio a realizar em três itinerâncias: Museu Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais, *Traje de Corte - Século XVIII e Império*; Palácio Nacional de Queluz, *Traje Rocaille e Neoclássico*, integrada na exposição Instrumentos Musicais; Casa Bocage, em Setúbal, *Traje do Tempo de Luísa Todi e Bocage*.

Em 1985, realizei, na Vila de Sintra, a pedido do recém-chegado diretor do Palácio Nacional da Pena, duas exposições relacionadas com os criadores desta obra de grandioso relevo patrimonial, *Traje de 1870-85* e *Traje de Ópera*, de algum modo dedicadas a D. Fernando II e à condessa d'Edla. Seguidamente, organizei três mostras em Lisboa: *Traje Rocaille*, na Galeria Almada Negreiros; *Evolução do Traje*, na Torre das Amoreiras; e *Traje Romântico – 1860*, na Feira Internacional de Lisboa, expandindo assim a apresentação das coleções do museu a outro tipo de instituições, não museológicas, divulgando o traje a outros públicos e noutros contextos.

Em 1986, foi a vez da Ilha da Madeira, mais precisamente do Funchal, onde, a pedido do Governo Regional, se deu a conhecer, no Museu da Quinta das Cruzes, diversas *Formas de Vestir*.

Seguiram-se quatro mostras que tiveram lugar em localidades situadas nos arredores de Lisboa: *Traje Palaciano*, no Palácio Nacional de Mafra; *Um Ambiente de Final de Século*, no Museu Municipal de Loures; *Belle Époque*, na Câmara Municipal da Amadora; e *Traje da Época do Marquês de Pombal*, no Palácio do Egípto, na vila de Oeiras. De início, por sua vez, a uma longa jornada de colaboração com a Biblioteca Nacional através de Lisboa nos *Finais do Século XIX*.



Figura 277. Museu da Quinta das Cruzes Formas de Vestir
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1986.

Em 1987, apenas organizei uma exposição extramuros. Tratou-se de uma *Mostra de Traje* que teve lugar no Hospital do Alcoitão, cujo objetivo principal foi o de animar o quotidiano daquele centro clínico e estender a pessoas com pequenas ou graves deficiências físicas o conhecimento e a observação visual de diferentes formas de vestir, através de cópias de trajes históricos que foram confeccionadas para o efeito. A elaboração de réplicas passou a impor-se como um modo de realizar exposições de traje extramuros, sem cansar as coleções do museu, em termos de conservação e de segurança. As réplicas tornaram possível responder aos constantes pedidos de diversas entidades locais para a apresentação dos modos de vestir de diferentes épocas.



Figura 278. Hospital do Alcoitão visita à exposição Mostra de Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1987

Por sua vez, em 1988, o museu integrou-se numa animação do Chiado, organizada pela Câmara Municipal e imaginada pelo historiador lisbonense, José Sarmiento de Matos, com duas exposições, uma na Casa Ramiro Leão, *Alamiré à la Janotice: Traje de 1900*, outra no Hotel Avenida Palace, *Os Brinquedos dos Nossos Avós*. Posteriormente, realizaram-se mais outras duas exposições

em Lisboa, uma no Castelo de São Jorge, a propósito de um Aniversário do jornal *O Emigrante*, com *Trajes Regionais*, e outra na I Feira das Indústrias da Cultura, com uma amostragem das coleções e atividades do Museu Nacional do Traje. Nesse mesmo ano, projetei cinco pequenas exposições em diferentes localidades do país: Bragança, no Museu do Abade Baçal, com *Brinquedos Cabo-Verdianos*; Peniche, no Museu do Mar, com os mesmos *Brinquedos Cabo-Verdianos*; Queluz, no Palácio Nacional de Queluz, com uma *Evocação do Príncipe D. José*, integrada numa mostra sobre o mesmo infante; em Cascais, no Museu Condes Castro Guimarães, com uma *Evocação do Nascimento de Maria Anna O'Neill e de Manuel Castro Guimarães*, e em Vila Franca de Xira, a pedido da Câmara Municipal, com *Traje do Princípio do Século XX, Retrato de uma Época*.

Em 1989, organizei em Lisboa, a pedido da Feira Internacional de Lisboa e no âmbito da *Intermoda, FIL 89*, uma exposição monográfica sobre o *Traje 1900*, apresentada como um ícone da feira, assim divulgada junto dos seus parceiros europeus e internacionais. Seguiram-se, em Cascais, uma mostra de *Traje Século XIX* no Museu Condes Castro Guimarães, e outra em Lisboa, sobre *Cocheiros no Século XVIII*, no Museu dos CTT. Ainda se realizaram mais duas exposições, uma em Lisboa, na Biblioteca Nacional, com *Traje Século XVIII*, outra em Montemor-o-Novo, a Biblioteca Municipal, com idêntico título. Posteriormente, foi a vez do Centro York, em Lisboa, com *Moda Masculina*, e também em Lisboa, *Traje Século XX, A Moda e o Automóvel*, no Stand da Mercedes-Benz. Estas duas exposições devem ser salientadas pelo facto de estarem mais acentuadamente destinadas ao público masculino e ao ramo do automóvel.

Em 1990, o Museu Calouste Gulbenkian organizou uma relevante exposição sobre o *Traje, Objeto de Arte?* Tratava-se de levantar a questão do traje como *Arte Vestível* e como instalação, numa perspetiva fora do habitual âmbito do traje como roupa. A minha colaboração ocorreu tanto na cedência de peças da coleção como na participação numa mesa redonda que se realizou na Fundação. No mesmo ano, realizaram-se mais três exposições: na Biblioteca Nacional com *Traje Século XIX*, integrada na exposição *Memórias de Camilo*; na Fundação Calouste Gulbenkian com *Traje Século XX*, numa exposição organizada pela Missão de Macau; e, finalmente, na Feira Internacional de Lisboa, com a apresentação de *Traje do Minho*.



Figura 279. Museu Calouste Gulbenkian, *Traje, Objeto de Arte?*
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.



Figura 280. Feira Internacional de Lisboa Traje do Minho
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1990.

Em 1991, programei uma exposição no Castelo de Palmela, em que esteve patente uma *Evolução da Moda em Portugal*, seguida de uma outra participação no *Desfile Pombalino*, realizado em colaboração com a Câmara de Oeiras, num percurso *De Paço de Arcos ao Palácio Residencial em Oeiras*.



Figura 281. Câmara de Oeiras Desfile Pombalino
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991



Figura 282. Museu do Automóvel Antigo O Traje e o Automóvel
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1991

Programei ainda uma exposição na Terrugem, no Museu do Automóvel Antigo, sobre *O Traje e o Automóvel*, a que se sucederam duas outras, uma delas na Biblioteca Nacional sobre *A Moda em Portugal através da Imprensa*, e outra, também em Lisboa, no Centro Cultural das Descobertas, sobre *Objetos do Quotidiano*, integrada numa mostra mais alargada sobre *A Vida na República Portuguesa*.

Em 1991, foi a vez de participar no Salão do Automóvel Antigo que se realizou no *Classic Motor Show* programado pela Feira Internacional de Lisboa. Por sua vez, a fábrica *Ford Eletrônica*

Portuguesa, instalada em Palmela, contactou o museu para colaborar numa exposição que teve como título *O Traje e a Rádio 1920-50*, facto inédito a nível nacional.

Em 1992 realizaram-se 6 exposições: em Loures, no Museu Municipal: *Loures, no Tempo e na Moda*; em Santarém, na Escola Superior de Educação de Santarém, com *Jogos e Brinquedos – Espaços de Infância*; na *I Feira de História*, realizada na Feira Internacional de Lisboa, no Stand da Comissão para a *Igualdade e Direitos das Mulheres*, com uma *Mostra de Traje*; no Círculo Eça de Queiroz, em Lisboa, com *Traje no Tempo de Eça de Queiroz*; em Vilamoura, no Casino de Vilamoura com *Traje Popular Português*; e na Biblioteca Municipal de Almeirim, com *Traje dos Anos 60*.

O ano de 1993 foi de grande atividade extramuros. Com participações variadas em diversos locais, mas sobretudo em Lisboa. Começou-se por uma intervenção no Cascais Shopping, com *Lingerie 1900*, e depois no Museu Municipal de Santiago do Cacém, com *Traje Romântico*, seguindo-se a Biblioteca Nacional, com *Kimonos*. Imaginou-se e produziu-se um *Desfile de História da Moda*, a convite do Prof. Oliveira Marques, em que os alunos da Universidade Nova de Lisboa passaram como manequins no âmbito do Congresso de História desta Universidade, cujo espetáculo final teve lugar na Sociedade de Geografia, com a presença do Prof França e dos demais profs. A convite do Lyons Club, o museu participou com *Traje Popular* nas suas Comemorações, que tiveram lugar no Museu da Eletricidade, em Lisboa. O museu participou ainda na *Feira Medieval* que ocorreu no Palácio Nacional de Sintra. Veio a realizar uma exposição no Palácio Nacional de Mafra, com *Traje Século XVIII*. Na Biblioteca Nacional encenou-se uma *1ª Leitura de Frei Luís de Sousa*, e no Centro Cultural de Belém apresentaram-se *Trajes Históricos do Século XVIII*, numa iniciativa organizada pela Fundação das Descobertas, com o título *Triunfo do Barroco*. Prosseguiu-se com *Traje de Ópera* no Conservatório Nacional, seguido da mesma mostra no Palácio Fronteira, a pedido de D. Fernando Mascarenhas. Posteriormente, fez-se uma mostra de *Traje Fim de Século* em Salvaterra de Magos, a pedido da respetiva Câmara Municipal. Regressou-se à Biblioteca Nacional para colaborar com Traje, na exposição *Lisboa no Século XVIII*.

Programou-se ainda um *Desfile de Traje* que ocorreu em Salvaterra de Magos, igualmente a pedido da Câmara Municipal. Realizaram-se ainda mais duas exposições extramuros, uma em Queluz, na Escola C+S do Monte Abrão, com *Feira do Século XVIII*, e outra, em Setúbal, na Casa do Corpo Santo, com o título *Crianças e Brinquedos, Brinquedos e Crianças*.



Figura 283. Salvaterra de Magos Desfile de Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Em 1994, ano em que Lisboa foi *Capital da Cultura*, por essa razão, a esmagadora maioria das exposições extramuros foi realizada em Lisboa, a pedido de diversas instituições. O Banco de Portugal solicitou apoio para *Meios de Pagamento no reinado de D. Maria II*, e o Banco Nacional Ultramarino, para a *Comemoração dos 130 anos do BNU*. No Porto, a Fundação António de Almeida pediu colaboração para a exposição sobre *Henrique, o Navegador, com Traje do Tempo do Infante*. A Biblioteca Nacional escolheu traje do século XIX, para a exposição *Como é Diferente o Amor em Portugal*. Por sua vez, o Palácio da Independência pediu colaboração para comemorar *50 Anos da Rádio Renascença*, e a Feira Internacional de Lisboa para *Traje de Noivos*, na Expo Noivos. O Museu da Cidade, solicitou peças para a sua exposição *Lisboa em Movimento*. Lagares da Beira solicitou apoio para a *Evolução do Traje*, que se realizou na ACIBEIRA, em Oliveira do Hospital. O Palácio Foz foi o local onde se expuseram *Trajes de Pregoeiros*, e na Fundação Calouste Gulbenkian esteve exposta uma *Carruagem Século XIX*, integrada na exposição *Aliança Revisitada*, comemorativa da mais antiga aliança feita entre dois países: Portugal e Inglaterra.



Figura 284. Catálogo do Museu da Cidade
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1994.

Em 1995, realizou-se no Círculo Eça de Queiroz, em Lisboa, uma pequena mostra de *Traje dos Anos 40* para servir de apoio a uma palestra sobre *António Ferro e a Moda* que teve como público a elite cultural da cidade. Ainda nesse ano, o museu participou no Museu Nacional do Coches com *Traje Século XVIII e Princípio Século XIX* numa exposição de mais lato conteúdo denominada *De Picadeiro a Museu de Museu a Picadeiro*. Seguiu-se, em Setúbal, uma mostra de *Traje Regional Português* organizada na Feira de Artesanato, pela Associação Industrial de Setúbal. Novamente em Lisboa, apresentaram-se *Cópias de Indumentária Feminina* na Feira Internacional das Indústrias da Cultura, como exemplo de manufatura de réplicas, um produto de indústria cultural. Posteriormente, respondeu-se a um pedido da Escola Superior de Dança com *Traje Regional Português* e outro, de Elvas, da Casa da Cultura, tutelada pela respetiva Câmara, tendo-se apresentado *Evolução do Traje*. A pedido da empresa *Expo Noivos*, produziu-se uma *Recreação de Um Casamento* que esteve exposta nas feiras de Lisboa, do Porto, de Coimbra e de Braga. Tratou-se de uma itinerância que percorreu 4 cidades do país, sempre como mesmo objetivo pedagógico e estético. Pouco depois esteve patente no Casino Estoril uma *Evolução do Traje* e no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, *Peças de Traje do século XIX*. Ainda em Lisboa, na Biblioteca Nacional, esteve patente uma mostra de *Traje Entre*

Guerras, tendo-se ainda correspondido a um pedido do Banco Nacional Ultramarino de Lisboa, com *Traje de 1900* na Comemoração dos 130 anos daquela instituição. Houve mais três pedidos: da Biblioteca Nacional, com *Traje Histórico*; da Câmara Municipal de Almeirim, com *Trajes Século XVIII*; e do Museu da Música, em Lisboa, com *Traje Romântico*.

Em 1996, procedeu-se à *Recreação de Um Casamento-Império 1800-1810*, que teve lugar no Pavilhão da Feira Internacional de Lisboa, e uma *Breve História do Traje* patente no Hospital Garcia da Horta, em Almada, a pedido do seu diretor, com claros objetivos sociais. Realizou-se também uma mostra de traje na Biblioteca Nacional, integrada na exposição *Do Terreiro do Paço ao Campo Grande*, comemorativa dos 200 anos da instituição. Ainda teve lugar na sede da Caixa Geral de Depósitos, em Lisboa, um apontamento de traje numa exposição sobre *O Valor do Dinheiro: Evolução dos Preços de Objetos de Uso Quotidiano*. Em Campo Maior, apresentou-se *Traje do Século XX*, integrada na exposição: *Evolução do Poder Local*, organizada pela respetiva Câmara e ainda se produziu uma *Montra de Divulgação do Museu e Parque*, no Ministério da Educação, em Lisboa.

Em 1997, apresentaram-se trajes de várias proveniências. Em Lisboa, organizaram-se quatro exposições: na Cordoaria Nacional, com o título *O Prazer de Viajar*; na Escola Superior de Dança, *Traje Popular*; no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Trajes do Século XVIII*, a propósito das *Relações Portugal Estados Unidos da América na Época das Luzes*, e na Fundação Calouste Gulbenkian um apontamento de traje, na exposição *O Engenho e a Arte*. Fora da capital, no Museu Municipal de Vale do Cambra, uma *Evolução do Traje Mítico* da Região de Vale de Cambra, e em Estremoz, no Teatro Bernardim Ribeiro, uma exposição de *Trajes de ópera de Tomás Alcaide*.

Em 1998, expuseram-se *Trajes de 1890 a 1920*, em Arganil, a pedido da Câmara Municipal, e *Traje Regional Português* em Macieira de Câmara, a pedido do respetivo Museu Municipal, e em Castelo Branco, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, algumas peças têxteis, na exposição *O Bordado, Suas Raízes e Desenvolvimento, Colchas, Traje Civil e Religioso*. Em Lisboa, *Trajes de Outras Terras*, no Museu das Comunicações, integrada na mostra *Mundos Comunicantes*, e ainda uma mostra de traje integrada na exposição *Eça de Queiroz e Lisboa*, organizada pela Biblioteca Municipal do Largo de Camões. No Palácio da Independência, um *Traje de D. Maria Pia*, restaurado com o maior rigor, e na Torre do Tombo, *Réplicas de traje quinhentista*, integradas na exposição, *Da Cruz de Cristo ao Sol Nascente* e, finalmente, *Traje Nabam*, na Escola Manuel da Maia, em Lisboa.

Em 1999, apresentaram-se *Trajes de Mercadores dos Séculos XV, XVI, XVII*, no Tagus Park, em Oeiras, e em Carnaxide, *Cem Anos de Traje*, para comemorar o primeiro centenário das máquinas Miele que vieram revolucionar a vida doméstica e fundamentalmente o trabalho da mulher, traçando essa evolução com pontuações de história da indumentária. Em Vale de Cambra, expuseram-se *200 Anos de Traje*, a convite do Museu Municipal de Vale de Cambra. Em Lisboa, no Arquivo Nacional Torre do Tombo, fizeram-se alguns apontamentos de traje para ilustrar a exposição *Relações Entre*

Portugal e a Rússia, Séculos XVIII a XX. Em Oliveira de Azeméis, no Museu Municipal, apresentou-se uma itinerância da exposição *200 Anos de Traje*, a convite da respetiva Câmara.

Em 2000, o Museu Calouste Gulbenkian solicitou colaboração com traje para a exposição sobre *Portugal 1900*, e o Museu Municipal de Vale de Cambra pediu uma itinerância sobre a *Evolução do Traje*, mostra esta ulteriormente apresentada no *Shopping de Guimarães*. Realizou-se ainda uma itinerância da exposição *Contradições* no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco, e outra itinerância sobre *Evolução do Traje* no Museu Alberto Sampaio, em Guimarães.

Em 2001, retomou-se a itinerância da *Evolução do Traje* que ocorreu no Coimbra Shopping seguida de uma mostra em Évora, a pedido da Câmara Municipal, para integrar traje na exposição *Riscos de Um Século. Memórias da Evolução Urbana de Évora*. De seguida, procedeu-se à inclusão de bordados na exposição *Tecidos Bordados* que se realizou em Castelo Branco, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, e ainda na mostra *Quotidiano Feminino 1900-1940*, apresentada no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. Fez-se uma exposição em Estremoz, sobre *Tomás Alcaide*, natural daquela vila alentejana, a pedido da respetiva Câmara e que foi exibida no Convento das Maltesas. Seguiu-se uma colaboração com o Museu da Música, em Lisboa, com o mesmo tema, *Tomás Alcaide*, e outra, na Biblioteca Nacional, sobre *Traje de Ópera* nos 100 anos comemorativos da morte de Verdi. Ainda se realizou uma mostra sobre *Trajes Tradicionais Ciganos* no Secretariado Diocesano de Lisboa e uma itinerância sobre *Evolução do Traje*, no Picoas Plaza, em Lisboa.



Figura 285. Trajes Tradicionais Ciganos assistência de participantes
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.

Em 2002, a pedido da Fundação Ricardo Espírito Santo, integraram-se trajes numa exposição denominada *Festa Barroca Azul e Branco* que ocorreu no respetivo Museu de Artes Decorativas. Depois foi a vez de Setúbal onde, no Museu Municipal, se integraram peças da coleção do MNT numa exposição que se designava *Ver, Tocar, Ouvir, Saborear e Cheirar. Para Uma História da Sensibilidade*. Apresentaram-se de seguida algumas peças de *Rendas de Bilros*, no Museu Municipal de Vila do Conde. Em Espinho, e a pedido da Câmara Municipal, expuseram-se algumas peças de vestuário balnear, na exposição *A História do Fato de Banho*. De regresso a Setúbal, e na Casa do

Corpo Santo, apresentaram-se peças de traje numa exposição simbólica, com o título *Visões do Corpo. O Corpo Sagrado / O Corpo Profano, Corpo Vestido, Corpo Despido*. Em Aveiro, mais precisamente no Fórum Aveiro, fez-se uma itinerância sobre a *Evolução do Traje* numa exposição sobre os *Maiores Modelos de Beleza dos Últimos 100 anos*. Na Torre do Tombo, procedeu-se a uma itinerância sobre a *Evolução do Traje*, numa exposição que se denominava *Pelos Séculos dos Séculos*. De seguida, produziu-se uma exposição com uma série de Itinerâncias, com a colaboração da artista tapeceira, Altina Martins, criadora das peças desta mostra, *Pátria Mundo – Tapeçarias*. Esteve sucessivamente patente nas seguintes localidades e espaços: Porto, Museu dos Transportes e Comunicações da Alfandega do Porto; Lamego, Museu de Lamego; Setúbal, Casa do Corpo Santo; Guarda, Museu da Guarda; Albufeira, na casa da Câmara Municipal.

Em 2003, apresentou-se *Traje de Ópera. Ópera de Inês de Castro*, em Coimbra, na Quinta das Lágrimas, e *Trajes dos anos 40*, no Edifício dos Correios do Estoril, integrada numa exposição que se intitulava *Espaços e Memórias dos Exílios*. Em Lisboa, no Ministério da Educação produziu-se uma *Montra de Divulgação sobre o Museu e o Parque*. Produziu-se um Projeto Didático em colaboração com o Forte de São Bruno, em Caxias, que veio a traduzir-se numa série de itinerâncias que tiveram a designação *O Mar Leva e Traz*. Em Santiago do Cacém, no respetivo Museu Municipal, apresentou-se uma itinerância sobre a *Evolução do Traje*. Deu-se continuidade à itinerância *Pátria Mundo - Tapeçarias* de Altina Martins, em Ermesinde, a pedido da Câmara Municipal de Valongo, que teve lugar no Fórum Cultural de Ermesinde, e também em Lagos, no respetivo Centro Cultural.

Em 2004, apresentou-se a itinerância de *Evolução do Traje*, na Amadora, Casa Museu Roque Gameiro, seguida de *Traje da Época dos Descobrimentos* no Colégio da Bafureira, na Parede, e de *Traje de Noiva*, em Santiago do Cacém, a pedido da Câmara Municipal, e ainda, *Traje de Criança e Brinquedos*, na Expocriança, organizada no Centro Nacional de Exposições de Santarém. Na Feira Internacional de Silves apresentou-se *Traje de Desporto*, no 4º Fórum de Educação e Desporto. Em Lisboa, na Biblioteca Nacional, apresentou-se *Traje da Época da I Guerra Mundial*, mostra integrada na exposição *Cartazes*. Procedeu-se a mais uma itinerância em Caxias, no Forte de São Bruno, *O Mar Leva e Traz* em colaboração com a Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos. Em Coruche, no Museu Municipal, procedeu-se a uma mostra de traje integrada na exposição, *100 Anos da Inauguração do Ramal Setil a Vendas Novas*. Em Lisboa, no Museu Calouste Gulbenkian, incluíram-se algumas peças na exposição *Traje Indo-Português, Goa e o Grão Moghol*. No Museu do Trajo, em S. Brás de Alportel, cederam-se algumas peças para uma exposição que se intitulava *Traje Barroco e Romântico Da Quadrilha à Contradança*. De seguida, deu-se continuidade à itinerância da exposição *Pátria Mundo - Tapeçarias* nas seguintes localidades e espaços: Albufeira, Galeria Municipal de Albufeira; Silves, Museu Municipal de Arqueologia; Amadora, Casa Museu Roque Gameiro; e Lisboa, Padrão dos Descobrimentos.

Em 2005, houve mais uma itinerância na exposição *Pátria Mundo - Tapeçarias de Altina Martins* que teve lugar em Albufeira, na Câmara Municipal. A pedido do Ministério da Educação, tornou a produzir-se uma *Montra de Divulgação sobre a Coleção do Museu Nacional do Traje*.



Figura 286. Ministério da Educação Montra de Divulgação
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Seguiu-se mais uma série de exposições integrada em *Lisboa Há Cem Anos Atrás*; em Cantanhede, a pedido da respetiva Câmara Municipal, uma itinerância sobre *Evolução do Traje*, no Museu da Pedra.



Figura 287. Cantanhede. Evolução do Traje
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Em Santarém, no Centro Nacional de Exposições, na feira Expocriança, *Traje de criança e Brinquedos*; em Lamego, no Museu do Lamego, uma participação na exposição *O Trajar e o Ourar*; em Lisboa, na Fundação Ricardo Espírito Santo, Museu de Artes Decorativas, uma participação na exposição *A Moda – Do Nascimento da Alta-Costura a Gabrielle Chanel*; ainda em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Antiga, uma participação no *Desfile de Moda - Manobras de Maio*; no Castelo de São Jorge, alguns trajes integrados na encenação da Reconquista, *Tomada de Lisboa aos Mouros*; em Lisboa, a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, uma itinerância, *Vita Civitatis, a Cidade e o Quotidiano Medieval*, seguida de outra, em Caxias, no Forte de São Bruno, a pedido da mesma associação, *O Mar Leva e Traz*; ainda em Lisboa, a pedido da Freguesia Santo Condestável e do Colégio D. João II, uma participação na exposição de *Trajes*, no Congresso da Nova Evangelização, e ainda em Lisboa, na Universidade Católica, uma exposição sobre *O Último*

Imperador da Áustria: Carlos de Habsburgo, a propósito de uma conferência sobre a Europa, proferida por Otão de Habsburgo, *in loco*, a convite daquela Universidade.



Figura 288. Santarém Centro Nacional de Exposições Animação
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Em 2006, a pedido do Ministério da Educação produziu-se uma *Montra de Divulgação sobre Traje e Documentação do Museu Nacional do Traje*; em Cantanhede, a pedido do Município, fez-se uma itinerância sobre *A Evolução do Traje 1750/1960*; em Santarém, no Centro Nacional de Exposições fez-se uma itinerância de *Traje de Crianças e Brinquedos*, na feira Expocriança; em S. João da Madeira, no Museu da Chapelaria, integraram-se *Trajes Regionais* numa exposição sobre *Unidade na Diversidade*; em Albufeira, na Galeria da Câmara Municipal, fez-se uma itinerância sobre *O Traje no Tempo dos Descobrimentos*.



Figura 289. Albufeira Traje no Tempo dos Descobrimentos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.



Figura 290. Lisboa, Centro Cultural de Belém Traje do Século XVII
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, integrou-se *Traje do Século XVII/1613* numa exposição sobre *Armas e Artefactos de Timor e Goa*; em Alcobaça, a pedido do Mosteiro de Alcobaça, integraram-se peças de traje na exposição *O Tempo e a Moda*; em Castro Verde, no Fórum Municipal de Castro Verde, fez-se uma itinerância de evolução da moda com *Traje dos Séculos XVI a XX*, designada, *Já Nos Vestimos Assim*; em Óbidos, na Igreja de São Tiago, participou-se com traje no *5º Mercado Medieval de Óbidos*.



Figura 291. Castro Verde Já Nos Vestimos Assim
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.



Figura 292. Óbidos 5º Mercado Medieval
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Em Caxias, no Forte de São Bruno, fez-se mais uma itinerância, a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, com o tema *O Mar Leva e Traz*; em Lisboa, ainda a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, fez-se mais uma itinerância de *Traje Quinhentista* com a designação *Vita Civitatis*; em Alcobaça, participou-se na realização de Montras nalgumas lojas do terreiro desta vila, a propósito do tema *Visita de D. Maria I a Alcobaça, em 1772*; em Lagos, a pedido da respetiva Câmara Municipal, fez-se uma itinerância de *Traje Quinhentista*, integrada no Festival dos Descobrimentos: *Colombo, os Portugueses e o Novo Mundo*.



Figura 293. Alcobaça Montra de loja
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.



Figura 294. Lagos Traje Quinhentista
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006

Em Alcochete produziu-se uma exposição, *O Traje na Época de Mozart*, na Sala Polivalente do Fórum Cultural de Alcochete; na Batalha, a pedido do respetivo Mosteiro, produziu-se uma itinerância sobre *O Tempo e a Moda*; em Cantanhede, na Casa Municipal da Cultura, produziu-se uma itinerância sobre *A Evolução do Traje: 1750 a 1960*; em Lisboa, no Museu Nacional dos Coches, integraram-se peças de traje na exposição *Lisboa Há Cem Anos Atrás*; em Castelo Branco, apresentaram-se peças sobre o tema da exposição, *Colchas e Bordados*, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior.



Figura 295. Alcochete O Traje na Época de Mozart
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2006.

Em 2007, realizou-se mais uma itinerância de *Traje Quinhentista* no Forte de São Bruno, em Caxias com o título *O Mar Leva e Traz* e outra, em Lisboa, a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, *Traje Medieval*, sob o tema *Vita Civitatis*. Seguiu-se na Galeria da Câmara Municipal de Montemor-o-Velho uma itinerância de *Páginas de Moda para Inês* e, na Casa Municipal da Cultura de Cantanhede, *O Traje e a Sociedade no Tempo dos Descobrimentos*. Apresentou-se no Centro Nacional de Exposições de Santarém, uma evolução do traje de banho com o título, *Era Uma Vez...* e, no Colégio da Bafureira, na Parede, *Traje no Período Filipino*.



Figura 296. Caxias Forte de São Bruno Traje Quinhentista
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007



Figura 297. Lisboa Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos Traje Medieval
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Posteriormente, integrou-se *Traje do século XVIII* no Mosteiro de Tibães, em Mire de Tibães integrado na exposição *Vertigens do Barroco; Traje de 1900*, na Casa-Museu Carlos Relvas na Golegã; e uma itinerância da *Evolução do Traje de Banho* no 7º Fórum de Educação e Desporto, de Silves.



Figura 298. Golegã Casa-Museu Carlos Relvas Traje de 1900
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2007.

Em 2008, produziu-se mais uma itinerância no Forte de São Bruno em Caxias com *Traje Quinhentista*, intitulada *O Mar Leva e Traz*. Seguiu-se uma itinerância de *Traje Medieval*, a pedido da Associação Portuguesa dos Amigos dos Castelos, em Lisboa, com o título *Vita Civitatis*. Aconteceu também em Lisboa, no Palácio de São Vicente, uma reconstituição de um *Baile Veneziano* com peças de Traje Barroco.

Produziu-se uma outra itinerância de *Traje de Crianças e Brinquedos* no Centro Nacional de Exposições de Santarém, na feira Expocriança, seguida de outra itinerância sobre *Evolução do Traje, Cinco Séculos de Moda*, no Museu da Chapelaria, em S. João da Madeira, que posteriormente seguiu para Moimenta da Beira, a pedido do Agrupamento Vertical de Escolas de Moimenta da Beira. Na Casa Municipal da Cultura de Cantanhede apresentaram-se *Vestidos de Noiva dos Séculos XIX e XX*, e em Pombal, no Museu Marquês de Pombal, *Trajes do século XVIII* na exposição *Entre Sedas e Perucas. O Esplendor do Traje no Século XVIII*. Foi instalado *Traje Medieval*, em Silves, na Fissul, Pavilhão de Feiras, no âmbito do 8º Fórum de Educação e Desporto, seguido de *Trajes Festivos* no Museu das Terras de Basto, Arco de Baúlhe, em Cabeceiras de Basto, com o título *Vamos à Aldeia... O Tempo e a Moda*. Finalmente produziu-se uma *Montra de Divulgação sobre o Museu Nacional do Traje*, a pedido do Ministério da Educação, em Lisboa.



Figura 299. Santarém Expocriança in Traje de Crianças e Brinquedos
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008.



Figura 300. Ministério da Educação Montra de Divulgação
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2008.

7.2.13.2. Exposições no Estrangeiro

Inclui nesta subcategoria as exposições realizadas no estrangeiro quer pelo Museu Nacional do Traje, quer aquelas que tendo sido organizadas por outras instituições integraram peças do acervo do MNT. A internacionalização do Museu Nacional do Traje ocorreu em 1977, poucos meses depois da abertura oficial, tendo-se exposto *Traje Civil dos Séculos XVIII e XIX*, composta pelas melhores peças da coleção, com o intuito de dar a conhecer este novo museu. A mostra integrou-se na Semana de Cultura Portuguesa, organizada pela Secretaria de Estado da Cultura, no Palácio dos Congressos de Madrid e constituiu uma embaixada cultural do novo país democrático, saído da revolução de Abril/74.

Em 1978 e com um semelhante objetivo houve um pedido da Secretaria de Estado da Cultura, através de uma solicitação da organização *Terre des Hommes*, sediada no Canada. Esta organização, uma ONG criada na Suíça em 1960, veio a espalhar-se pelos diferentes continentes. Tem como objetivo aproximar e dar apoio às crianças de todo o mundo. O seu nome provém do romance de Saint-Exupéry, cujo título original é *Terre des Hommes*. A propósito da sua vocação, realizou no Québec uma grande exposição com Trajes Regionais de diferentes países, em que Portugal participou com a apresentação de algumas peças de *Traje Popular*. A mais importante consequência desta mostra resultou no mote para uma ulterior exposição que veio a realizar-se no Museu Nacional do Traje, com o título, *Traje de Criança e Brinquedos*, que foi um dos seus grandes sucessos de visitantes.

Em 1989, foi a Secretaria de Estado do Turismo que pediu ao instituto Português do Património Cultural apoio para a realização de uma exposição integrada na Semana de Portugal, um evento a decorrer em Munique na Alemanha, Neste sentido, programei uma exposição denominada *Traje no tempo de Luís Baviera*, a fim de que a mostra pudesse ter afinidades com aquela região e a sua história, nomeadamente com o seu lendário rei.



Figura 301. Macau Pavilhão Lou Lim Leok Traje erudito
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1989

No mesmo ano de 1989, a pedido da Fundação Oriente, preparou-se uma embaixada cultural itinerante com base numa breve história do traje ocidental e num resumo de trajes regionais apresentado em bonecas. Neste sentido, a exposição *Traje Erudito e Popular Português*, teve lugar em Macau, no Jardim do Pavilhão Lou Lim Leok. Posteriormente, já em 1990, a mesma exposição ficou

patente na República Popular da China, mais precisamente na Biblioteca Nacional de Pequim. Ambas as exposições foram realizadas com o apoio local do Leal Senado de Macau e dos serviços da Fundação Oriente, em Lisboa e na China.

Em 1991, a maior e mais famosa feira do hemisfério sul, a Sydney Royal Easter Show, convidou a Feira Internacional de Lisboa para nela participar, cabendo a Portugal o privilégio de ser o convidado de Honra. Neste contexto, a FIL programou uma diversidade de exposições, comerciais, industriais e culturais para estarem presentes no Pavilhão de Honra. Coube à Casa da Moeda e ao Museu Nacional do Traje terem sido os escolhidos, na área da cultura, para figurar nesse pavilhão. Nesse sentido, programei uma mostra de traje contemporâneo do Capitão Cook e apresentei o *Traje do Séc. XVIII e Império* que esteve patente na Austrália durante 3 semanas.

No mesmo ano de 1991, M.me de Borne entrou em contacto com o museu, através de uma amiga comum, companheira do ICOM. A intenção era a de criar uma exposição denominada *L'Europe en Fiançailles*. Assim aconteceu e o Museu Nacional do Traje participou nesta coletiva europeia com 2 trajes, um de noiva do Minho e outro de lavradeira, esta última figurava como uma dama de honor da noiva. *Traje popular em L'Europe en Èpousailles* foi o título que demos a esta colaboração que se realizou no Château de Borne, na localidade de Borne, em França.



Figura 302. Tóquio *Via Orientalis* Colcha indo portuguesa
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1993.

Em 1993, foi a vez de apresentar na capital do Japão uma Colcha Indo Portuguesa, integrada na exposição *Via Orientalis*, organizada pelo Museu Nacional de Arte Antiga, a convite de entidades nipónicas. Tratou-se de uma aproximação cultural numa data que antecedia o evento *Lisboa 94 Capital da Cultura*, e que se pretendia um diálogo cultural e museológico com Tóquio.

Em 1995, veio a realizar-se uma pequena mostra de *Traje Nambam* que esteve patente no requintado Heritage Club de Bangkok. A galeria de exposições deste Club de elite teve as melhores condições para a apresentação das peças mais representativas do Museu Nacional do Traje, bem como do Museu Nacional de Arte Antiga, cuja conservadora teve a seu cargo a montagem e o acompanhamento das peças durante as viagens de ida e de volta para a capital da Tailândia.

Em 1997, foi a vez da Finlândia, no norte da Europa e, mais precisamente, na cidade de Oulu. O convite chegou através da diretora do Museu Pohjois-Pohjanmaan, de quem tive conhecimento pela Presidente do Committee do Traje do ICOM. A intenção era fazer uma evolução dos trajes usados na praia e a exposição denominava-se *Do pijama de praia ao Biquini*. Os porta-vozes desta mostra foram diplomatas da respetiva Embaixada acreditada no nosso país. Desta colaboração resultou a viagem acompanhada de duas peças de trajes de banho do princípio do século XX.

Em 1998, o Centro Galego / Juventude da Galiza convidou o museu para apresentar no Centro Cultural de Ourense uma exposição com peças provenientes da Galiza e trajes minhotos. Era objetivo desta mostra demonstrar a similaridade da indumentária, a par com a reconhecida fraternidade literária e linguística. Teria sido igualmente interessante integrar algumas peças de Trás-os-Montes, nomeadamente a capa de honras e de gaiteiros, visto que a mostra se designava *Traje do norte de Portugal e Galiza*.

Em 1999, o Museu do Cacau, em S. Salvador da Bahia, decidiu convidar o Museu Nacional do Traje para fazer uma exposição comemorativa dos 450 anos da fundação da cidade de S. Salvador (1549) que viria a ser a primeira capital do Brasil. Aqui aportou Tomé de Sousa, com mil homens, na qualidade de primeiro governador-geral do Brasil. O convite desta mostra, *Traje Quinhentista*, ocorreu na sequência da conservadora do Museu do Cacau ter feito um estágio no Museu Nacional do Traje, tendo previsto o impacto desta mostra na sua cidade, à qual se seguiu uma itinerância em Brasília.



Figura 303. S. Salvador da Bahia Museu do Cacau
Fonte: Museu Nacional do Traje, 1999.

Ainda em 1999, realizaram-se mais duas exposições extramuros. Uma na Coreia do Sul, na cidade de Seul, onde se apresentaram alguns exemplares de *Traje Regional*, no Pavilhão de Exposições daquela cidade capital. O convite veio através da Feira Internacional de Lisboa e a mostra ficou patente em paralelo com diversos produtos provenientes de fábricas portuguesas de cerâmica e de vidro. A outra exposição teve lugar em Paris, na Galeries Printemps, no contexto de um grande evento *fashion*, designado por *Mode Portugaise – La révélation*. O convite para apresentar peças históricas da coleção do museu, em França, veio ainda da Feira Internacional de Lisboa.

Em 2000, tiveram lugar no Brasil mais duas itinerâncias da exposição, *Traje Quinhentista* acima referida, dado o sucesso desta mostra. Desta vez, a exposição foi apresentada em S. Paulo e no

Rio de Janeiro. As quatro mostras tiveram o apoio do Adido Cultural e da própria Embaixada de Portugal em Brasília. Neste mesmo ano, ocorreram mais duas iniciativas: uma em Madrid, no contexto do evento IN MEMÓRIA DO FUTURO – CULTURA, MODA...UM POVO, no qual Portugal participou com uma exposição, a pedido do Ministério da Cultura; a outra em Paris, com uma coleção de fotografias da artista Maria José Palla, que tinha sido anteriormente exposta no Lumiar, com o título *O Meu quarto em Montrouge*. A mostra aconteceu a convite do poeta Nuno Júdice, então Adido Cultural da Embaixada de Portugal.



Figura 304. Brasil Rio de Janeiro Traje Quinhentista
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2000.

Em 2001, realizou-se uma exposição com o tema *Colchas de Alcobaça*, organizada a partir de Alcobaça por uma especialista nesta área, Maria Helena Trindade, e com técnicas locais. Constituiu um grande evento, programado pelo Mosteiro daquela vila, e que veio a dar origem não só à publicação de catálogos como a quatro itinerâncias em que o Museu Nacional do Traje participou com peças da sua coleção. Estas itinerâncias tiveram lugar em diversas cidades do Brasil: Rio de Janeiro, S. Salvador da Baía, Brasília e S. Paulo.



Figura 305. Brasil Brasília Colcha de Alcobaça
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2001.



Figura 306. Brasil S. Paulo Lenço de Alcobaça
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2002.

Em 2002, ocorreu mais uma exposição extramuros em Barcelona, cidade das Olimpíadas de 1992, que criou um dinamismo muito especial na sequência da requalificação daquela cidade, devido a sucessivos eventos culturais de carácter internacional. *Mais Lisboa* foi um acontecimento cultural organizado pelo município de Lisboa, a convite do Alcaide da Catalunha, em que o museu participou com *Traje Erudito e Popular*, procurando assim apresentar uma variedade de trajes regionais.



Figura 307. Brasil Museu Histórico Nacional inauguração oficial
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2004.

Em 2004, realizou-se uma visita oficial do Primeiro-ministro, então Pedro Santana Lopes, ao Brasil, para a qual foi preparada uma exposição sobre Portugal, intitulada *Têxteis e Trajes Tradicionais Portugueses*, com peças cedidas maioritariamente pelo Museu de Arte Popular e pelo Museu Nacional do Traje. Organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, esta exposição foi em parte financiada pelo Ministério da Cultura. Tratou-se de uma simbólica representação do país através da sua riqueza têxtil. Esta mostra fez quatro itinerâncias, sucessivamente: no Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional; em Brasília, Embaixada de Portugal; na cidade de Belo Horizonte, Palácio das Artes; e em S. Salvador da Bahia, no Centro Histórico.

Em 2005, foi enviado ao museu um pedido da cidade japonesa de Kyushu para ceder algumas peças da coleção, de modo a serem integradas numas festividades locais que se relacionavam com a moda. A intenção era a de apresentar através de réplicas, as cópias dos primeiros trajes ocidentais que os japoneses viram nos princípios do século XVI. Na mesma data, ocorreu também, e em sequência, de um desfile de moda de *Traje Nambam* no nipónico Museu Nacional de Kyushu. No mesmo ano, a Delegação Regional da Cultura do Norte /Centro Cultural de Bragança, em colaboração com o Museu

Etnográfico de Castilla y León solicitaram uma exposição que se realizou em Espanha, na cidade de Zamora, *Territórios Ibéricos - Exposição Mestres Tecelões: Uma Identidade Desconhecida*.



Figura 308. Brasil Fundação Casa França Brasil Mulheres Reais Traje 1820
Fonte: Museu Nacional do Traje, 2005.

Em 2008, surge um convite muito especial por parte da Fundação Casa França-Brasil, sediada no Rio de Janeiro, para realizar uma exposição sobre *Três mulheres Reais*, D. Maria I, portuguesa de nascimento e a primeira rainha europeia a atravessar o Atlântico; D. Carlota Joaquina, espanhola de nascimento e mulher de D. João VI que teve a ideia genial de deslocar, temporariamente, a capital do país para o Rio; e D. Leopoldina de Habsburgo, austríaca de nascimento e primeira Imperatriz do Brasil. A exposição MULHERES REAIS, MODAS E MODOS NO RIO DE JANEIRO DE D. JOÃO VI foi largamente difundida pela comunicação social brasileira e obteve um grande sucesso local.

30 EXPOSIÇÕES EXTRAMUROS NO ESTRANGEIRO



1ª Direção, 2 - 2ª Direção, 0 - 3ª Direção, 28

1. Madrid **ESPANHA**
2. Montreal **CANADÁ**
3. Munique **ALEMANHA**
4. Macau **PORTUGAL**
5. Pequim **CHINA**
6. Sidney **AUSTRÁLIA**
7. Borne **FRANÇA**
8. Tóquio **JAPÃO**
9. Bangkok **TAILÂNDIA**
10. Oulu **FINLÂNDIA**
11. S. Salvador **BRASIL**
12. Brasília **BRASIL**
13. Seul **COREIA DO SUL**
14. Paris **FRANÇA**
15. S. Paulo **BRASIL**
16. Rio de Janeiro **BRASIL**
17. Madrid **ESPANHA**
18. Paris **FRANÇA**
19. Rio de Janeiro **BRASIL**
20. S. Salvador **BRASIL**
21. Brasília **BRASIL**
22. S. Paulo **BRASIL**
23. Barcelona **ESPANHA**
24. Rio de Janeiro **BRASIL**
25. Belo Horizonte **BRASIL**
26. S. Salvador **BRASIL**
27. Brasília **BRASIL**
28. Fukuoka **JAPÃO**
29. Zamora **ESPANHA**
30. Rio de Janeiro **BRASIL**

Figura 309. Exposições Extramuros
Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.3. SISTEMA OPERATIVO

7.3.1. Interpretação da programação

7.3.1.1. *Corpus*

O *corpus* não constitui somente o conjunto da totalidade das exposições *intramuros* mas sim o tratamento desse conjunto composto por 261, duzentas e sessenta e uma exposições. Numa primeira fase, criei uma lista numerada em que ordenei cronologicamente cada uma das exposições, acrescida do respectivo título, a que atribui um nº de ordem, numa metodologia museológica semelhante ao registo das peças de museu. Desta lista derivaram outras, das quais uma primeira foi sendo enriquecida, por sucessivas etapas, com informações de carácter descritivo, destinadas à identificação de cada uma das exposições. Atendi à descrição do título, dos respectivos autores quando foi caso disso, da respectiva museografia, da sua ilustração com uma fotografia, acrescentando ainda a indicação bibliográfica, sempre que foi feita alguma publicação de divulgação da respectiva mostra. Toda esta informação consta numa lista A. Atendendo a todo este processo elaborado faseadamente, revi o conceito de *corpus* que agora corresponde ao conjunto da totalidade das exposições acrescido do tratamento que acima descrevi.

Num passo mais avançado do inventário das ditas mostras optei por estabelecer grupos identificadores das mesmas, a que dei o nome de categorias, agrupando as exposições por temas as exposições por temas. A classificação das exposições de *per si* foi lenta e árdua, na medida em que foi alvo de sucessivas experimentações que tiveram como objectivo dar lógica e entender a estrutura em que se baseava este conjunto de mostras que constituíam a programação expositiva. A minha finalidade residia no entendimento dessa programação pelo que, numa metodologia de tentativa/erro vim a criar um sistema de classificação com doze categorias, aplicadas às 261 exposições apresentadas pelas três direções do Museu¹⁷⁰.

No tocante à eleição das 12 categorias temáticas, devo indicar que atendi, em primeiro lugar ao carácter monográfico do museu, na medida em que era impossível uniformizar a classificação das exposições num só vector, colocando sempre em paralelo a temática de cada uma das exposições e as variações desse mesmo tema. O critério básico de definição destas categorias foi desenvolvido a partir do tema, TRAJE, como uma das disciplinas das artes decorativas, no qual inclui 4 categorias, diferenciando as tipologias de traje que foram expostas no museu, no âmbito do sistema do traje.

A 1ª categoria, **História do Traje**, foi definida, tendo como subcategoria, **traje civil e urbano**, por corresponder à inclusão disciplinar do traje erudito, pois todas as restantes 4 categorias de traje não contemplam o traje erudito.

¹⁷⁰ Inclui neste conjunto as quatro primeiras exposições da quarta direcção, porque de algum modo já estavam em projeto na minha direcção. Entre estas, a única exceção tratou-se da exposição comemorativa dos 20 anos da Escola de Joalheria Contacto Direto, destacando o diretor da Escola, com o qual trabalhei em numerosos acontecimentos de joalheria, apresentando esta exposição como chave final da pedagogia praticada por Filomeno Pereira de Sousa.

A 2ª categoria, **Traje Etnográfico** foi definido tendo em conta a habitual classificação geográfica e cultural, relativa aos trajes não urbanos e que se costumam designar como *regionais* ou, nalgumas casos portugueses e europeus, como *locais*. Tive necessidade de dividir esta categoria em 3 subcategorias, na medida em que nem todas as exposições realizadas neste âmbito, se ajustavam nesta categoria: **traje etnográfico, de inspiração etnográfica, rendas e bordados**. Estas subcategorias devem-se às exposições apresentadas sobre a realidade etnográfica portuguesa. Numa segunda subcategoria inclui as mostras aparentadas ou inspiradas pelo traje regional e executadas na sua totalidade no século XX. Numa terceira categoria, introduzi as exposições cujo tema se baseava nestas artes menores, de raiz tradicional: a renda e o bordado portugueses.

A 3ª categoria, **Traje de Criança**, foi definida a partir do entendimento que o traje de criança, muito embora pertença ao sistema da moda (feminino, masculino e criança), deixou de ser uma miniatura do traje adulto e autonomizou-se desde finais do século XVIII. Deste modo, os trajes de criança foram associados aos brinquedos, por pertencerem ao universo infantil e por se terem realizado exposições com esta temática. Dividi em 2 subcategorias que embora próximas, eram diferentes: **trajes de criança e brinquedos** e uma outra subcategoria, só com **brinquedos** porque houve exposições que trataram apenas do universo lúdico.

A 4ª categoria, **Traje Religioso-Simbólico, Ocupacional e Performativo**, agrupa várias temáticas, dado o reduzido número de exposições dedicadas a cada uma delas. Deste modo, criei uma designação plural à semelhança do que acontece com as subcategorias em que o traje é o tema geral. Estabeleci uma gradação sequencial, tendo em conta o universo filosófico de classificação disciplinar destes temas. Enquanto a subcategoria **religioso e simbólico** corresponde ao topo da hierarquia, a subcategoria **ocupacional**, pertencente a sistema do traje, é universal porque pode incluir todo o tipo de profissões e ocupações. A subcategoria **performativo** é mais restrita porque inclui apenas os trajes associados às artes cénicas.

A 5ª categoria, **Tecnologia e Arte Têxtil**, foi definida com as exposições directamente referentes a este duplo título. Após tratar da diversa tipologia do sistema do traje, optei por retroceder às origens e rumar às técnicas subjacentes à manufactura do tecido. Assim, atendendo à cadeia de processos e de metodologias relativas à tecnologia têxtil, criei a subcategoria, **fição e tecelagem**, e logo a subcategoria, **estampagem manual** de tecidos, e uma terceira subcategoria, **costura e alfaiataria**. Nesta 5ª categoria está inserida a *arte têxtil portuguesa*, maioritariamente relativa à tapeçaria parietal mas também à tapeçaria experimental e a todos os seus derivados, executados em pontos *gobelins* ou noutros, em grandes ou micro dimensões, de estrutura planificada ou em diferentes volumetrias.

A 6ª categoria, **Tapeçaria e Arte Têxtil** agrega duas subcategorias: **lusófona e internacional**. Na primeira subcategoria integrei todas as exposições têxteis realizadas com pessoas ou instituições pertencentes à Comunidade de Países de Língua Portuguesa, CPLP, e na segunda

categoria inseri as exposições apresentadas por pessoas ou instituições dos restantes países estrangeiros.

A 7ª categoria, **Acessórios do Traje**, foi definida pela existência de exposições realizadas com peças complementares ao sistema do traje e, de algum modo, referenciáveis aos mais diversos elementos usados dos pés à cabeça. Esta categoria não teve subcategorias porque o pequeno número dos acessórios não justificava a sua subdivisão.

A 8ª categoria, **Moda**, foi definida pela existência de exposições realizadas com indumentária do século XX, maioritariamente com peças de *moda de autor* e que correspondem a um conceito moderno de *fashion*. Este conceito engloba a roupa urbana, criada por estilistas, não existindo fronteiras muito precisas entre o traje, a indumentária e a moda, correspondendo esta última a um conceito que começa a desenhar-se a partir dos Anos 20 do século passado. Nem o tema, nem o número de exposições justificavam a criação de subcategorias.

A 9ª categoria, **Instalações e à Arte em Papel**, foi definida pela existência de mostras com estas características. Não houve outro critério para as reunir que não fosse de ordem logística. Nenhuma destas temáticas tinha número suficiente de exposições para se autonomizarem, de modo que optei por as reunir, indicando num primeiro momento as **instalações** e, num segundo momento, a **arte em papel**.

A 10ª categoria, **Tapeçaria e Arte Têxtil**, foi definida pela existência de um grande número de exposições com esta temática realizada com autores portugueses. Usei o mesmo critério da 6ª categoria por pertencer à mesma tipologia. A diferença entre estas duas categorias reside no facto desta última incluir os autores nacionais e de se tratar de tapeçaria e arte têxtil portuguesas.

A 11ª categoria, **Joalheria**, foi definida pela existência de uma numerosa quantidade de exposições com esta temática, pelo que tive a necessidade de a desdobrar em duas categorias: **jóias** e **simpósios**. Estes últimos foram quatro e todos eles tiveram vocação internacional.

A 12ª categoria, **Arte Contemporânea**, foi definida pela existência de uma variada tipologia de exposições que se inseriam neste conceito, tendo criado as seguintes subcategorias: escultura, pintura, desenho e cerâmica, fotografia, gravura e ilustração. Contudo, atendendo ao número de exposições, optei por agrupar algumas destas mostras, o que deu origem a 3 subcategorias. Comecei pela **escultura** porque era a subcategoria com maior número de exposições. A segunda subcategoria agrupa as exposições de **pintura**, de **desenho** e de **cerâmica**. Tive ainda a necessidade de criar uma terceira subcategoria com as mostras de **fotografia**, de **gravura** e de **ilustração**. A fim de se visualizar este conjunto de categorias e de subcategorias e, para melhor entendimento das mesmas, elaborei uma lista B e, por razões de sumarização destes dados, elaborei ainda uma lista C.

CATEGORIAS TEMÁTICAS, exposições

1. **História do Traje, 16**
 - 1.1. Civil e urbano, 16
2. **Traje etnográfico, de inspiração etnográfica, rendas e bordados, 22**
 - 2.1. Etnográfico, 7
 - 2.2. Inspiração etnográfica, 4
 - 2.3. Rendas e bordados, 11
3. **Traje de criança e brinquedos, 9**
 - 3.1. Trajes e brinquedos, 2
 - 3.2. Brinquedos, 7
4. **Traje religioso-simbólico, ocupacional e performativo, 14**
 - 4.1. Religioso-simbólico, 3
 - 4.2. Ocupacional, 7
 - 4.3. Performativo, 4
5. **Tecnologia têxtil, 23**
 - 5.1. Fiação e tecelagem, 10
 - 5.2. Estampagem manual, 6
 - 5.3. Costura e alfaiataria, 7
6. **Arte têxtil lusófona e internacional, 25**
 - 6.1. Lusófona, 9
 - 6.2. Internacional, 16
7. **Acessórios do traje, 9**
8. **Moda, 17**
9. **Instalações e arte em papel, 21**
 - 9.1. Instalações, 15
 - 9.2. Arte em papel, 6
10. **Tapeçaria e arte têxtil, 26**
 - 10.1. Tapeçaria, 22
 - 10.2. Arte têxtil, 4
11. **Joalheria, 44**
 - 11.1. Jóias, 40
 - 11.2. Simpósios, 4
12. **Arte contemporânea, 35**
 - 12.1. Esculturas, 15
 - 12.2. Pintura, desenho e cerâmica, 12
 - 12.3. Fotografias, gravuras e ilustrações, 7

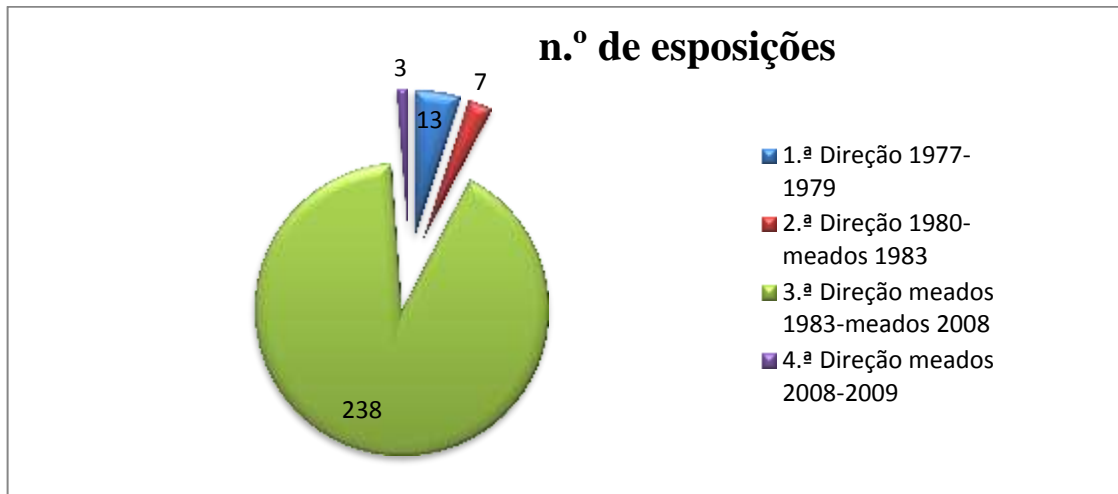
Tive ainda necessidade de criar uma 13ª categoria, para melhor entendimento e análise das exposições, pois se tratou de uma categoria não temática relacionada com a dimensão das exposições. A fim de estabelecer a diferenciação da **Dimensão**, considerei os espaços existentes no museu que foram habitados consoante as suas características arquitectónicas, nomeadamente a área, como referi no ponto 3.1. Criei 4 subcategorias, sendo estas: **grande, média, pequena e apontamento**.

Estabeleci assim uma estrutura classificativa das exposições. Finalmente, criei uma grelha destinada à interpretação do *corpus* numa base de dados, como antes referi. Todas estas operações correspondem a uma dinâmica de processos metodológicos de estudo das exposições, a que chamei *sistema operativo*. Para alcançar este principal objetivo, fui aplicando esta série de passos às 261 mostras apresentadas ao público durante o longo período, considerado nesta tese. Servindo-me da grelha, atrás descrita, procurei, de modo exaustivo, caracterizar, na sua totalidade, a múltipla e diversificada atividade museográfica que fui programando, com o apoio direto de uma equipa que teve, como atrás referi, diversas e renovadas constituições.

7.3.1.1.1. Direção

O GRÁFICO 10 apresenta as 261 exposições analisadas, agrupadas por direções. Assim, na primeira Direção, de 1977 a 1979, foram realizadas 13 exposições; na segunda Direção, de 1980 a meados de 1983, 7 exposições; na terceira Direção, de meados de 1983 a meados de 2008, 238 exposições; e no início da quarta Direção, de meados de 2008 a 2009, 3 exposições.

GRÁFICO 10 - Número de exposições por Direção (1977-2009)



Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.3.1.1.2. Distribuição anual das exposições, 1977-2009

No tocante à distribuição anual das exposições, ilustrada no GRÁFICO 11, diferenciando as quatro direções, é clara a dominância da 3ª direção, devida à sua longa duração, 25 anos. Há igualmente a destacar a quantidade de exposições realizadas em cada ano, sendo também evidente, a

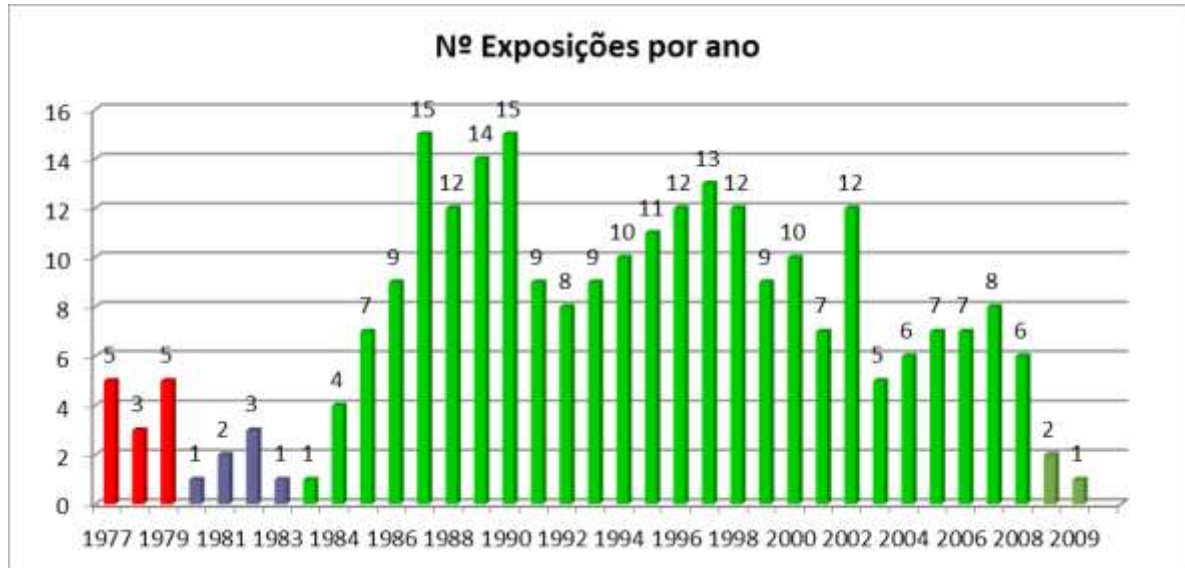
semelhança entre a 2ª (1980-1983) e a 4ª direção (2008-2009) e, de um certo modo, entre a 1ª direção (1977-80) e a 3ª direção (comparando-se apenas os 3 anos iniciais (1984-87)). Pode ainda verificar-se que a média de exposições/ano foi: na 1ª direção de 4/ano, na 2ª direção de 1,3 /ano, na 3ª direção de 9,5/ano e na 4ª direção 1,5 exposições/ano, muito embora, desta última, só tenham aqui sido considerados os primeiros 2 anos de direção.

Faz parte da dinâmica histórica e da realidade espaço-temporal existir a decadência de qualquer poder, ao atingir o seu cume. Por razões, internas ou externas, vairáveis e diferenciadas, de cultura para cultura e de civilização para civilização, os impérios vivem a sua própria decadência, sendo uma utopia subir a escada de Babel. Pode também entender-se as políticas de gestão adoptadas pela tutela, na medida em que, analisando este gráfico, destaca-se o momento de ascensão e de crescimento que atinge o zénite da minha direção, entre 1986 e 1989, quando ocorreu o final da nomeação de António Lamas como Presidente do Instituto Português do Património Cultural, 1987-90. Este Prof Engº, com a forma de gestão centralizadora que hoje, lhe é publicamente reconhecida, transferiu para a tutela, as verbas de todos os museus dependentes, referentes às rubricas 31.00 - *Aquisição de Serviços não especificados* (serviços de pessoas externas como *designeres* ou animadores) e 27.00 - *Bens não Duradouros*, (edição de publicações), impedindo todos os directores de ter iniciativa para a realização de exposições e outras atividades. Os museus viveram então uma crise financeira ditada pela personalidade da tutela, enquanto actualmente as graves restrições financeiras se devem a uma crise externa de carácter nacional e internacional. Esta brusca quebra da gestão orçamental conduziu à busca de financiamentos externos, pelo que só, em 1992, me foi possível receber um primeiro apoio mecenático que me permitiu retomar a realização de grandes exposições de que destaco, *Traje Império e a sua Época*.

Esta situação só veio a alterar-se durante o Governo de António Guterres e, mais precisamente, com o Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, 1995-1999. A saída deste titular da pasta da Cultura deu aso a novos cortes no orçamento que ocorreram em 1999 e outro, no ano de 2001. A opção de recorrer ao apoio mecenático é muito irregular e as verbas externas também são variáveis em termos quantitativos. O ano de 1992, teve um *boom* devido à realização de duas exposições do reconhecido escultor João Cutileiro (uma no museu, *Pássaros* e outra no parque, *A Janela de Soror Mariana*), de uma exposição sobre a urgência de usar preservativos (*Prepara-te para o Carnaval, veste a camisinha*) que teve muito sucesso escolar entre os jovens. Realizaram-se ainda algumas micro exposições, como são os que designo como Apontamentos que ocorreram no ano da grande luta por Timor Lorosae, em que havia mais energia no ar. A partir de 2003, os orçamentos foram sendo cada

vez menores e os apoios mecenáticos quase inexistentes porque toda a sociedade se ressentiu com a grave crise financeira que varreu a Europa e os Estados Unidos a partir de então¹⁷¹.

GRÁFICO 11 – Número de exposições por ano (1977-2009)



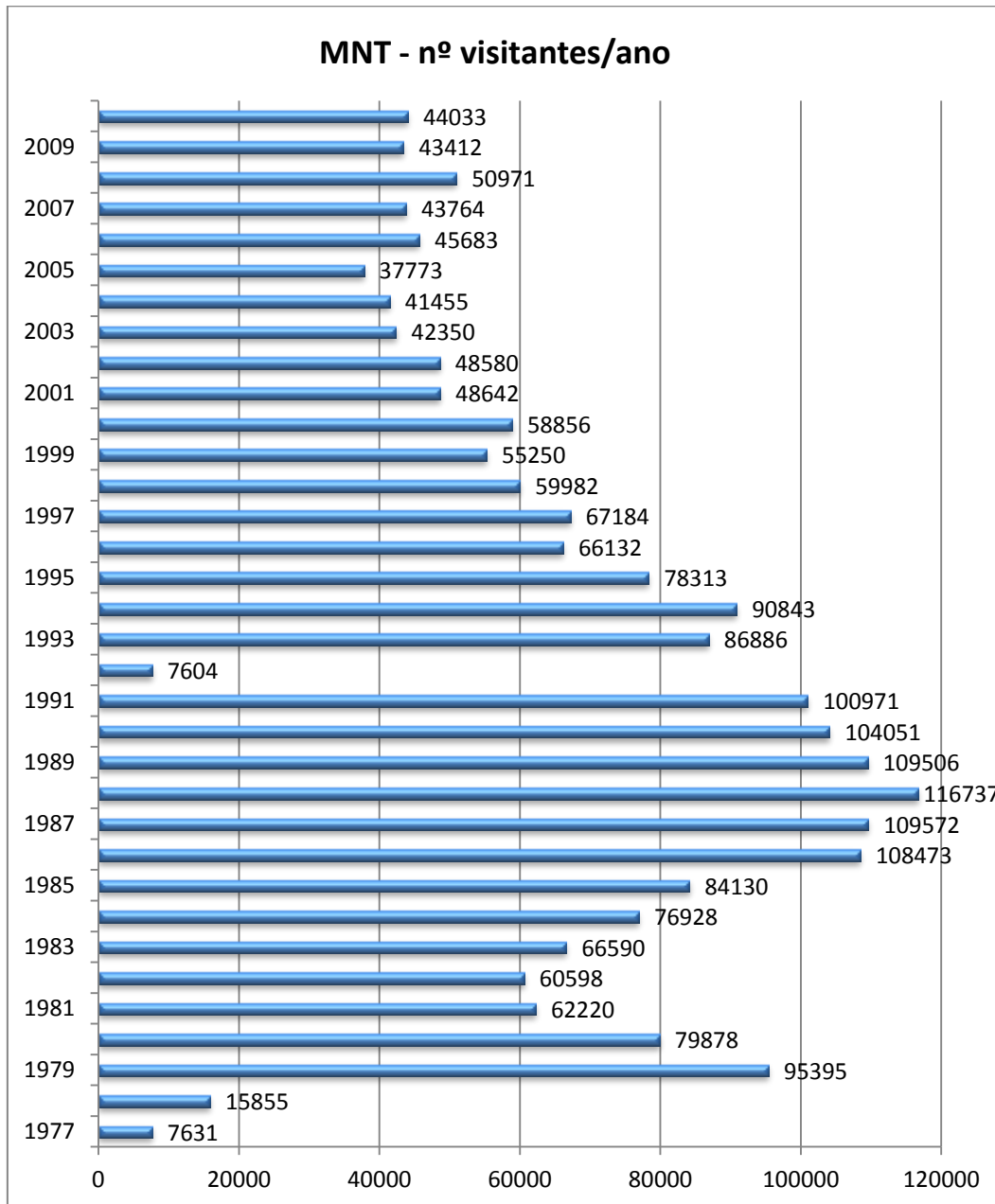
Fonte: Madalena Braz Teixeira

O Gráfico nº 11 demonstra através das difrenyes cores e da cronologia indicada, o número de exposições realizadas pelas 4 direções, a 1ª, a vermelho, a 2ª, a roxo, a 3ª, a verde devendo salientar-se que a 4ª direção, ficou com uma tonalidade de verde pouco destacada, por lapso.

Destacam-se de imediato o número de exposições anuais da 3ª direção mas as dificuldades orçamentais que começam a ocorrer a partir de 1992, provocam algumas variações e tendência para descer ate 1998. A partir de 2002, devido aos efeitos das inundações desse ano, a área de exposição do Museu ficou reduzida a praticamente metade daquela que até então se dispunha. A crise financeira foi provocando a impossibilidade de se recorrer a mecnas. passando o museu a fazer um número mais limitado de exposições.

¹⁷¹ O aumento do preço dos bilhetes de entrada no museu, em 1990, por ordem do então Presidente da tutela, veio causar a diminuição do número de visitantes, atendendo a que o Museu do Traje se situa na periferia da cidade e, nessa data, com um reduzido número de transportes.

GRÁFICO 12 – Museu Nacional do Traje (MNT). 1977-2010: n.º visitantes / ano



Fonte: Madalena Braz Teixeira

O GRÁFICO nº12 complementa o anterior de uma forma mais específica. Está orientado do ano mais antigo para o mais recente

Destaco anos especiais :

1986 - corresponde a um ano em que se realizaram várias exposições de artistas contemporâneos entre os quais João Cutileiro que era, ao tempo, um escultor de grande prestígio nacional.

1988 - Este ano correspondeu ao maior número de visitantes, atendendo a que a Exposição *Travessia sobre a época de Fernando Pessoa* teve um enorme impacto.

1992 - Por lapso, não existem registos mas só de número de visitas guiadas.

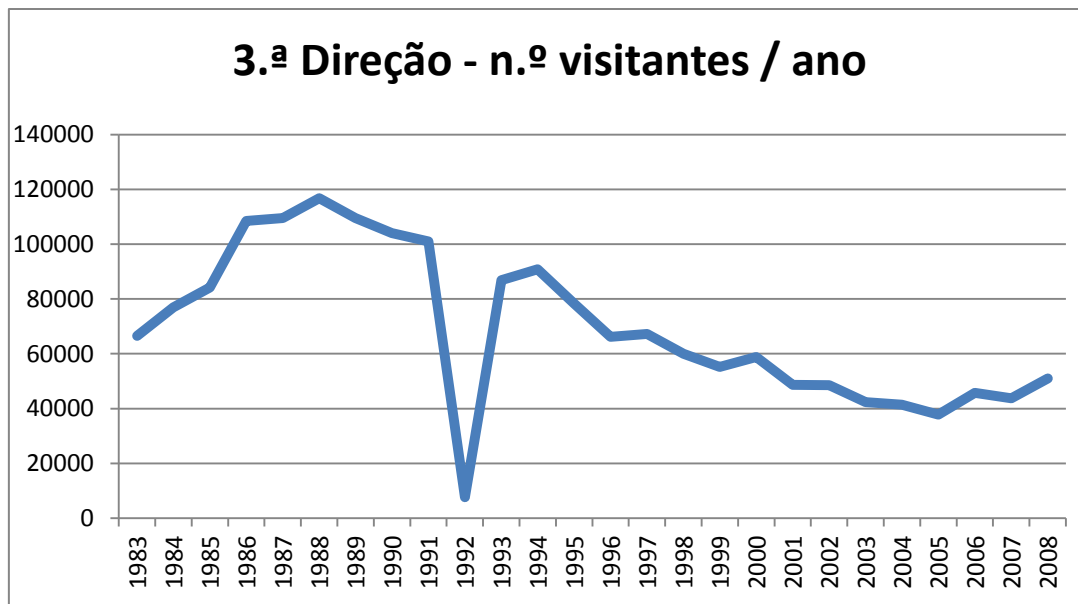
1994 - Corresponde ao ano em que decorreu *Lisboa 94 Capital da Cultura*, pelo que o museu também foi beneficiado por essa razão.

2001 - Corresponde ao início de uma sucessiva queda de visitantes num local periférico como o Lumiar e, devido também, à existência de maior oferta cultural na cidade.

2005 - A programação desse ressentiu-se muito da falta de verbas pelo que realizei mostras com o menor dispêndio possível.

2008 - Tive um apoio suplementar do IPM para poder realizar uma grande exposição de fotografia por um bem conhecido e reconhecido autor Denis Piel, que faz paisagens humanas da face com enormes ampliações de centímetros da pele: *Facescapes*.

GRÁFICO 13 – Museu Nacional do Traje (MNT). 3.^a Direção (meados de 1983 a 2008): n.º visitantes/ano



O GRÁFICO n.º 13 descreve um linha sinuosa, correspondente ao que já tinha sido analisado no Gráfico 11, em que se indicava, na vertical. Este novo Gráfico descreve na horizontal, uma linha irregular, relativa ao número das exposições realizadas pela 3.^a direção. Como foi referido anteriormente, o ano de 1992 foi um ano, em que não se fizeram registos estatísticos pelo que não se podem incluir os respectivos dados. Há assinalar que a linha quebrada atinge o seu máximo nos anos 80 e vai diminuindo nos anos 90, ficando com tendência para estabilizar a partir de 2002.

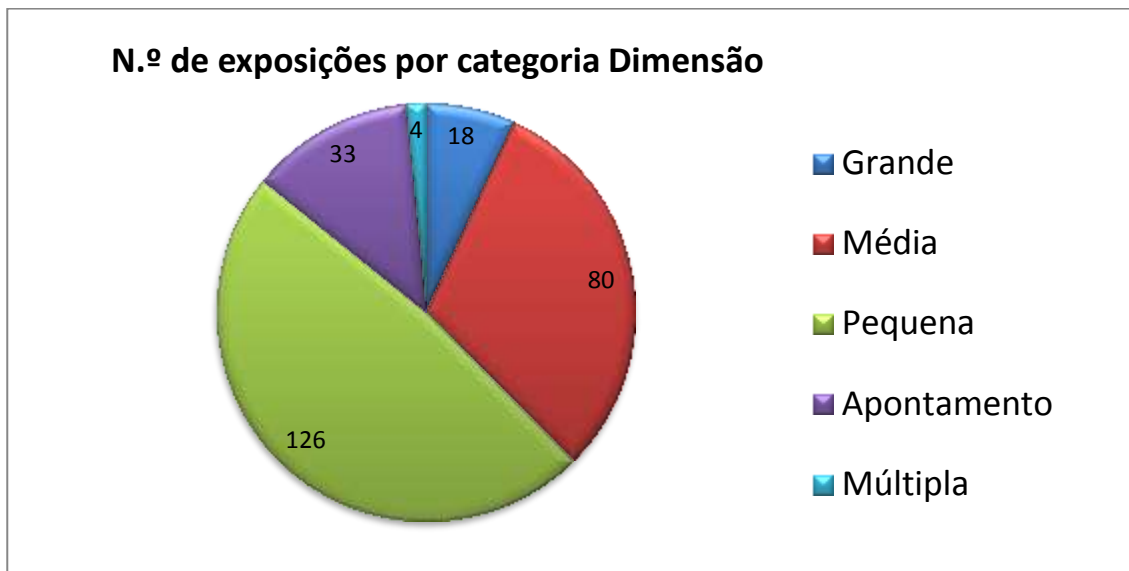
7.3.1.1.3. Dimensão

O Gráfico 14 mostra a distribuição das 261 exposições aqui analisadas de acordo com as cinco subcategorias em que classifiquei a categoria Dimensão: **Grande, 440 m²; Média, 170m² ou 110 m²; Pequena, 30 m²; Apontamento, 20 m² ou 5m² e Múltiplas**, correspondentes aos **Simpósios**. A categoria **Grande** corresponde às exposições realizadas no *andar nobre*, consequentemente num espaço arquitectónico privilegiado, local preferido pelas 3 primeiras directoras para apresentar a

temática vocacional do museu. A categoria **Média** corresponde às exposições realizadas no *r/c* e no parte menos relevante do *1º andar*. A categoria **Pequena** corresponde às exposições realizadas na *Sala Destaque*, criada para apresentar os autores contemporâneos. A categoria **Apontamento** corresponde às micro exposições caracterizadas por terem carácter circunstancial, tendo sido realizadas nos *corredores* do *r/c* e da capela. Destaca-se desde logo a dimensão **Apontamento** com 121 exposições, seguida pelas de **Média** dimensão, 79, a que se sucedem as de **Pequena** dimensão, 36, e finalmente às de **Grande** dimensão, 18 mostras ao todo.

A interpretação do gráfico revela que a ordem do maior número de exposições corresponde à seguinte ordenação: **Apontamento, Média, Pequena e Grande**. As mostras de carácter **Múltiplo** foram apenas 4, correspondentes aos 4 Simpósios realizados pelo museu e por instituições extramuros na cidade de Lisboa.

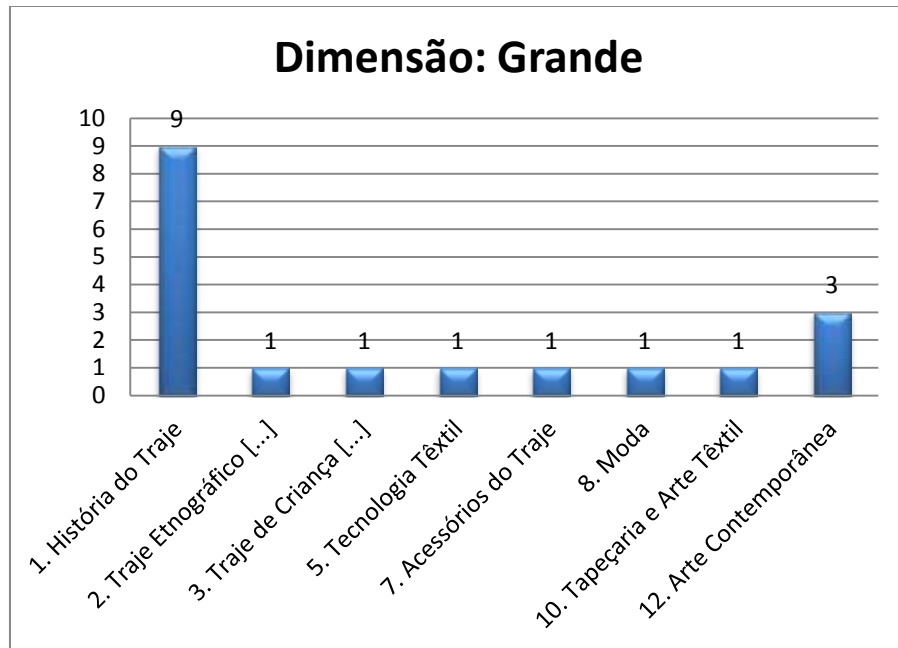
GRÁFICO 14 – Categoria Dimensão, 261 exposições.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Analisa-se de seguida cada uma destas subcategorias relacionando-as com as categorias temáticas das mostras. Em 9 das 18 exposições de dimensão Grande, a temática fundamental foi a História do Traje, porque relacionada diretamente com a vocação do museu. Além desta, apenas a Arte Contemporânea, como se pode concluir pelo gráfico 15, foi tratada em mais do que uma exposição de Grande dimensão. Das restantes 10 categorias temáticas, apenas 6 tiveram a relevância de serem apresentadas nesta dimensão: Tapeçaria e Arte Têxtil, Traje Etnográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados, Traje de Criança e Brinquedos Tecnologia Têxtil, Acessórios do Traje e Moda.

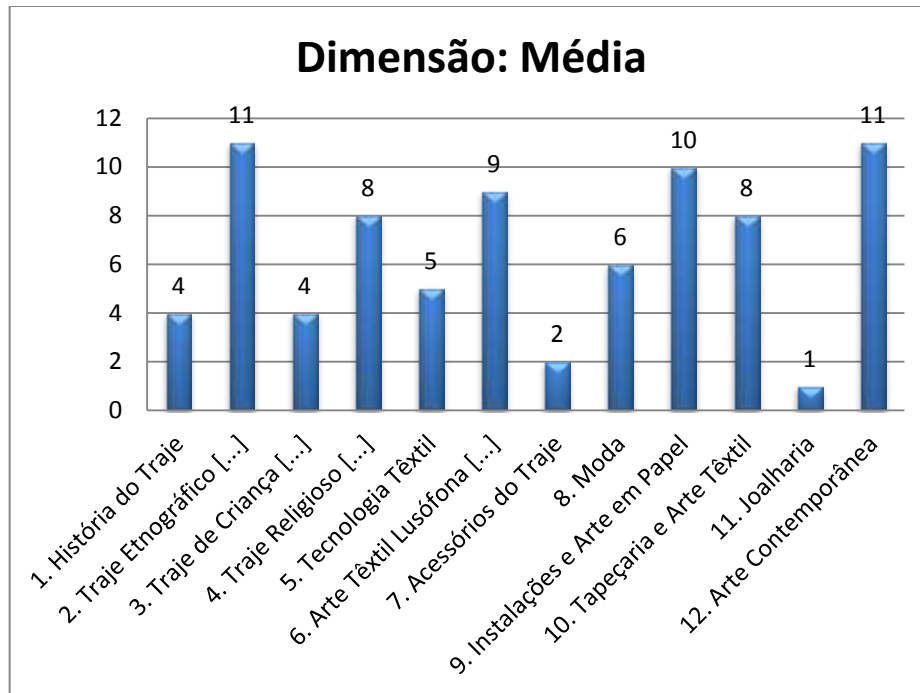
GRÁFICO 15 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Grande, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Deve registrar-se que todas as categorias temáticas tiveram oportunidade de sere tratadas em exposições de média dimensão, Gráfico 16. Num total de 79 exposições de dimensão Média, destacam-se, com 5 ou mais exposições, as categorias Tecnologia Têxtil, Moda, Tapeçaria e Arte Têxtil, Traje Religioso, Simbólico, Ocupacional, Arte Têxtil Lusófona e Internacional, Instalações e Arte em papel, Traje Enográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados e Arte Contemporânea, enquanto as restantes 4 categorias foram apresentadas em 4 ou menos exposições de Média dimensão: Traje de Criança e Brinquedo, História do traje, Acessórios do Traje e Joalharia.

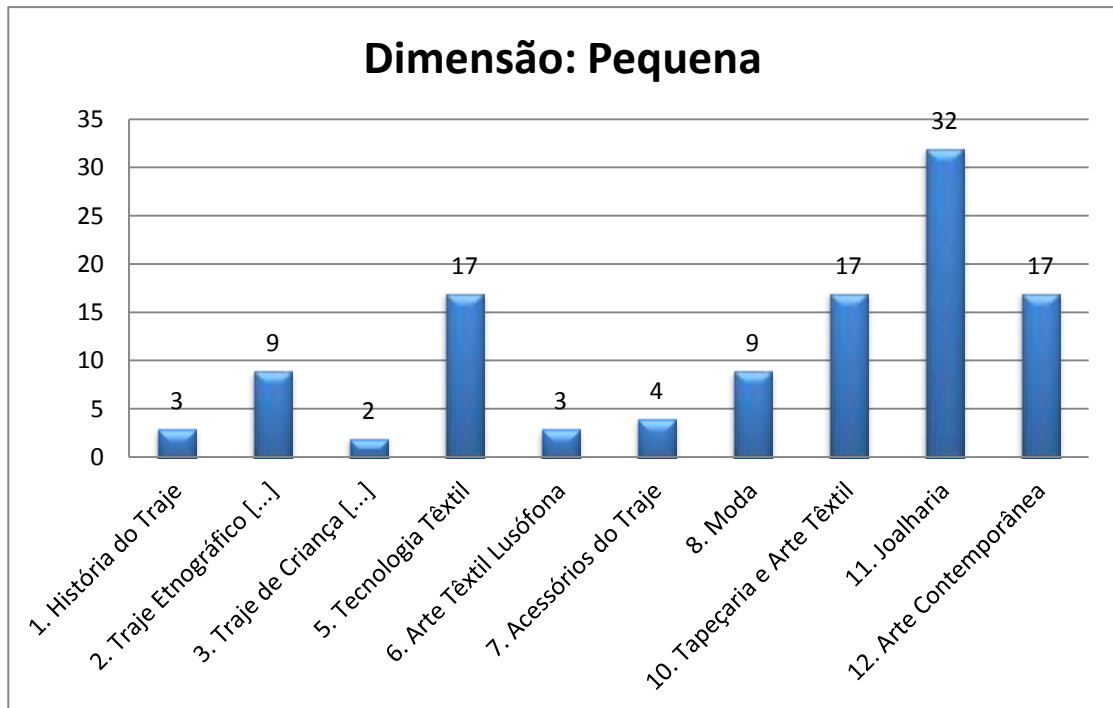
GRÁFICO 16 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Média, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Deve salientar-se que, no Gráfico 17, a **Pequena** dimensão foi a mais abrangente, com um total de 121 exposições, Ressalta ainda que a categoria Traje Religioso não foi tratada nesta dimensão. Dado que a vocação do museu se centra no sistema do traje civil e urbano, reservei os sistema do traje militar e do traje religioso para a dimensão **Apontamento**. Destaca-se a Joalheria como a categoria que mais frequentemente foi apresentada em exposições de pequena dimensão, dado o tamanho das peças. Sucedem-se, com cerca de metade do número de mostras, as categorias: Tapeçaria e Arte Têxtil, Tecnologia Têxtil e Arte Contemporânea. As restantes 7 categorias dividem-se em dois grupos. O primeiro, com uma variação entre 9 e 8 mostras, inclui as três seguintes categorias: Traje Etnográfico de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados, Moda, e Instalações e Arte em Papel. O segundo grupo, com uma variação entre 4 e 2 mostras, inclui as restantes 4 categorias: Acessórios do Traje, História do Traje, Arte Têxtil Lusófona e Internacional, e Traje de Criança e Brinquedos.

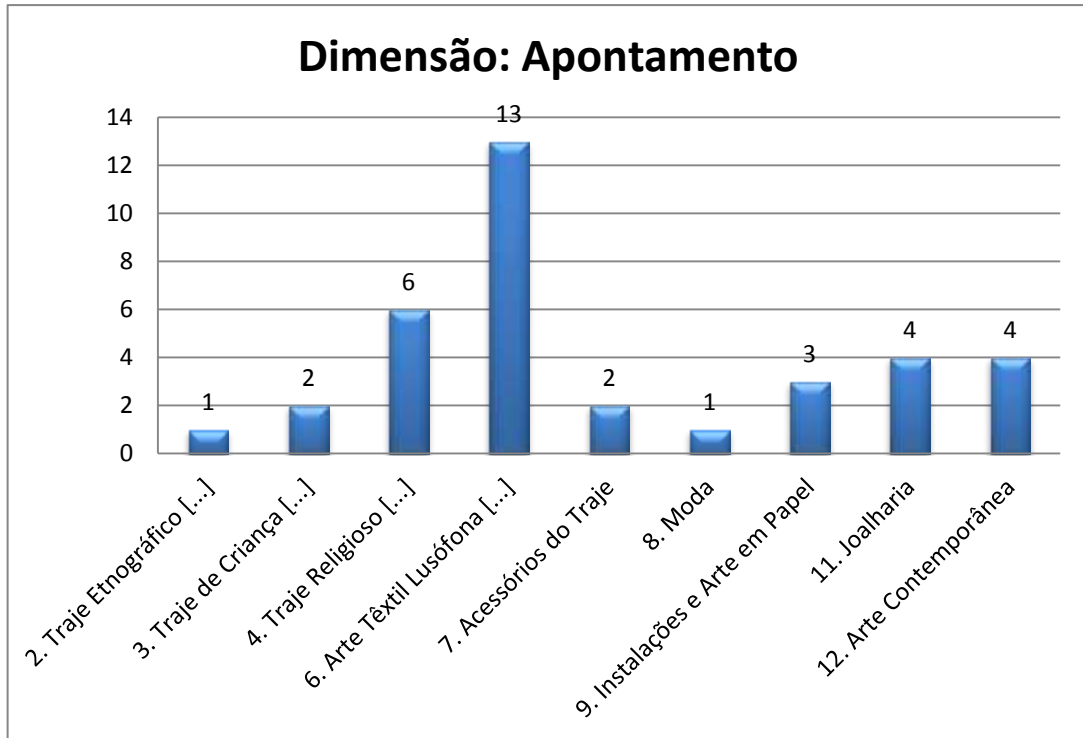
GRÁFICO 17 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Pequena, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

A dimensão **Apontamento** respeitou um total de 36 exposições, contemplou 9 das 12 categorias temáticas, que aqui vêm sendo tratadas, Gráfico 18. Destaca-se a Arte Têxtil Lusófona e Internacional como a categoria com maior número de mostras, 13, seguida, pelo Traje Religioso, Simbólico e Performativo com 6 exposições, enquanto as restantes 7 categorias registaram uma variação entre 4 e 1 mostra, respetivamente: Joalheria, Arte Contemporânea, Instalações e Arte em papel, Traje de Criança e Brinquedos, Acessórios do traje, Traje Etnográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados e Moda. A maioria destes Apontamentos foi organizada com peças de proveniência portuguesa, atendendo a que as obras vindas do exterior têm sempre custos financeiros acrescidos. Contudo, como acima se observou a subcategoria que mais se destaca é a Arte Têxtil Lusófona e Internacional, situação esta que se deve ao facto das espécies ou mesmo das mostras, no seu todo, terem provindo de instituições do mundo lusófono, com quem foram sempre possíveis e mais fáceis quer os contactos quer o processo relativo ao transporte das peças. Relativamente às exposições provenientes de outras partes do mundo, há a registar o constante e generoso apoio quer do Ministério dos Negócios Estrangeiros quer do Corpo Diplomático acreditado no nosso país.

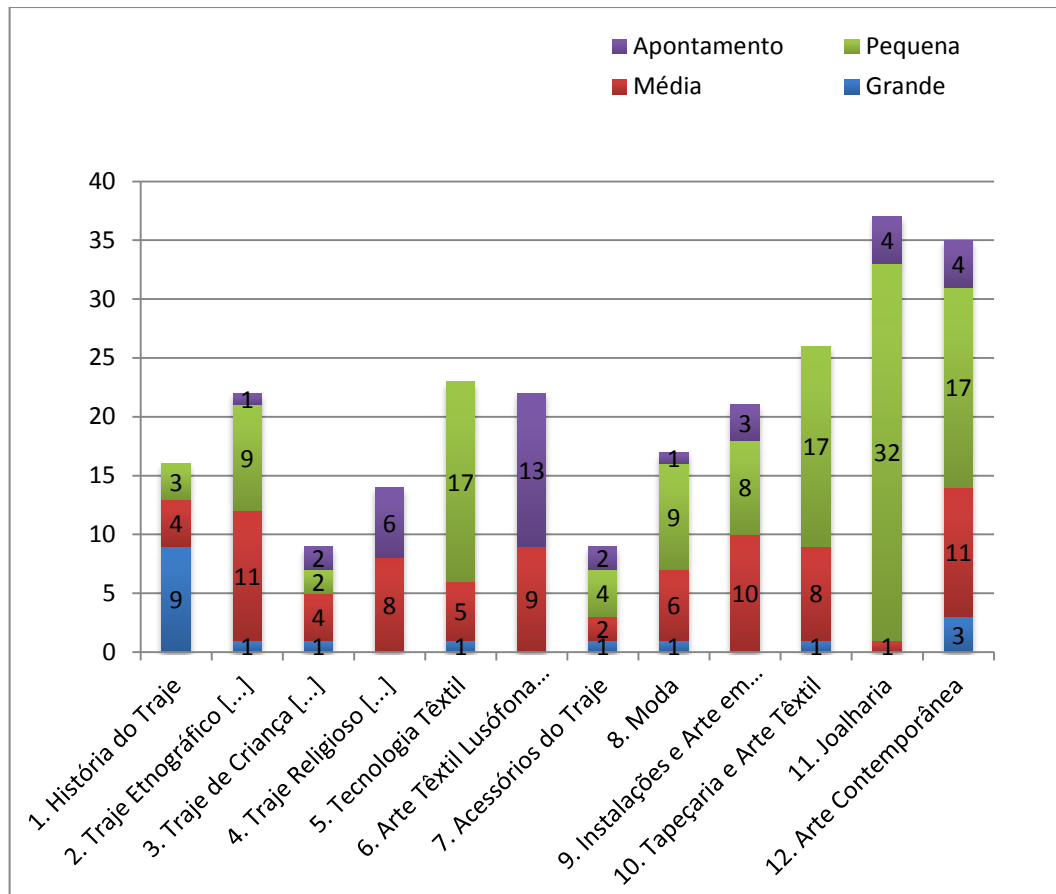
GRÁFICO 18 - Categoria Dimensão. Subcategoria: Apontamento, relacionada com as categorias temáticas, no total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

A fim de melhor se entender a relação entre as categorias temáticas, analisei-as comparativamente e, em simultâneo, com a categoria dimensão (não incluindo agora a subcategoria Múltiplas). Considerando a totalidade das 261 exposições, elaborei o Gráfico 19.

GRÁFICO 19 – Categoria Dimensão. Subcategorias: Grande, Média, Pequena, Apontamento, por categorias temáticas, no total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

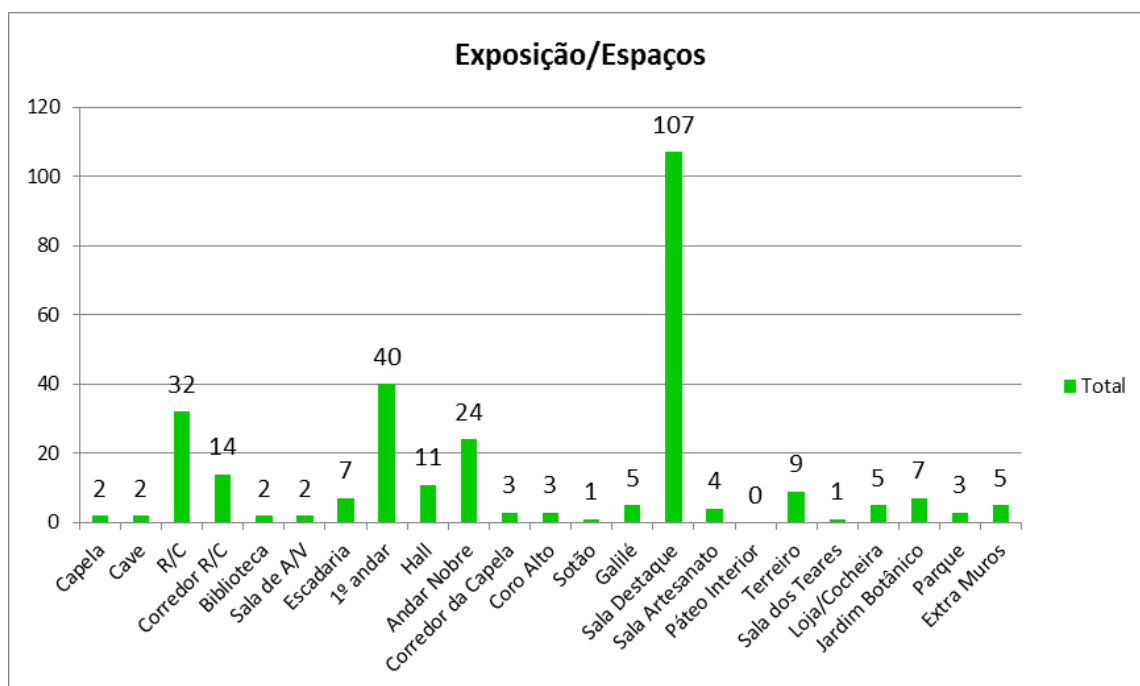
Considerando cada uma das 12 categorias temáticas, destaca-se *Arte Têxtil* tendo como dominante a dimensão **Apontamento**, seguida da categoria *Joalheria* que tem como dominante a dimensão **Pequena**, seguida por 3 categorias *ex-equo*, *Tecnologia Têxtil*, *Tapeçaria e Arte Têxtil* e *Arte Contemporânea*. Por sua vez, as categorias *Traje Etnográfico*, *Instalações e Arte Contemporânea* apresentam a dimensão **Média** como dominante, enquanto a dimensão **Grande** só é aplicada à categoria *História do Traje*.

7.3.1.1.4. Espaços

Assim, na sequência da reestruturação museológica dos espaços, tratada no ponto 2.5., passaram a existir 21 espaços de exposição todos eles identificados no GRÁFICO 20. Com efeito, até 1985, o palácio estava organizado em 5 espaços de exposição: sala dos teares, salas do r/c, as duas alas do 1º andar e a Capela. A partir dessa data, criei a *Sala Anos 80*, mais tarde designada *Sala Anos 90* e, a partir de 2000, *Sala Destaque*. Fui sucessivamente diversificando outros espaços expositivos, alargando a área total de exposição, o que permitiu dar aos visitantes uma maior variedade de mostras, apresentadas em simultâneo, de que veio a resultar um crescente interesse por este museu que, deve

salientar-se, é de vocação monográfica. Sobressai de modo muito evidente a dominância da Sala Destaque onde foram apresentadas 107 exposições. De seguida, evidencia-se o 1º andar, correspondente às antigas cozinhas do Palácio, com 40 mostras, e logo o R/C, num total de 5 salas de dimensões variáveis, com 32 mostras. No andar nobre, área do palácio de maior impacto ornamental, recebeu 24 exposições. O corredor do R/C, arquitetonicamente desarticulado, com uma planta afunilada, foi local para apresentação de 14 mostras que tinham como objetivo criar séries mensais temáticas. No *hall*, que, tal como o corredor, constitui um espaço de circulação, foram apresentadas 11 mostras, bem como na escadaria onde aconteceram 7 exposições. Os restantes espaços interiores do palácio tiveram uma variação entre 5 e 1 mostra. Por fim há a considerar os espaços exteriores, com uma variação entre 9 e 3 mostras, respetivamente Terreiro, Jardim Botânico e Parque. Devo todavia ressaltar que remonta à 1ª direção do museu a valorização do Jardim Botânico como espaço expositivo.

GRÁFICO 20 – Espaços de Exposição, considerando a totalidade das exposições (261)



Fonte: Madalena Braz Teixeira

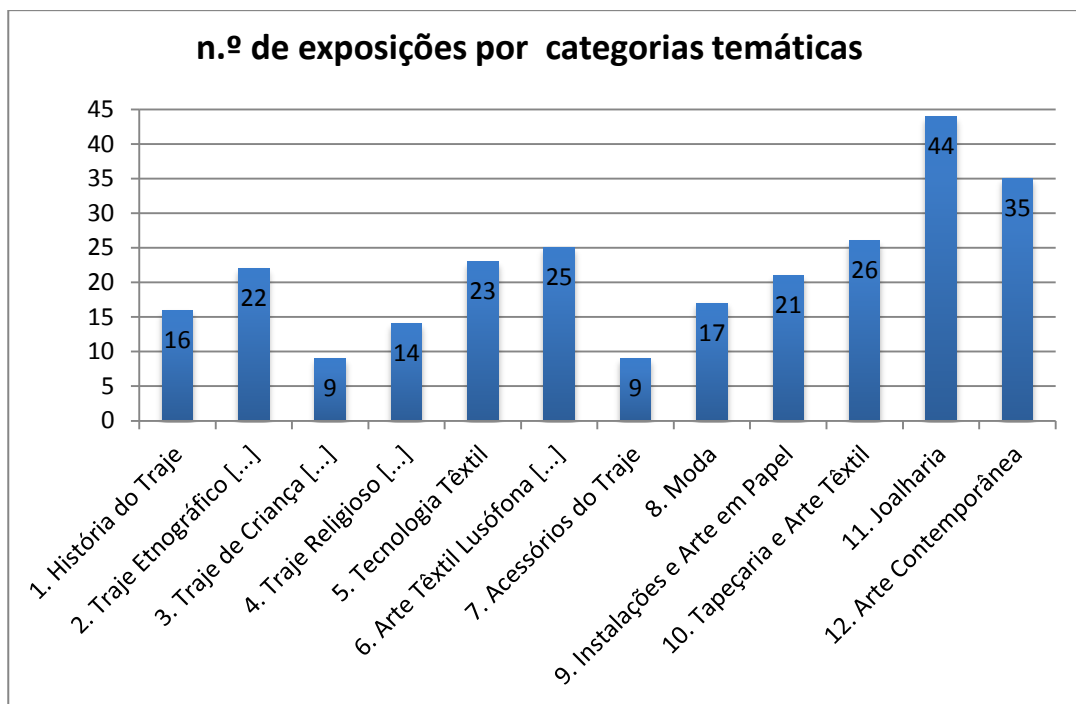
Neste gráfico, destaca-se desde logo a **Sala Destaque**, criada em 1985, como um pequeno espaço com potencialidades de fazer uma exposição sem grande esforço financeiro e museológico. Esta decisão veio a provar que esta opção estava certa e, de que era possível apresentar com frequência e a bom ritmo as obras de artistas vivos em áreas disciplinares do museu, nomeadamente têxteis e joalheria contemporânea, trazendo à luz do dia, novos caminhos plásticos e estéticos.

Seguem-se por ordem o **1º andar do palácio**, o **R/C** e o **Andar Nobre** como os espaços em que se fizeram mais exposições, seguindo-se o **corredor do R/C** e o **Hall**. Os restantes espaços receberam todos menos de 10 exposições, não tendo portanto menos relevância expositiva que os primeiros, tendo correspondido no seu todo à apresentação de 61 mostras.

7.3.1.2. Categorias temáticas

Quanto às 12 categorias temáticas, apresentadas na introdução do ponto 3.2., o GRÁFICO 21 permite avaliar de forma clara e sucinta a relação entre a quantidade de exposições e as 12 temáticas axiais, por mim consideradas. Podendo ordenar-se assim, da primeira à última: Joalheria, Arte Contemporânea, Tapeçaria e Arte têxtil, Arte Têxtil Internacional, Tecnologia Têxtil, Traje Etnográfico, Instalações e Arte em Papel, Moda, História do Traje, Traje Religioso e Performativo e, por fim e exequo, Traje de Criança e Acessórios de Traje.

GRÁFICO 21 – Número de exposições por categorias, considerando a totalidade das exposições (261)



Fonte: Madalena Braz Teixeira

A partir desta ordenação, surge em 1º lugar a *Arte Contemporânea* em todas as suas facetas, em 2º lugar o *Traje* em todas as suas variações e em 3º lugar a *Moda* e os *Brinquedos*. Assumo que não dei muito relevo à *Moda*, porque os estilistas e criadores de moda têm no nosso país, um ótimo e relevante retorno por parte dos *media*, não havendo necessidade de serem ainda mais exaltados pelo museu. Todavia, quando foi caso disso, prestei a minha homenagem aos que considerei de maior relevo

e qualidade, nomeadamente na exposição *Moda do Século 1900-2000*, em que percorri a evolução da roupa em todo o século XX.

7.3.1.3. Vocação e Inovação temática

Cono referi no ponto 2.8.5., atendi à relevância da área disciplinar do museu e, nessa medida, programei exposições diretamente relacionadas com a vocação do museu e outras, em menor número, indiretamente relacionadas com essa vocação, GRÁFICO 22. Assumi como exposições indirectamente relacionadas com a vocação do museu, aquelas em que a indumentária ou os seus complementos não constituem tema principal das mesmas. Foram inovadoras todas as mostras que focaram temáticas que, até 1983, não tinham sido contempladas em contexto museológico.

GRÁFICO 22– Exposições, vocação direta e indireta, considerando o total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Apesar da categoria História do Traje, aquela que mais diretamente está ligada à vocação do museu, apresentar um número de exposições inferior a outras sete categorias temáticas - Tapeçaria e arte têxtil, Joalheria, Arte contemporânea, Traje etnográfico, de inspiração etnográfica, rendas e bordados, Tecnologia têxtil, Arte têxtil Lusófona e Internacional. Instalações e arte em papel – é necessário atender ao facto de, quanto à Dimensão, ter sido a História do Traje a categoria dominante em termos de Grandes exposições. Já a Joalheria e o Traje Etnográfico, duas outras categorias igualmente relacionadas diretamente com a vocação deste museu, foram apresentadas em Pequenas exposições e até mesmo em alguns Apontamentos.

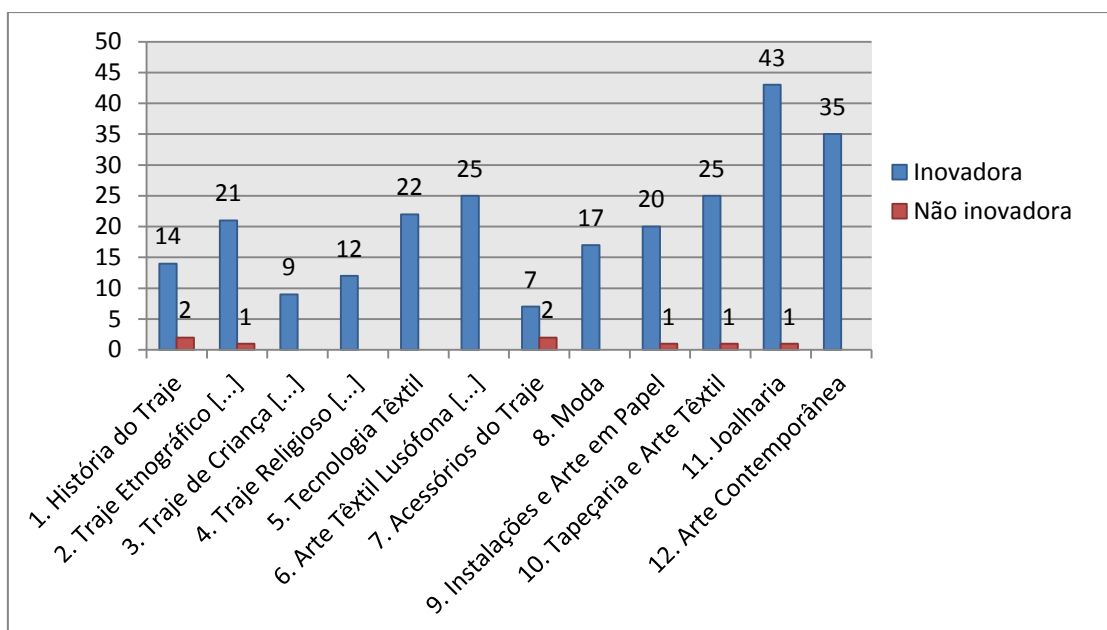
Relativamente à problemática da dominância de exposições considerando a sua área disciplinar, 138 exposições estiveram diretamente relacionadas com a vocação do Museu, GRÁFICO 22. Esta conclusão deriva da análise das 261 exposições intra muros que estão classificadas em 12 categorias temáticas. Considerei que são claramente classificáveis como de vocação ditecta das temáticas relativas à História do Traje; ao Traje Etnográfico. de Inspiração Etnográfico, Rendas e

Bordados; Traje de Criança e Brinquedos; Traje Religioso-Simbólico, Ocupacional e Performativo; Acessórios do Traje; Moda; e Joalheria.

Tendo em conta a vocação inicial, foi possível com a cultura material portuguesa, existente no acervo do Museu e de outras instituições portuguesas, e ainda com o apoio dos artistas criar uma abrangência temática centrada no traje, espelhada nas 12 categorias acima indicadas. Há a considerar que existem categorias diretamente relacionadas com o traje, como são os casos da História do traje, do Traje etnográfico, de inspiração etnográfica, rendas e bordados, do Traje de criança, do Traje religioso, simbólico, ocupacional e performativo, da Tecnologia têxtil, da Arte têxtil Lusófona e Internacional, dos Acessórios do traje, da Moda. Existem todavia outras categorias indiretamente relacionadas com o traje: as Instalações e arte em papel, a Tapeçaria e Arte têxtil, a Joalheria, e a Arte Contemporânea. Saliente-se que a presença dos artistas contribuiu largamente para a vitalidade e dinâmica das exposições, não só pelo estímulo pessoal, como pela criatividade e imaginação que vieram trazer à museografia das respetivas exposições a característica de terem sido sempre inovadoras, fugindo a uma possível ou eventual rotina.

O facto da esmagadora maioria ter sido inovadora, quanto ao tema, deve-se, em grande parte, ao facto deste museu constituir uma nova disciplina artística no contexto dos museus nacionais. Tendo em consideração a inovação temática, deverá referir-se em primeiro lugar que, das 261 exposições tratadas, só não considerei inovadoras 9 mostras. Não as considerei inovadoras ou, porque o tema já tinha sido apresentado (foram os casos das 2 exposições relacionadas com a História do Traje do Século XIX (nº 236 e nº242), da exposição de Traje Etnográfico (nº 7), das duas mostras de Acessórios do Traje (nº 249 e nº 256) e da mostra de Tecnologia Têxtil (nº 22) ou, porque a artista já tinha feito uma exposição similar, caso da Tapeçaria e Arte Têxtil (nº 76), ou da Joalheria (nº 253) ou ainda porque se repetiu a utilização de trajes em papel, substituindo o traje têxtil, na Instalações e Arte em Papel (nº 148).

GRÁFICO 23 – Exposições: Inovação temática, considerando o total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Também considerei nesta mesma análise as exposições Inovadoras que fui realizando à medida que situações diversas foram ocorrendo circunstancialmente. Também programei mostras que deveriam ser incluídas num museu do traje pelo facto de tratarem temáticas obrigatoriamente presentes na programação de um museu desta natureza como foi o caso do *Traje da Póvoa de Varzim* que abriu as parcerias com os museus locais ou o *Interior do Traje* que apresentou, ineditamente, os chamados trajes menores.

7.3.1.4. Exposições estruturantes

Considerei exposições estruturantes aquelas que, pela sua qualidade e pelo grau de exigência, contribuíram para consolidar o nível cultural do Museu Nacional do Traje e, bem assim a diversidade de disciplinas afins, suscetíveis de constituir um corpus científico e técnico-artístico. Tive em conta oito critérios: a contemporaneidade do acervo, a sua área disciplinar, a qualidade estética, a relevância histórica, o carácter *fashion*, a representatividade regional, a excelência ou a especificidade técnica e, por fim, a complementaridade de peças não pertencentes ao acervo do Museu, GRÁFICO 24.

GRÁFICO 24 – Exposições estruturantes (critérios), considerando o total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

As **32** mostras estruturantes por razões *disciplinares* têm a ver com a afirmação identitária do tema nelas estudado, que foi, em muitos casos, inédito: Traje Ocupacional (hospedeira, bombeiro, traje de montar, jogadores de futebol); Traje Performativo (Teatro, Ópera, Dança); Rendas e Bordados (Madeira, Açores, Tibaldinho, Lenços de Namorados); Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, (Eduardo Nery, Teresa Pavão, Gisela Santi, Manufactura de Portalegre); Arte Têxtil do Brasil; Pioneiros da Joalheria Contemporânea Portuguesa (Kukas e Gordilho), Prémios da Joalheria Portuguesa, Jóias da Comunidade Europeia Contemporânea, Simpósios Internacionais da Jóia, Joalheria Tradicional Portuguesa; Armaria; Brinquedos; Escultura (*Performance* e *Site Specific*); e Arte Plumária do Brasil.

Considereei estruturantes as **17** exposições de *arte contemporânea* pela forma de abordagem do tema roupa (Estendal), pelo carácter representativo das tapeçarias no nosso país (Carmo Esteves), pelo âmbito cronológico e etário tratado na mostra (Vestir 1955-85), pela afirmação da Nova Joalheria em Portugal (Teresa Seabra), ou pela reflexão crítica sobre a História do Traje e o Museu do Traje (Transbordagem) ou pelo tratamento do nu como antítese do vestido (João Cutileiro), pela carácter inédito da técnica da estampagem artística dos tecidos (colectiva *Estrada Marginal*), ou ainda pela diversidade de *tratamento* dos Têxteis (Gracinda Candeias), pela utilização dos acessórios do traje como suportes de pintura (Manuel Baptista), pela excepcionalidade da coleção de jóias contemporâneas, entre as quais a Coroa do Príncipe de Gales (Louis Osman), pela utilização da criação fotográfica numa abordagem estética do vestuário (Maria Keil) ou mesmo da própria epiderme

(Denis Piel), pela homenagem de Natália Correia, uma personalidade maior da cultura portuguesa, (Clara Menéres), pela estranheza estética que representava a exposição de uma Burka do Paquistão e pela inédita participação de um curador externo na programação de uma exposição do museu (Pedro Mendes em *Fibra de Luz de Natércia Caneira*).

Considerei estruturantes, do ponto de vista *Histórico* **14** exposições, das quais 13 atendiam fundamentalmente à História do Traje (exposições n.ºs 1, 6, 17, 31, 59, 91, 112, 197, 236, 242), nos seus diferentes períodos cronológicos, nos rituais realacionados com o baptismo (200 Anos de Vestidos de Baptisado) e com o casamento (*Traje de Noiva 1800-2000*), mas também com os lutos, nomeadamente, da Rainha D. Amélia (*Trajes Reais da Rainha D. Amélia e D. Manuel II*). A restante mostra pertencente à categoria Moda foi estruturante na medida em que apresentou uma evolução dos Criadores da Moda Parisienses que estabeleceram os dítames das tendências ocidentais das formas de vestir até aos Anos do século XX (*La Mode depuis 1900*). Acrescento que as exposições correspondentes ao critério da relevância Histórica foram de Dimensão Grande, o que indica terem sido da maior relevância, relativamente à vocação do museu.

Considerei estruturantes, do ponto de vista *Regional* **9** exposições, das quais 7 classifiquei na categoria Traje Etnográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados atendendo a que representavam ou trajes de regiões geográficas ou tradições têxteis identitárias do continente e ilhas (exposições n.ºs 2, 21, 70, 90, 128, 176, 204). As restantes 2 mostras foram integradas na categoria Instalações e Arte em Papel, tendo sido consideradas estruturantes por representarem um modo tradicional de festejar o Natal no nosso país (*Uma Festa de Natal*) ou uma festa identitário de uma vila portuguesa (*As Festas, as Flores e os Trajes de Campo Maior*).

Considerei estruturantes, do ponto de vista da *Moda* **7** exposições, das quais 6 atenderam à apresentação do conceito internacional de *Fashion*, tanto relativo aos criadores estrangeiros (*Alta Costura de Paris 1910-1970 e Design 21*), como aos nacionais (*Ana Salazar; Projecto Crina-Nova Silhoeta; e Augustus, os Pintores e a Moda*). A restante, embora não pertencente à categoria temática da Moda (*Con-Tradições-Moda Portuguesa 1999*), teve como objetivo apresentar uma moda portuguesa alicerçada no património têxtil nacional. Considerei estruturantes, do ponto de vista da Técnica 5 exposições, das quais três estavam relacionadas com a tecnologia têxtil (*Técnicas de Fiação, Tecelagem e Estampagem; Uma Técnica, Três Fios; Circum-navegação Ikat de Rolando Pinheiro*), uma outra foi destinada a invisuais (*Pare escute e Toque-Um Passeio em 1830*), e estava dedicada e à apreciação do toque de 3 matérias têxteis vegetais (seda, linho e algodão) e 2 animais (lã e cabedal) e, uma última que estava fundamentalmente assente nas técnicas da prataria, deixadas no Uruguai pelos ourives portugueses (*Traje e Prataria Gaúcha*). Considerei estruturante do ponto de vista Estético apenas uma exposição (*O Manto do Poder*) que glosava o conceito de poder, ilustrado por um manto do século XVIII e que continha a ideia de progressiva libertação do poder emanado pela sua veste até

se elevar espiritualmente, o que era expresso em movimentos de nuvens filmadas pelo artista Vítor Pomar.

O GRÁFICO 24 permite observar uma clara e sucinta visão da dominância de exposições com peças provenientes em exclusivo do *exterior* que totalizaram **173** exposições mas que contribuíram sobremaneira para a afirmação da identidade do museu e do seu reconhecimento a nível nacional, sendo exemplos exposições como: Traje da Póvoa de Varzim, Traje Algarvio ou Bordado da Madeira. A programação desta tipologia de exposições foi fruto de um contínuo trabalho de campo que sempre assumi, mesmo em relação aos artistas que, por sua vez, foram trazendo outros criadores. Convém todavia referir que este critério não atende à dimensão das mostras, visto que, neste caso, se tratou essencialmente de Pequenas exposições. Assim, quando considerado o tema Estruturante, as Pequenas exposições revelam um importante impacto na programação geral.

7.3.1.5. Participação de Artistas e de Especialistas

Das 261 exposições realizadas, 165 contaram com a participação direta de artistas, Gráfico 25, correspondendo, em termos percentuais, a 63% das mostras organizadas, GRÁFICO 26.

GRÁFICO 25 – Participação direta de Artistas, considerando o total de exposições (261).

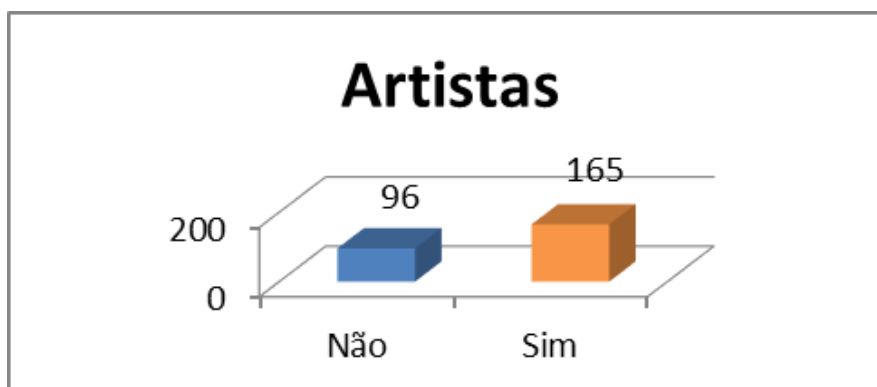


GRÁFICO 26 – Participação direta de Artistas (percentagem), considerando o total de exposições (261).

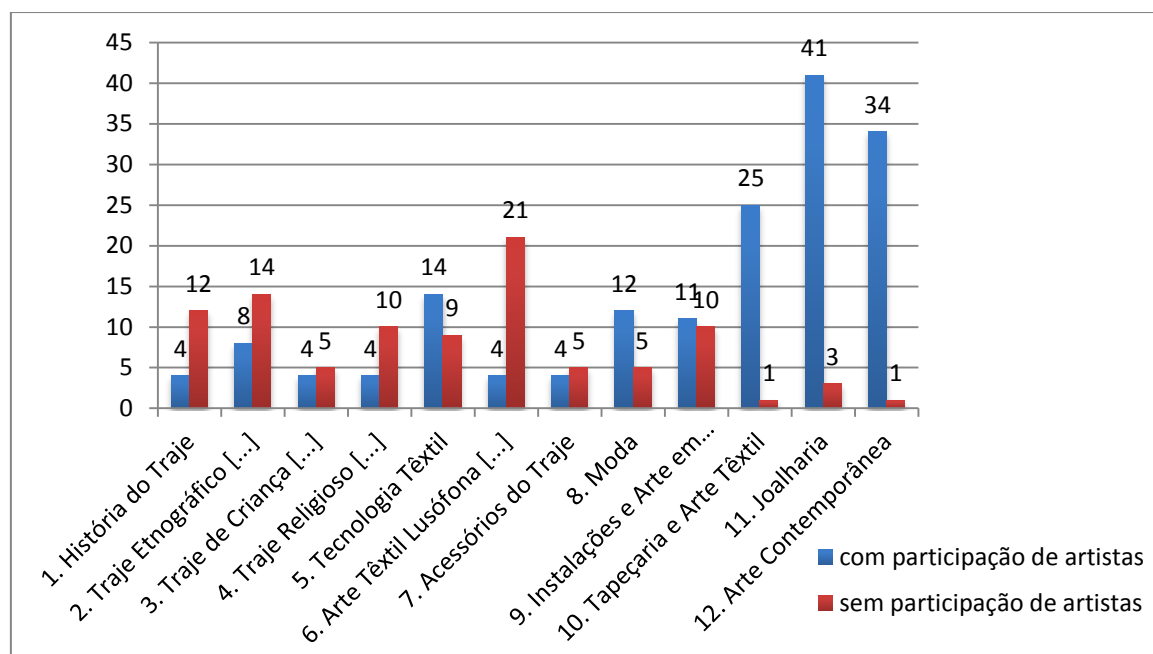


Fonte: Madalena Braz Teixeira

O GRÁFICO 27 apresenta a totalidade de exposições consideradas segundo as categorias temáticas, relacionando as que contaram com a participação de artistas e as que não tiveram essa intervenção. Pode concluir-se que existem 3 grupos distintos. Um primeiro, em que a presença dos artistas corresponde à quase totalidade das exposições: Joalheria, Arte Contemporânea, e Tapeçaria e Arte Têxtil. Existe um segundo grupo que apresenta um equilíbrio entre a presença dos artistas e a sua ausência: Traje de Criança e Brinquedos, Acessórios do Traje e Instalações e Arte em Papel. E um terceiro, em que a presença dos artistas é menor e, por vezes, diminuta: Traje Etnográfico, Tecnologia têxtil, Traje Religioso, Simbólico Ocupacional e Performativo, Moda e História do Traje e Arte Têxtil Lusófona e Internacional.

Este gráfico também demonstra também a relação do museu com o mundo artístico contemporâneo, no tocante aos artistas vivos, cujas obras estão intrinsecamente relacionadas com a vocação do museu. Refira-se como exemplo o caso da Joalheria em que, num total de 44 exposições, apenas 3 delas não contaram com a participação de artistas na sua montagem (A Jóia do Mês; Jóias de Luís Osman; e Raízes do Ouro Popular do Noroeste).

GRÁFICO 27 – Exposições: participação de Artistas, por categorias temáticas, considerando o total de exposições (261).



Fonte: Madalena Braz Teixeira

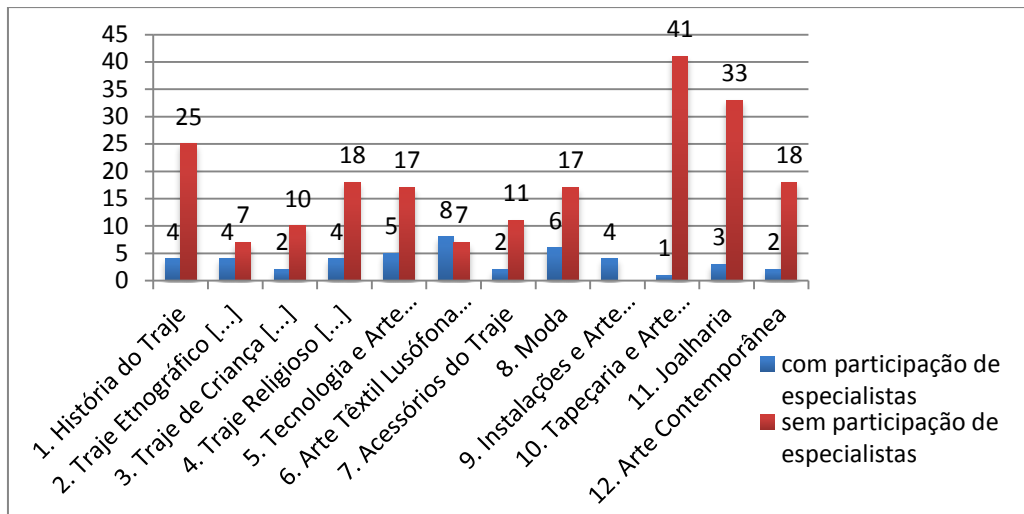
Quanto à participação directa de especialistas na programação das exposições, devo referir que, das 261 exposições, 48 contaram com a participação de especialistas, Gráfico 28, o que corresponde a cerca de um quinto do total das mostras. Esta participação foi devida a razões de

amizade, ao empenho social e cultural, ou interesse estritamente profissional, frequentemente sem remuneração financeira.

As categorias temáticas que tiveram a participação de maior número de especialistas foram: a História do Traje, com 8 mostras, contando com o *designer* José Maria Cruz de Carvalho (mostras n.º 6, n.º 17 e n.º 31), João de Menezes F. e Carlos Barroco (n.º 26), a museóloga Leonor Carvalhosa (n.º 112), o estilista goês Wendell Rodriks (n.º 197) e ainda o historiador e museólogo Luís Andrade Peixoto (n.º 238 e n.º 252); a Moda, também com 8 mostras, nomeadamente, com a participação de Madeleine Delpierre, diretora do Musée de la Mode et du Costume de Paris (n.º 12), Florence Muller, antiga diretora do Musée de la Mode Louvre, (n.º 47), Rita Lopes Alves, Mariana Cachulo e João Romão (n.º 49), Vítor Nobre (n.º 158), a arquiteta francesa contratada pela UNESCO para a EXPO 98 (n.º 178), a estilista Helena Cardoso (n.º 184), o *designer* Sena da Silva e o arquiteto José Almada Negreiros (n.º 186), e Emanuel Sancho, director do Museu do Traje de S. Brás de Alportel (n.º 204); das mostras de Traje Religioso-Simbólico, Ocupacional e Performativo, 7 tiveram a participação directa de especialistas, contando com o crítico e historiador de teatro Vítor Pavão dos Santos (n.º 9), o *designer* José Maria Cruz de Carvalho (n.º 15 e n.º 19), o médico Hélder Almeida e a *designer* Rosa Almeida (n.º 172), Prof. Gorjão Martins Clara (n.º 190), a artista plástica Maria José Oliveira (n.º 213), e a professora e atleta Elisabete Jacinto (n.º 237). 6 mostras de Traje Etnográfico, de Inspiração Etnográfica, Rendas e Bordados tiveram participação fundamental de especialistas, contando com os etnólogos Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira (n.º 2), o *designer* José Maria Cruz de Carvalho (n.º 14), Manuel Lopes, então diretor do Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim (n.º 21), a museóloga Luísa Clode e o Dr. Freitas (n.º 42), as professoras do Secundário Angélica Cruz Barreto e Lídia Máximo Esteves (n.º 70), e o *designer* Victor Manaças (n.º 176). Também foram 6 as exposições de Arte Têxtil, Lusófona e Internacional, com participação de especialistas, tendo contado com Lee Rowel, embaixadora dos Estados Unidos da América (n.º 66), Catarina Fortunato de Almeida (n.º 101), os antropólogos Christian e Lawrence Bodnár (n.º 103), Fernando Assunção, curador honorário do Museo del Gaucho (n.º 174), a antropóloga Natália Umbelino (n.º 208), e uma das conservadoras do Museu Nacional Estoniano (n.º 244). Foram 4 as exposições de Traje de Criança e Brinquedos que contaram com especialistas: com o *designer* José Maria Cruz de Carvalho (n.º 11), Carlos Barroco, Nadia Baggioli e Víctor Belém (n.º 24), Leão Lopes, então Ministro da Cultura de Cabo Verde (n.º 56), e o arquiteto Carlos Pedro (n.º 119). Igualmente 4 mostras de Tecnologia Têxtil contaram com especialistas: com o *designer* José Maria Cruz de Carvalho (n.º 5), Kika Costa Campos, Susana Summariva, Manuela Abreu (n.º 29), as professoras Rafaela Zúquete e Maria da Conceição Veloso Salgado (n.º 41), e os *designers* Teresa Silva e Américo Filipe (n.º 46). Assim como foram 4 as exposições da temática Instalações e Arte em Papel que tiveram participação de especialistas: o estudioso da literatura Alberto Júlio Silva (n.º 25 e n.º 40), a professora de Educação Especial Helena Manique Moita (n.º 143), e a equipe da Câmara Municipal de

Campo Maior (n.º 147). Foram 3 as mostras de Jóias que contaram com especialistas: o arquiteto João Ruella Ramos (n.º 30), Fernando Azevedo (n.º 94), e uma das conservadoras do Museu Nacional Soares dos Reis (n.º 121). Só 2 exposições de Arte Contemporânea contaram com especialistas, sabendo que nesta categoria a participação fundamental foi a dos artistas: o *designer* Cruz de Carvalho (n.º 38), e o galerista Gonçalo Leandro (n.º 257). Finalmente, 1 mostra de Acessórios contou com um especialista, em armaria, Rainer Daenhardt (n.º 10); e 1 exposição de Tapeçaria e Arte Têxtil teve a participação de um especialista, Fernando Azevedo (n.º 54)

GRÁFICO 28 – Exposições: participação de Especialistas, por categorias temáticas, considerando o total de exposições (261).

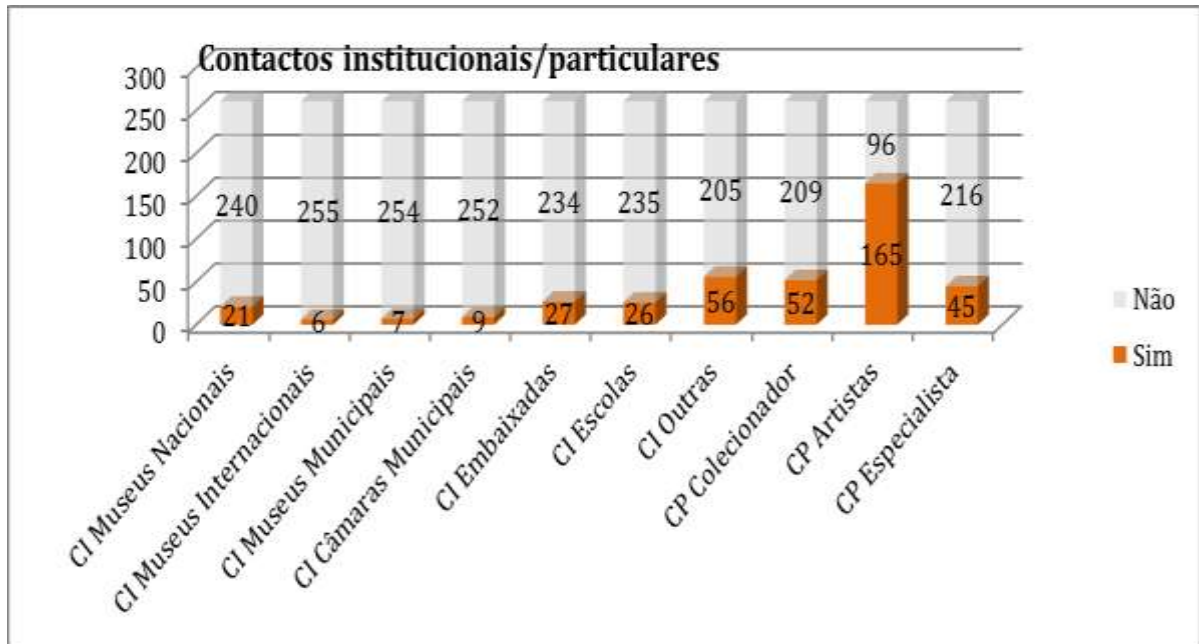


Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.3.1.6. Parcerias

No respeitante a Parcerias, considerei 10 *itens* na diferenciação dos contactos institucionais e particulares fundamentais para a programação das exposições, *itens* estes que ilustram uma grande diversidade de contactos a nível nacional e indiretamente, a nível internacional, GRÁFICO 29. Estes contactos, na sua totalidade, constituíram a rede de parcerias do museu que se foi tecendo a par com as necessidades e as oportunidades que foram surgindo e que acabaram por se tornar essenciais para o desenrolar quer das mostras quer de atividades e/ou de eventos paralelos.

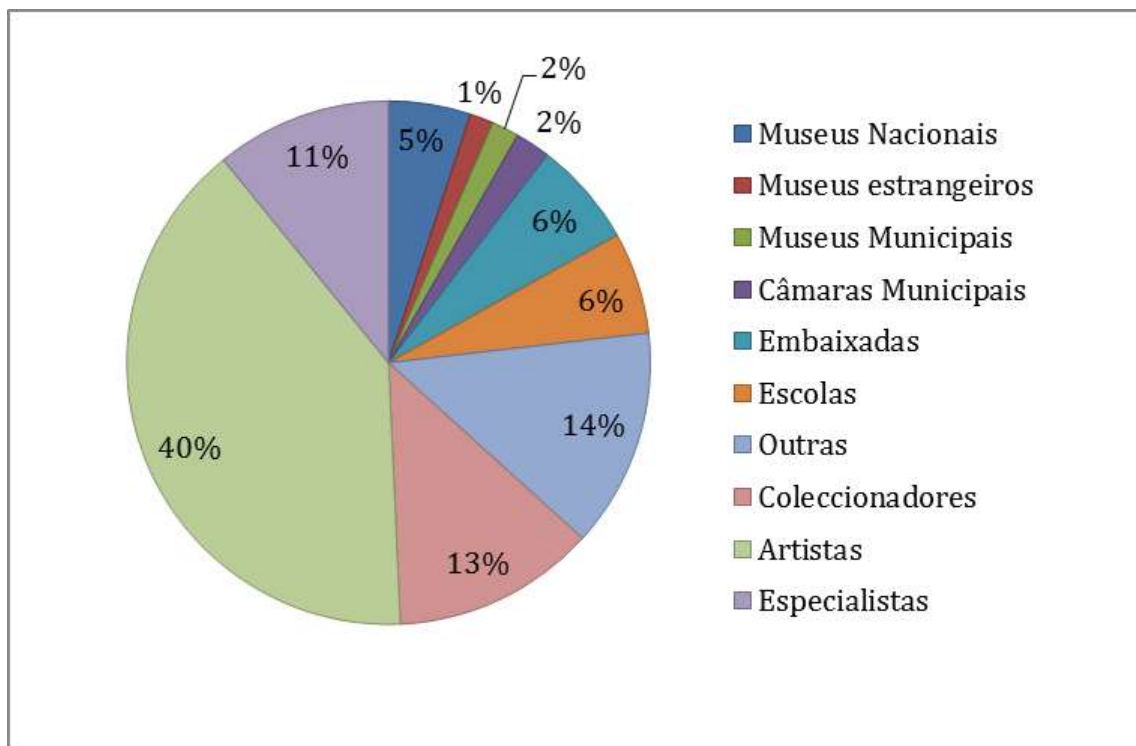
GRÁFICO 29 – Contactos institucionais / particulares, no total de exposições (261)



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Mais uma vez se confirma a fundamental presença dos artistas como colaboradores mas também de um número considerável de colecionadores e, a outro nível, os especialistas, pessoas que, por alguma específica qualificação, propiciaram várias relevantes exposições, como por exemplo *Uma Técnica*, *Três Fios* ou *Bordados de Maria Barraca*. O Gráfico 30 atende aos mesmos dados estatísticos, apresentados por percentagens.

GRÁFICO 30 – Contactos institucionais / particulares (percentagens)



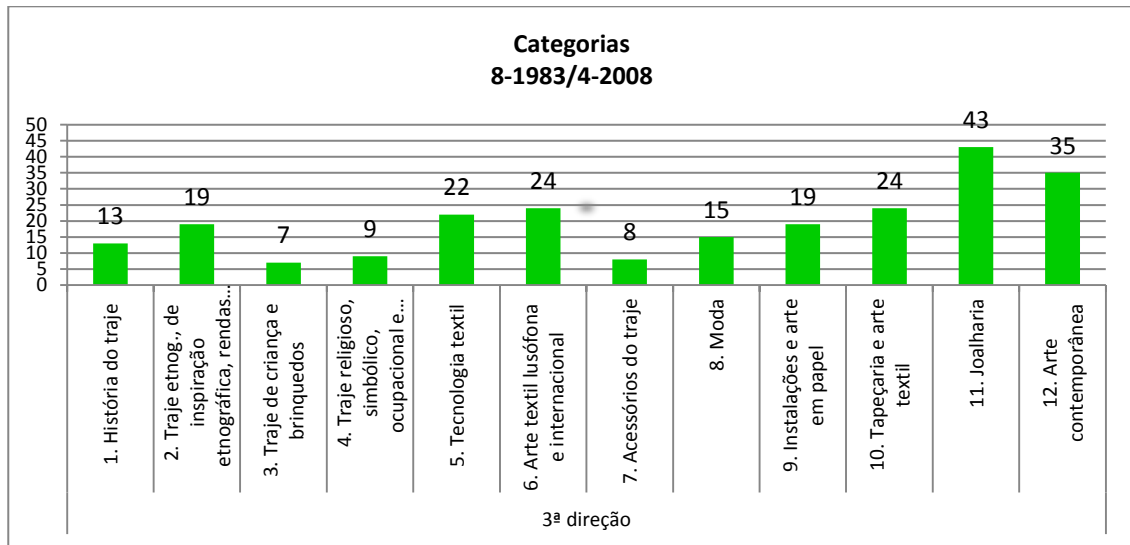
Fonte: Madalena Braz Teixeira

7.3.2. Aplicação específica à 3ª Direção

Mais uma vez se pode afirmar que a 3ª direção não só acresce percentualmente em relação à direções anteriores o número de exposições, como nas diferentes categorias e aína, numa análise mais profunda e diversificada, apresenta e confirma ter realizado um leque variado de opções e decisões de gestão, através de contactos com artistas, atrás demonstrado, como relevou o contacto com instituições similares ou outras, justificando-se assim através deste neste gráfico a contínua busca de contacos no exterior, de modo a poder recolher o máximo de achegas, sempre destinadas à realização de mostras.

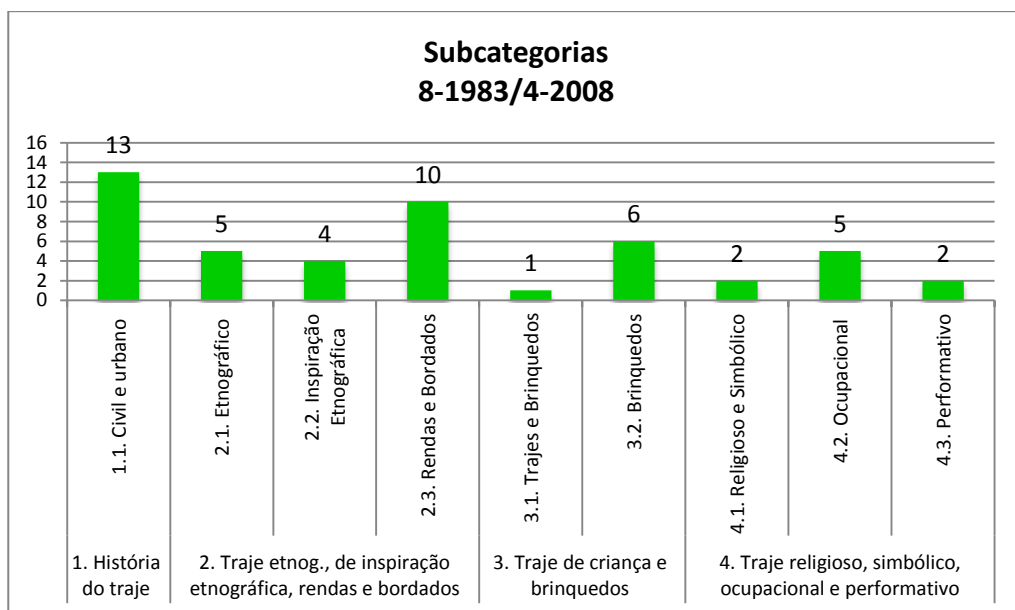
Atendendo às doze categorias temáticas que apliquei às 261 exposições do *Corpus*, o GRÁFICO 31 vem demonstrar a relação entre cada categoria e o respetivo número de exposições. A leitura deste gráfico permite concluir um tendencial equilíbrio entre as diversas categorias temáticas, tornando evidente que a programação expositiva esteve de acordo não só com a vocação e a missão do Museu, como se expandiu para áreas complementares, como a fiação, a tecelagem, bordados, costura, alfaiataria, etc. e ainda a outras áreas artísticas, tradicionalmente associadas aos têxteis, como a tapeçaria, os tecidos ornamentais e a arte têxtil. É de salientar que as exposições de Belas Artes programadas permitiram relacionar o Traje com áreas de criação a que tradicionalmente este não era associado. O mesmo aconteceu com as Artes Decorativas, referenciáveis ao Vidro e à Cerâmica.

GRÁFICO 31 – Exposições: Categorias Temáticas / 3.^a Direção. Total de exposições: 238.



O Museu Nacional do Traje tem como vocação a apresentação do traje civil, deixando de lado o sistema do traje religioso e o sistema do traje militar. Do mesmo modo, quer as categorias quer as subcategorias temáticas referem-se maioritariamente à indumentária civil, GRÁFICO 32.

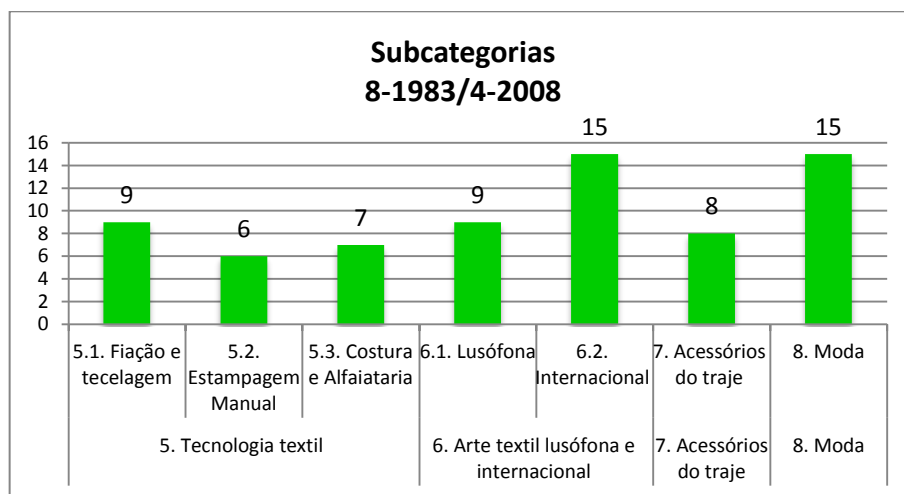
GRÁFICO 32 – Exposições: Subcategorias Temáticas (1. a 4.) / 3.^a Direção. Total de exposições: 238.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Estando justificada pela natureza disciplinar do Museu aquela primeira opção, justificam-se ainda os Acessórios do Traje como complemento do vestuário, e a Moda como *design* do traje do século XX. São ainda referenciáveis à disciplina vocacional, as subcategorias relacionadas com os têxteis em geral, no que toca à Tecnologia Têxtil e à Arte Têxtil, GRÁFICO 33.

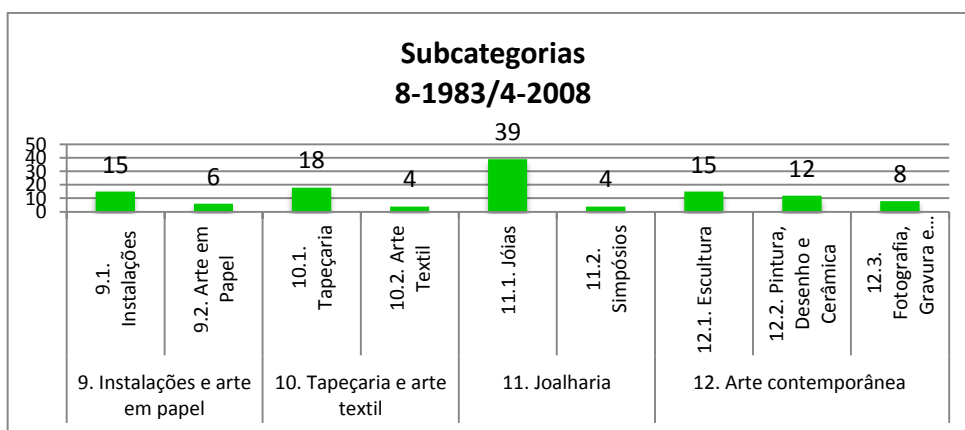
GRÁFICO 33 – Exposições: Subcategorias Temáticas (5. a 8.) / 3.^a Direção. Total de exposições: 238.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Para além dos têxteis diretamente enquadráveis na área monográfica do Museu, a programação expositiva valorizou também a criação artística contemporânea, GRÁFICO 34, no domínio da Tapeçaria e Arte Têxtil portuguesas mas também na Arte em Papel como sucedâneo do tecido. Já a Joalheria, que embora possa ser considerada um acessório do traje se afirmou como uma arte decorativa autónoma. Por fim, a programação expositiva contemplou também a Arte Contemporânea, nas subcategorias Escultura, Pintura, Desenho e Cerâmica e Fotografia, Gravura e Ilustrações.

GRÁFICO 34 – Exposições: Subcategorias Temáticas (9. a 12.) / 3.^a Direção. Total de exposições: 238.

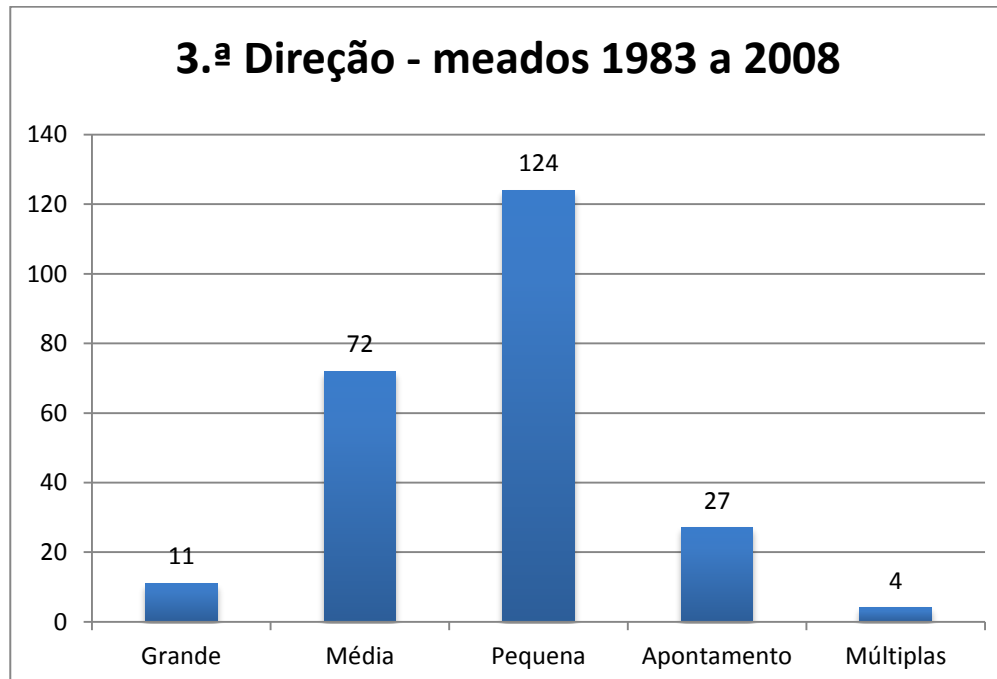


Fonte: Madalena Braz Teixeira

Quanto à Dimensão, GRÁFICO 35, atendendo às dificuldades financeiras e à redução da área de exposição motivada pelas inundações, tomei a opção de insistir preferencialmente na programação de pequenas mostras, alternando com Apontamentos musográficos. Por sua vez, as exposições de Média dimensão, embora exigissem maior disponibilidade financeira, levavam menos tempo a investigar e a montar do que as de Grande dimensão pelo que passei a realizar estas últimas com um

intervalo de cerca de 24 a 30 meses. Convem referir ainda, dada a escassez de meios financeiros e o grande desejo de expor peças quer de diferentes países europeus quer dos países lusófonos, criei uma série de ciclos de micro-mostras mensais, realizados entre 1989 e 2002. Defino como exposições múltiplas o conjunto de mostras de cada um dos 4 Simpósios Internacionais de Joalheria que organizei, em 1990, 1992, 1994 e 1996, e nos quais participaram outras instituições culturais que realizaram as suas próprias mostras.

GRÁFICO 35 – Exposições: Categoria: Dimensão Espacial / 3.^a Direção. Total de exposições: 238.



Fonte: Madalena Braz Teixeira

Ao assumir que haveria uma e única exposição permanente, fui criando novos espaços dentro e fora do museu suscetíveis de serem locais em que se pudessem apresentar coleções diversificadas em que estivessem em equilíbrio a arquitetura e a tipologia da museografia. Esta opção veio a constituir, afinal a bandeira de decisões e opções que fui elegendo ao longo dos anos. Este trabalho de pesquisa interna e externa de espaços funcionou como um laboratório experimental porque o sucesso público ia convertendo a minha expectativa em êxito assegurado do ponto de vista estético e funcional.

CAPÍTULO III – Polo Cultural do Paço do Lumiar

8. Território – Património – Comunidade

Esta terceira parte da tese trata de aplicar ao Paço do Lumiar uma proposta de Sociomuseologia, tal como foi tratada na Metodologia, 1.3. O triângulo de conceitos acima mencionado contém os três elementos axiais do que se considera a Sociomuseologia. Na realidade, a museologia clássica ou tradicional baseava-se nos conceitos de edifício, coleção e público, os quais se mantiveram no nosso país como triangulação essencial ao conceito de museu até à inauguração do Museu de Calouste Gulbenkian, em Outubro de 1969, edificado no Parque de Sta Gertrudes. Este parque, desenhado por Jacob Weiss, 1866 a 1870, teve, inovadoramente, à data da construção do museu, um tratamento paisagístico desenhado por Gonçalo Ribeiro Teles e António Viana Barreto. Estes arquitectos, paisagistas, foram chamados desde logo para complementar e enriquecer o território adjacente e envolvente ao bloco edificado da Fundação, renovando totalmente o Parque, usando bosquetes de raiz inglesa, num estilismo moderno, delineado em articulação directa com o edifício da Fundação. Muito embora, a obra arquitectónica de Ruy Athougua, de Alberto Pessoa e de Pedro Cid se resuma a uma superfície aparentemente cega, na verdade, as aberturas laterais que dão para o Parque, bem como, no caso do museu, para os dois pátios internos, demonstram a intenção de criar um programa harmónico entre a paisagem e o edificado, definindo um território que vem a ser designado como Parque de Calouste Gulbenkian em substituição do Parque Palhavã, como era conhecido no tempo da Feira Popular, devido ao facto se ser adjacente ao Palácio dos Meninos de Palhavã, (2 filhos de D. João V), que é actualmente a Embaixada de Espanha. Este conjunto era, ao tempo do rei Magnífico, uma quinta de recreio setecentista de que subsiste o palácio e o jardim transformado, propriedade da Embaixada e o já referido Parque paisagístico de Calouste Gulbenkian.

8.1. Freguesia do Lumiar

O Lumiar foi criado a 2 de Abril de 1266, pelo bispo de Lisboa, D. Mateus, durante o reinado de D. Afonso III, estando localizado fora de portas, pelo que é, hoje em dia, a paróquia mais antiga de Lisboa. Os lisboetas residiam no âmbito do castelo, adentro de muralhas e os habitantes do Lumiar constituíram os primeiros saloios a terem a sua freguesia baptizada e delimitada. Este acto da hierarquia religiosa episcopal acompanhou no tempo, a mudança da capital de Coimbra para Lisboa, em 1255¹⁷², decisão do mesmo rei, que veio dividir o país em duas metades, separadas geograficamente pelo rio Tejo e que teve ainda como consequência o facto de D. Dinis vir a ser o primeiro monarca lisboeta, nascido nesta nova capital, em 1261. Herdou de seu pai e teve propriedade/s no Paço do Lumiar e desejou ficar sepultado no vizinho Mosteiro de Odivelas, junto de sua filha, a Infanta D. Maria.

¹⁷² <https://ginapsi.wordpress.com/2011/01/23/castelo-sao-jorge-lisboa/> (Consulta: 5-9-2017)

8.1.1. Morfologia

A grande riqueza do Lumiar¹⁷³ assenta numa prolífera e vasta rede hídrica natural¹⁷⁴ que, durante séculos permitiu um excelente desenvolvimento da atividade agropecuária, pelo que esta zona planáltica sempre foi considerada como salubre e de bons ares, atraindo por isso a fixação quer das pessoas régias quer de outros estratos da população. A densidade de construção imobiliária, ocorrida na segunda metade do século XX, sem se ter em conta a necessária drenagem dos esgotos, tapando e bloqueando o curso das pequenas ribeiras subterrâneas e do importante património freático do Lumiar veio a ter graves consequências a partir dos anos 80.



Figura 310. – Lumiar.



Figura 311.- Lumiar. Riqueza hídrica.

Apesar de ter havido uma forte inundação no Palácio, ainda habitado pela família Palmela, na sequência das chuvas torrenciais de Novembro de 1967, foi a partir da década de oitenta que começaram a ser frequentes as cheias no museu. Afloravam devido às chuvas intensas que ocorriam no início do Inverno, nomeadamente em novembro e fevereiro mas, a gravidade das inundações foi sendo cada vez maior, causando danos patrimoniais e morais. A equipe do museu foi sofrendo de um sentimento de cansaço e de impotência perante a rápida subida das águas que alagavam o rés-do-chão e a cave e que por vezes transbordavam, de baixo para cima, das sanitas das diversas casas de banho. Muito embora a Câmara tivesse vindo a realizar obras de saneamento e mesmo, uma reformulação da rede de drenagem das águas pluviais e de escoamento dos esgotos, as inundações do museu continuaram e ainda continuam a ocorrer com demasiada frequência e, sempre inesperadamente. A fim de exemplificar algumas destas ocorrências, anexo um dos muitos relatórios que elaborei¹⁷⁵.

¹⁷³ www.lisboaenova.org/images/stories/MatrizAgua2014/MatrizAguaLisboa_nediaqualidade.pdf

¹⁷⁴ www.lisboaenova.org/images/stories/MatrizAgua2014/MatrizAguaLisboa_nediaqualidade.pdf

¹⁷⁵ VID. Apêndice 12.

Existe no Parque do Monteiro-Mór uma muralha natural que é comum a quase todas as zonas litorais marítimas. Isto significa que o estuário do Tejo chegava ao Lumiar. Este recife desenvolve-se numa linha contínua, visível a olho nu, nalgumas áreas do Parque, formando um espécie de paredão. Esta construção datável do terciário atravessa longitudinalmente o Jardim Botânico e parte da mata, criando uma fronteira no terreno, outrora de exploração agrícola. Durante os trabalhos paisagísticos, foram sendo encontrados alguns fósseis de bivalves, ulteriormente estudados, a meu pedido, pelo famoso geólogo russo, Sbyszewsky, 1935-1999¹⁷⁶. Tratam-se de fósseis de amêijoas que se mantiveram expostos na “loja do Museu” e que remetem diretamente para a toponímia local, a Ameixoeira, sítio vizinho onde se apanhavam esta espécie de crustáceos.



Figura 312. Fósseis de amêijoas e mexilhões
Fonte: Museu Nacional do Traje.

8.1.2. Povoamento

Na síntese apresentada por Sara Andrade, refere-se que existem vestígios de ocupação humana desde o paleolítico médio, pelo que é credível terem-se sucedido outros aglomerados e, diferenciados povoamentos celtas e romanos. A estes últimos se deve a toponímia *Liminar* que significa limiar ou entrada. Há conhecimento de uma rede viária, caminho que incluía uma via de acesso a Lisboa que passava pela Calçada de Carriche¹⁷⁷ e de uma lápide funerária romana do século II d C, encontrada na vizinha Ameixoeira¹⁷⁸. Já na Alta Idade média aqui terão habitado populações islâmicas, atendendo à toponímia local que indica essa presença: Rua do Alqueidão e Calçada de Carriche (*car*, prefixo de origem pré-celta e *qarix* derivará do termo árabe, *saibro*, o que reforça a existência de terrenos arenosos, consequentemente, litorais)¹⁷⁹.

Após a reconquista de Lisboa, 1147, os *territórios do termo do Lumiar foram sendo doados pelo rei à nobreza e às ordens militares e religiosas, em recompensa pelos serviços prestados*. Assim, este lugar tem quase nove séculos de existência na administração portuguesa. Sara Andrade dá

¹⁷⁶ [www.infopedia.pt/\\$georges-zbyszewski](http://www.infopedia.pt/$georges-zbyszewski) 12-10-2011 e ZBYSZEWSKI, Georges, *Geologia da Área do Lumiar*, Lisboa, 1990, Inédito. VID. Anexo 2.

¹⁷⁷ viasromanas.planetaclix.pt 16-02-2016

¹⁷⁸ FERNANDES, Luís da Silva, “Q. IVLIVS MAXIMVS NEPOS, um orator em Olisipo”, *Máthesis*, nº 9, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2000, p 197-220.

Acesso: http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat9/mathesis9_197.pdf (Consulta: 16-2-2016).

¹⁷⁹ FERREIRA, Rosa Maria Trindade César; LEMOS, Fernando Afonso de Andrade, *Nova Monografia do Lumiar*, Lumiar, Junta de Freguesia do Lumiar, 2008.

conhecimento de que, desde 1218, D. Afonso II fez doação de terras no lumiar, e de que, em 1220, as *Inquirições de D. Afonso II, r. 1223-1248, referem vinhas no Lumiar* pertencentes aos Hospitalários e ao convento de S. Vicente de Fora e uma granja e dois casais pertencentes aos Templários¹⁸⁰. Nunca é por demais realçar-se este esforço de gestão do território, singular no contexto europeu, na época do feudalismo. Consistia no levantamento da propriedade das terras do reino, pertencentes ao rei, à nobreza e ao clero¹⁸¹. O inventário patrimonial, resultante das *inquirições* constituiu um contributo muito preciso sobre a localização dessas propriedades, bem como sobre as terras outorgadas por foral.

8.1.3. História da Freguesia

O Lumiar foi criado em 2 de Abril de 1266. Em 1312, D. Dinis efetuou “a partilha dos bens do Conde de Barcelos, ficando para D. Afonso Sanches, seu filho bastardo e genro do Conde, uma quinta e casa de Campo no Lumiar, a que se passou a chamar Paços do Infante D. Afonso Sanches. No reinado de D. Afonso IV, (irmão e legítimo herdeiro da coroa, esta residência nobre tomou a designação de Paço do Lumiar, que ainda hoje se mantém e constitui um muito especial e importante núcleo histórico da freguesia.”

No reinado de D. Afonso III, r.1248-1279, este núcleo está referenciado nas *Inquirições de 1248 como "Liminar"*. Alguns anos mais tarde, o rei escolheu este sítio para sua residência de campo e adquiriu grande quantidade de terras e casas na cidade, tornando-se o seu maior proprietário¹⁸², facto que condiz com a transposição da capital de Coimbra para Lisboa, em 1255. Por outro lado, é admissível que o rei necessitasse de uma muda, antes de chegar a Lisboa, o que será uma das explicações possíveis do topónimo “*Liminar*”. Este lugar foi elevado a paróquia, pelo Bispo de Lisboa, D. Mateus,?-1282, em 2 de Abril de 1266¹⁸³. Pouco antes de morrer D. Afonso III doa aos freires de Évora, (Ordem de S. Bento de Avis) a chamada *Quinta do Lumiar*. As terras eram pertença da coroa e esta concessão deve ser entendida no âmbito da política de organização administrativa do território, empreendida por D. Afonso III, 1210 – 1279, através da concessão de forais que se seguiu à conquista

¹⁸⁰ ANDRADE, Sara “Lumiar”, [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.
Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (Consulta: 9-02-2016).

¹⁸¹ SOTTOMAYOR-PIZARRO, José Augusto de, “As Inquirições medievais portuguesas (séculos XIII-XIV) fonte para o estudo da nobreza e memória arqueológica- breves apontamentos”, *Ciências e Técnicas do Património*, vol. XII, Porto, Faculdade de Letras, 2013, p. 275-292.

¹⁸² ANDRADE, Sara “Lumiar”, [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.
Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (Consulta: 16-3-2016). Também a historiadora Leontina Ventura, autora do mais recente estudo monográfico sobre este rei, refere, a propósito da itinerância, paços e serviços da Corte de D. Afonso III, que no que à arquitetura civil diz respeito, sabemos apenas que [D. Afonso III] terá sido o responsável pela construção de novos paços em Santarém [...] e em Leiria, [atribuindo-se-lhe] ainda a construção de paços mais rurais, como o do Lumiar, o de Xabregas e o de Frielas, junto a Lisboa, o de Chão de Couce, próximo de Ansião, ou de Dunque, junto a Viana do Castelo. VENTURA, Leontina, *Afonso III*, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 201.

¹⁸³ CUNHA, D. Rodrigo da, *História Eclesiástica da Igreja de Lisboa...Lisboa*, 1642, p. 175

definitiva do Algarve. Com efeito, estabelecidos os limites territoriais do país, era necessário fundar ou restaurar, fixar, povoar e cultivar os lugares, ou ermos ou despovoados.

8.1.3.1. Época Medieval

D. Dinis, r. 1279-1325, promove, em 1283, na continuação do desenvolvimento económico do reino, a criação de uma feira de gado no Largo da Igreja de S. João Baptista do Lumiar, o que supõe a existência de produtos agropecuários, provenientes de quintas em seu redor. O padroado desta igreja veio a ser concedido, por D. Dinis, em 1318, ao Mosteiro de Odivelas, dois anos antes da morte de sua filha, D. Maria Afonso, 1302-1320. Esta Infanta deve ter entrado como monja para o Mosteiro, também designado como de S. Dinis e S. Bernardo em 1318, com 16 anos de idade. Esta coincidência de datas faz supor que a proteção régia deste Convento estará diretamente relacionada com o fato da filha ali ter professado. Demais, foi D. Dinis quem lançou a primeira pedra deste monumento, contemporâneo do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, similar na conceção arquitetónica¹⁸⁴. O rei, desejara num primeiro testamento que o local do seu sepultamento¹⁸⁵, fosse em Alcobaça mas acabaria por escolher, num segundo testamento, ficar em Odivelas¹⁸⁶, o que de facto viria a acontecer, em data posterior à morte da sua filha, D. Maria Afonso, bastarda e monja nesse mosteiro.

Este facto, aliado à eventual existência de um paço pertencente a Branca Valadares de que adiante se tratará, justificará o desenvolvimento que este tema tem no presente texto. Segundo José-Augusto Pizarro, *D. Dinis foi bastante dado aos prazeres da carne, e é bem verdade que destes seus hábitos resultaram vários filhos, seis que se saiba, tantos quantos as barregãs que também se lhe conhecem, mas mais deve ter tido, porque de dois daqueles não se sabe quem foi a mãe, são eles: D. Pedro Afonso, uma das mais importantes figuras da cultura medieval portuguesa; Por outro lado, o filho de Aldonça Rodrigues de Telha, nasceu antes de 1289. Não é em vão que se afirma a preferência do rei pelos seus bastardos e, sobre eles, por Afonso Sanches. A prová-lo, ficaram os testemunhos das doações que lhe fez, bem como a entrega do mais destacado cargo curial. Mordomo-mor a partir de 1312. ... Talvez que um dos maiores benefícios que recebeu do pai tenha sido o seu casamento com D. Teresa Martins Telo, filha mais velha do 1.º Conde de Barcelos, D. João Afonso Tello II. Esta aliança permitiu-lhe juntar ao seu já vasto património o senhorio de Albuquerque*¹⁸⁷.

Os outros bastardos foram D. Fernão Sanches; D. João Afonso e D. Maria Afonso I que foi esquecida pelo seu irmão, o conde D. Pedro, que a não refere no seu Livro de Linhagens, e sobre ela

¹⁸⁴ http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4067 7-3-2016

¹⁸⁵ FERNANDES, Carla Varela, “O Bom Rei sabe morrer. Reflexões sobre o Túmulo de D. Dinis”, *Encontros sobre D. Dinis, Atas*, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara municipal de Odivelas, 2011, p. 71-92.

¹⁸⁶ http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4067 (Consulta: 7-3-2016). Maria Máxima Vaz. *Memórias de Odivelas, o túmulo de D. Maria Afonso*. Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, publicado a 10-12-2014 <http://odivelas.com/2014/12/10/memorias-de-odivelas-o-tumulo-de-dona-maria-afonso-no-mosteiro-de-s-dinis-e-s-bernardo-em-odivelas/> (Consulta: 17-3-2016).

¹⁸⁷ PIZARRO, José-Augusto Sotto Mayor, *D. Dinis*, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 310-311.

só se sabe que foi freira em Odivelas, onde mandou fazer um altar consagrado a Santo André, entre 1312 e 1320, ali sendo sepultada¹⁸⁸. Houve também D. Maria Afonso II, que recebeu o mesmo nome da irmã mais velha. Esta última, *filha de D. Dinis e de D. Marinha Gomes, foi omissa pelos livros de linhagens do Deão e do Conde D. Pedro, tal como a sua irmã homónima, mais se estranhando o facto deste último ser da autoria de um irmão de ambas*¹⁸⁹.

Por outro lado, há uma autora que afirma que, em 1294, D. Branca Lourenço de Valadares, mãe de D. Maria Afonso, bastarda favorita de D. Dinis, vivia numa Casa de Campo na aldeia do Lumiar¹⁹⁰. Maria Máxima Vaz com base num documento de doação identifica a abadessa, D. Constança, do Mosteiro de S. Dinis como irmã de D. Branca¹⁹¹. Ressalve-se todavia que José-Augusto Pizarro defende que D. Branca Valadares, embora documentada como barregã de D. Dinis, "*não parece que tenha sido mãe de qualquer bastardo régio*"¹⁹². Quanto a Odivelas e à sepultura de D. Dinis, J.-A. Pizarro sintetiza: *Assim que D. Dinis morreu, a rainha-viúva D. Isabel retirou-se para envergar o hábito de Santa Clara, que a acompanhou até à morte. Calculo que enquanto preparavam o corpo se abriram as várias cópias do testamento régio, confirmando-se, o que seguramente era sabido de todos, quanto ao seu desejo de ser sepultado no Mosteiro de S. Dinis de Odivelas*¹⁹³.

Pizarro não faz qualquer referência à sepultura de Maria Afonso, também existente naquele mosteiro. Porém, sobre este túmulo existe acesa controvérsia. A maioria das fontes, citadas num interessante filme, realizado em 2014¹⁹⁴, sob a coordenação de Maria Máxima Vaz, foram progressivamente mantendo esta atribuição. Também é de referir a leitura heráldica do brasão esculpido, representado no designado "Portugal antigo"¹⁹⁵ que correspondente à filha de D. Dinis. Esta achega vem corroborar, mais uma vez, a tese a favor de Maria Afonso, visto que a representação das armas de Portugal, viria a ser mudada, mais tarde pelo seu meio-irmão, D. Afonso IV. Contudo, existem atualmente outras duas atribuições, referentes ao túmulo cito no mosteiro, desta vez em defesa de dois netos reais, filhos de D. Afonso IV. Carla Varela Fernandes propõe o Infante D. João¹⁹⁶, enquanto a italiana Giulia Rossi Vairo defende tratar-se do túmulo do Infante D. Afonso¹⁹⁷. Esta

¹⁸⁸ PIZARRO, José-Augusto Sotto Mayor, *D. Dinis*, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 313.

¹⁸⁹ *idem*

¹⁹⁰ Mosteiro de Odivelas/ Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo: http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4067 17-3-2016

¹⁹¹ PIZARRO, José-Augusto Sotto Mayor, *D. Dinis*, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 306.

¹⁹² *Idem*, p. 307 e sgts.

¹⁹³ *Idem*, p. 326-327.

¹⁹⁴ <http://odivelas.com/2014/12/10/memorias-de-odivelas-o-tumulo-de-dona-maria-afonso-no-mosteiro-de-s-dinis-e-s-bernardo-em-odivelas/>

¹⁹⁵ SEIXAS, Miguel Metelo: ROSA, Maria de Lourdes (coord.), *Estudos de Heráldica Medieval*, IEM - Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, 2012..

¹⁹⁶ FERNANDES, Carla Varela, "Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João", *Artis*, nº 5, Lisboa, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 73-87.

¹⁹⁷ ROSSI VAIRO, Giulia, "*O mosteiro de S. Dinis de Odivelas, panteão régio, 1318-1322*" in SANTOS, Carlota (coord), *Família, Espaço e Património*, Braga, CITCEM, 2011. *Dinis del Portogallo e Isabel d'Aragona in vita e*

polémica, embora ainda não resolvida, veio a ter relevante clareza visual no filme de Maria Máxima Vaz que se apresenta como uma resposta *de visu*. Ressalvo que este assunto já está fora do âmbito desta tese, na medida em que D. Maria Afonso não está diretamente ligada ao Paço do Lumiar, contrariamente ao que, de início, me pareceu.

Foi D. Dinis quem, na qualidade de regulador das partilhas do 1º Conde de Barcelos, Dom João Afonso Telo II de Meneses,?-1304¹⁹⁸, veio a entregar, em 1312, uma quinta com paço, no Lumiar, a D. Afonso Sanches, seu filho bastardo e genro do 1º Conde Barcelos, por casamento com D. Teresa Martins (Meneses) Tello. A tradição e a erudição defendem que foi sobre as ruínas do paço de Afonso Sanches que se terá construído, no século XIX, um novo edifício com traça neoclássica. Aquele Infante partiria para Espanha devido às contendas da corte, durante o reinado de D. Afonso IV, seu irmão, acabando por ser enterrado no Convento de Santa Clara de Vila do Conde, grandioso edifício para a época, fundado por ele e por sua mulher, em capela própria e, em notável tumulária do século XIV¹⁹⁹. Num estudo recente, Vera Maria da Silva, citando Frei Francisco Brandão, divulgou uma carta de 1 de agosto de 1334 pela qual D. Teresa Martins Tello, já viúva de Afonso Sanches *doou a Igreja de S. João do Lumiar e a sua quinta, que chamam o Paço do Lumiar ao mosteiro de Odivelas*²⁰⁰. Também esta senhora viria a regressar a Vila do Conde, terra dos seus antepassados²⁰¹, nomeadamente de seu pai, o 1º conde de Barcelos.

Bernardo Vasconcelos e Sousa, na monografia que dedicou a D. Afonso IV, 1291- 1357 r-1325 1357 *indica que este rei nos arredores de Lisboa, possuía paços em Benfica e no Lumiar, neste caso talvez uma residência originariamente pertença do meio-irmão e rival Afonso Sanches, depois*

in morte. Creazione e trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo, Tese de Doutoramento em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

¹⁹⁸ O 1º Conde de Barcelos teve duas filhas: a primogénita, Violante Sanches, casou com Martim Gil, 1280-1312, que veio a ser 2º Conde Barcelos. Como os segundos condes de Barcelos morreram sem descendência, o condado regressou à posse da Coroa e D. Dinis entregou-o ao seu outro filho bastardo, e também natural, D. Pedro, 1287-1354 que, além de poeta e trovador, e o autor dos celebrados textos da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e do pioneiro e precioso *Livro de Linhagens*, ao tornar-se 3º Conde de Barcelos, passa a ser o homem mais rico do país.

¹⁹⁹ <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/71210/> (Consulta: 8-3-2016).

²⁰⁰ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (v. 1116030003) 8-3-2016 http://www.cph.ipt.pt/download/OIPDownload/vade_mecum/Vademecum_AC_1.pdf p. 29.(Consulta: 8-3-2016).

²⁰¹ D. Sancho I, doou a D. Maria Pais, a Ribeirinha, as suas herdades Vila-Condenses, domínios que nos inícios do século XIV, estarão nas mãos de D. Afonso Sanches, filho de D. Dinis, que as adquire por casamento com uma tetraneta da Ribeirinha, Dª Teresa Martins. Serão o príncipe e a filha do 1º Conde de Barcelos os fundadores de uma das mais poderosas instituições religiosas do Norte português: o Mosteiro de Santa Clara. Instituído em 1318 e confirmado pelo rei no ano seguinte, o mosteiro teria como finalidade acolher fidalgas, fossem pobres ou ricas e só na sua ausência poderiam admitir-se elementos de outra condição. Presume-se que a construção tenha ficado concluída com a Capela da Conceição, sita na Igreja de Santa Clara, que acolhe os Túmulos dos Fundadores e de dois dos seus filhos, falecidos durante a infância.

*confiscada pelo monarca*²⁰². À guisa de conclusão poderá resumir-se que uma parte das terras da quinta do paço foi doada ao mosteiro de Odivelas, vindo essas terras a serem aforadas pelo convento, tendo-se conhecimento de que esses aforamentos foram acontecendo pelo menos, até à segunda metade do século XVI, 1545 e 1565²⁰³. *É mais uma vez*, Sara Andrade quem desenvolve um historial cronológico sobre o Lumiar e o Paço.

Interessa todavia destacar o desenvolvimento que o Paço do Lumiar vem sofrer, a partir da idade moderna. Como é reconhecido, as Descobertas criaram um empolgante momento sociocultural, em que toda a sociedade se envolveu num projeto nacional com apelativos ganhos financeiros. Por outro lado, o espírito de aventura desenvolveu insuspeitados talentos humanos de ordem técnica, científica e mesmo artística. Esta odisséia, fortemente desencadeada pelos monarcas, conduziu ao afastamento de um grande número de nobres das suas terras, ficando estas entregues à gestão feminina que também deteve nas suas mãos a educação dos seus filhos²⁰⁴.

Deste período existe uma muito rara casa manuelina, única na cidade de Lisboa na sua dimensão solarenga²⁰⁵ e ainda, vestígios arquitetónicos na Igreja de S. João Baptista e num edifício anexo ao Palácio Angeja-Palmela, de que adiante tratarei. A viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães levada a cabo entre 1519-1522, bem como a chegada ao Japão, em 1543, vieram estabelecer os pontos limite dos descobrimentos. Aos poucos e, começando por Espanha, diferentes países europeus entraram numa corrida relativa à conquista de territórios além-mar e ao estabelecimento de novas rotas comerciais. O desastre de Alcácer Quibir, em 1578, o desaparecimento do rei e a morte de muitos jovens da sua geração conduziu à perda da soberania e ao iminente desmoronar do Império português.

8.1.3.2. Época Moderna

A nível local, a situação política decorrente do domínio filipino, levou alguns nobres a afastarem-se do centro da capital. Vários autores referem que, nos séculos XVII e XVIII, *a alta sociedade frequentava assiduamente os espaços campestres do Lumiar, ocupando os seus tempos livres em bailes de salão, teatro, partidas de campo, reuniões e saraus... o Lumiar era definido como um povoado de nobres quintas, olivais e vinhas, sendo os principais frutos da terra, o vinho, o trigo, a*

²⁰² SOUSA, Bernardo de Vasconcelos e, *Afonso IV*, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 303, remetendo para a obra de Rita Costa Gomes, *A Corte dos Reis de Portugal no Final da Idade Média*, Carnaxide, Difel, 1995, p. 265-267.

²⁰³ ANDRADE, Sara, "Lumiar", [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.

Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (Consulta: 23-6-2016).

²⁰⁴ A tese do matriarcado decorrente dos Descobrimientos vem sendo defendida por Maria Bello 1938- (Maria de Jesus Andrade Bello), em contexto político, na sua qualidade de psicanalista e deputada à Assembleia Nacional e posteriormente ao Parlamento Europeu.

²⁰⁵ A outra e principal exemplar da arquitetura civil, em Lisboa, é o bem conhecido palácio manuelino dos condes de Almada. Está situado junto à igreja de S. Domingos, no Rossio, tendo uma estrutura e uma menor mas semelhante dimensão aos do Paço da Ribeira, destruído com terramoto.

*cevada e o azeite....Os freires de Avis habitavam a meio caminho entre o Lumiar e o Paço do Lumiar, junto da estrada que ia do paço à igreja, sendo ainda possível observar-se um marco junto ao Museu do Teatro e um vestígio de porta*²⁰⁶. Desde D. João I, a Ordem de Avis ficou associada à coroa portuguesa, pelo que a presença dos freires de Avis na chamada Quinta do Paço revela a tutela real no designado Paço do Lumiar. Por outro lado, pode afirmar-se que a presença nesta zona de diversas propriedades pertencentes à aristocracia confirma e acentua o fenómeno de vizinhança nobre que sempre rodeia a presença régia, numa situação análoga à da “corte”, como acontecera em Guimarães, Coimbra, Évora, Torres Novas, Estremoz, Vila Viçosa ou Salvaterra de Magos²⁰⁷...

Para o século XVIII, Sara Andrade inventaria um alargado conjunto de documentos que registam um interessante desenvolvimento económico, agropecuário e comercial, bem como a presença de diversas profissões liberais no Lumiar, nomeadamente de bacharéis e de físicos decorrentes da procura destes serviços pela aristocracia ali residente, igualmente servida por numerosa criadagem e por trabalhadores rurais. Documenta também a forte ocupação do Lumiar tanto pelo clero regular como secular. Deve salientar-se que parte da propriedade do clero passaria mesmo para a aristocracia como foi o caso da “quinta do Lumiar”. Na verdade, a propriedade dos marqueses de Angeja resultou da compra de terras pertencentes aos Freires de Avis, à Igreja de S. João Baptista e às Comendadeiras de Santos, como defende José Sarmiento de Matos²⁰⁸.

No tempo de D. João V, o Lumiar era definido como "um sítio de nobres quintas, olivais e vinhas", sendo os principais frutos da terra o vinho, o trigo, a cevada e o azeite. Relativamente ao século XIX, Sara Andrade refere que, em 1833, *D. Miguel estabeleceu o seu quartel-general no Lumiar*, muito provavelmente numa das quintas aqui existentes quer no Paço quer na aldeia do Lumiar. Convém referir que a família Angeja possuía então 2 palácios no Paço do Lumiar, um no tardo da Igreja de S. João Baptista, Palácio do Espie e, outro, com a fachada principal virada para o Largo da dita Igreja, o chamado Palácio Angeja–Palmela. O palácio do Espie estava terminado pois tinha sido construído na primeira metade do século XVIII, ignorando-se em que estado teria ficado depois do terramoto. Por sua vez, as obras do Palácio do Lumiar estariam em grande parte terminadas e, esta família podia ter cedido esse palácio *pro bono* como acontecera anteriormente com o general Wellesley, que, em 1808, no fim da primeira invasão francesa, assentara o seu quartel-general no edificado que é hoje, o museu²⁰⁹.

²⁰⁶ ANDRADE, Sara, “Lumiar”, [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.

Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (Consulta: 23-6-2016).

²⁰⁷ É relevante para o período filipino a obra *Corte na Aldeia em Noites de Inverno*, de Francisco Rodrigues Lobo, editado em 1619 que procura guiar a aristocracia órfã real que se isolara nas suas quintas.

²⁰⁸ MATOS, José Sarmiento de, *Para o estudo da Quinta do Lumiar dos Marqueses de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, Agosto 2003, p 4. Inédito. VID. Anexo 3.

²⁰⁹ ANDRADE, Sara, “Lumiar”, [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação

A partir de meados do século XIX passaram a realizar-se no adro da Igreja paroquial três feiras anuais (Fevereiro, Junho e Agosto), todas muito concorridas, especialmente a de Santa Brígida, em que havia romaria e bênção do gado. De 1852 a 1886, esta freguesia esteve integrada no concelho dos Olivais, sendo finalmente incorporada no território da Cidade de Lisboa, em 18 de Julho de 1885. O Paço do Lumiar foi perdendo ao longo do século XX as suas características de lugarejo senhorial. Desde então, ocorreu uma fixação de populações de diversos estratos sociais, de acordo com os interesses que a terra oferecia. Ao longo desta história multissecular, foram vários os momentos relevantes tanto de ordem cultural como artística que deram prestígio e brilho a este lugar que se mantém ainda hoje como um espaço privilegiado da cidade, de fixação de elites socioeconómicas. Tem como característica ser uma das últimas aldeias de Lisboa. Desse passado, restam ainda alguns vestígios da produção agrícola nomeadamente nas quintas e quintinhas que ainda existem, bem como um rico património imóvel que é fundamental preservar e que se encontra concentrado no Paço do Lumiar e disperso pela restante parte da Freguesia.

8.1.3.3. Época Contemporânea

Até 1974, o Paço do Lumiar manteve as suas características de aldeia onde residiam famílias que ali há viviam há décadas e outras há séculos. A Revolução dá aso a algumas alterações, tendo havido proprietários de algumas dessas mansões, como Manuel Bullhosa, que abandonaram as suas casas, indo residir para outros pontos da cidade, ou mesmo para o estrangeiro. Os moradores mais antigos mantiveram-se todavia nas suas quintas, nos seus solares e palacetes. Relativamente às restantes camadas da população não ocorreram diferenças dignas de registar. Deve ainda a registar-se o contrário desse ligeiro êxodo, como foi o caso de Álvaro Cunhal, secretário geral do Partido Comunista Português que escolheu o Paço do Lumiar como residência anónima e clandestina quando o PCP veio a adquirir, em data incerta, uma das quintas setecentistas do Paço, a Quinta de S. Sebastião, inteiramente amuralhada e com portões férreos blindados²¹⁰.

A mais importante mudança ocorre logo no ano de 1975, quando o conjunto privado de maior envergadura e extensão, ali existente, é vendido pela família Palmela ao Estado, que adquire assim, o Palácio Angeja-Palmela que se encontrava devoluto e a quinta envolvente, com uma área de 11 hectares. Existindo nesse momento no país, um apreciável número de 500.000 retornados provindos das colónias, em que a esmagadora maioria não tinham casa nem abrigos, procurou-se que fosse célere a transformação deste conjunto no Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-mór, a fim de evitar

para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.

Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622 (Consulta: 1-4-2013).

²¹⁰[não assinado] “Álvaro Cunhal: o homem que recusou ser comum”, *Visão*, 13 de Junho de 2005. Acesso: <http://visao.sapo.pt/actualidade/portugal/alvaro-cunhal-o-homem-que-recusou-ser-comum=f756581> (Consulta: 10-9-2017).

uma ocupação selvagem como já acontecera noutras mansões e casarões abandonados. A instalação do museu teve início em outubro de 1975 e o museu vem a inaugurar a 26 de julho de 1977.

No séc. XX, assiste-se na freguesia a um forte aumento populacional - 2.840 habitantes em 1900 para mais de 30.000 em 2000, tendo a antiga aldeia perdido, nas últimas décadas, quase definitivamente as suas características, com os diversos parques habitacionais. A grande aposta atual é o bairro da Alta de Lisboa. Foi inaugurado, no dia 10 de Outubro de 2007, o último troço do eixo norte-sul, facilitando o trânsito de toda a capital portuguesa²¹¹. Deve ainda referir-se que a classificação do núcleo urbano do Lumiar comporta quer a aldeia - que mantém um carácter unitário -, quer as Quintas que a rodeiam, como é o caso da Quinta dos Azulejos com riquíssima decoração de painéis de azulejos policromos setecentistas, a Quinta das Hortências, a Quinta do Marquês de Angeja, a Quinta do Monteiro-mor e a Capela de São Sebastião²¹².

Do ponto de vista da população da freguesia, há a registar que grande parte do recrutamento de pessoal do museu se fez de entre pessoas ali residentes e que apareciam, ao portão, em busca de trabalho. Ingressaram algumas senhoras como pessoal auxiliar mas também homens que entraram como guardas. A equipa de jardineiros que colaboraram com o Eng^o Sousa Lara na recuperação do Parque do Monteiro-Mór foi totalmente constituída por retornados e esta oportunidade representou para eles o retomar da vida e do trabalho após terem vivido todo o tipo de problemas que acompanharam o seu regresso de África. Muitas destas pessoas eram moradores no Lumiar pois a notícia de que havia lugares vagos correu célere na freguesia. Estes jardineiros tinham como coordenador Manuel Abrantes, antigo caseiro da marquesa de Tancos que, tal como Eduardo Vasquez, mantiveram as suas casas, adentro do Parque onde viveram até ao fim dos seus dias.

Não pode deixar de se mencionar as principais empresas existentes no Lumiar que, de alguma forma, mantinha, não só do ponto de vista físico, como entre os residentes, um certo espírito de aldeia distanciada da capital, local, onde terminava a linha eléctrica, a que se chegava como a um fim do mundo. A mais excêntrica e a mais vanguardista era a Tobis onde se rodaram quase todos os primeiros filmes portugueses e o local se estreou a RTP, a até hoje famosa, Radio Televisão Portuguesa. Está ainda situado no Lumiar o HPV, Hospital Pulido Valente, que pertence ao Serviço Nacional de Saúde, SNS que provém do antigo Hospital de Repouso de Lisboa, mandado edificar por D. Amélia, em 1909, que foi Sanatório D. Carlos I e, em 1975, foi rebaptizado com o actual nome que

²¹¹ *Lumiar é uma freguesia portuguesa do concelho de Lisboa, pertencente à Zona Norte da capital, com 6,57 km² de área e 45 605 habitantes (2011), com a densidade populacional de 6 941,4 hab/km². <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lumiar> (Consulta: 22-10-2015).*

²¹² www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74722 (Connsulta: 6-9-2017).

mantém²¹³. O INETI, Instituto Nacional de Engenharia, Tecnologia e Inovação, *era a maior instituição portuguesa de investigação e desenvolvimento, I&D, nas áreas da ciência e da tecnologia do Ministério da Economia e da Inovação. A maior parte das unidades de I&D do INETI estão instaladas num amplo campus tecnológico situado no Paço do Lumiar (Lisboa). Por decisão do Governo, tomada em 2006, o INETI encontra-se em processo de extinção, passando grande parte das suas competências para o novo Laboratório Nacional de Energia e Geologia, LNEG*²¹⁴.

É ainda de referir o Estádio Alvalade, criado pelo arquitecto Tomás Taveira para o Euro 2004, ano que proliferaram pelo país e com alguma polémica, novos e grandiosos espalhados pelo país. As suas raízes provêm de 1956, mais precisamente do dia 10 de Junho, quando foi inaugurado por mais de 60.000 pessoas. O estádio José Alvalade, propriedade do Sporting Club de Portugal, SCP foi palco de inúmeros eventos musicais que lhe valeram a alcunha de "Catedral do Rock", já que proporcionou uma percentagem significativa dos grandes concertos que existiram em Portugal no último século. Mais de um 1,2 milhão pessoas passaram por Alvalade em 15 anos de mega-concertos. Nos anos 80 do século passado, Portugal não tinha ainda uma referência cultural de mega-concertos ao ar livre. O Estádio José Alvalade marcou assim o início das grandes produções ao proporcionar um local fixo e com grandes condições para a prática destes eventos, ficando assim ligado simbolicamente aos grandes eventos de música em Portugal²¹⁵.

Há a referir ainda o Templo Hindu do Lumiar, pertença da *Comunidade Hindu que se desenvolveu em Portugal a partir de 1975, como consequência da descolonização de Moçambique, englobando aproximadamente 9.000 membros e cerca 800 sócios efectivos, residentes nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto e, na sua maioria, oriundos de Moçambique e alguns do Estado de Gujarat pertencentes à Índia Portuguesa*²¹⁶. Ultrapassando sucessivas dificuldades para a sua instalação, o Templo RADHA KRISHNA, situado no Paço do Lumiar, veio a ser inaugurado em 1998. Finalmente deve ser mencionado o Clube de Golfe do Paço do Lumiar, localizado na Quinta dos Alcoutins e que era propriedade da Casa Palmela, correspondendo a uma área agropecuária que servia ainda a quinta de subsistência do Marquês de Angeja. Os herdeiros da família Palmela vieram a fazer uma sociedade destinada ao desporto, transformando a área cerealífera em *green* de um clube de Golfe, além de construções destinadas a complementos da área desportiva e ainda edifícios residenciais de baixa elevação que não destoam na paisagem e que são susceptíveis de serem adquiridos por frações. Devo acrescentar que, numa época em que os empreendimentos imobiliários

²¹³ https://www.google.pt/search?q=hospital+polido+valente+historia&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=h&gs=chrome.1.69i59l2j69i60l2j69i57j69i60.4684j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF (Consulta: 8 11-9-2017).

²¹⁴ <https://pt.wikipedia.org/wiki/INETI>

²¹⁵ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1dio_Jos%C3%A9_Alvalade_\(1956\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1dio_Jos%C3%A9_Alvalade_(1956)) (Consulta: 11-9-2017).

²¹⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Hindu%C3%ADsmo_em_Portugal (Consulta: 11-9-2017).

constituem um tipo de mercado exponencial, o Clube de Golfe representa o melhor vizinho que o museu podia ter porque está por si próprio dirigido a uma população com rendimentos elevados, apresentando ainda uma desafogada mancha na paisagem.

Faz ainda parte da freguesia do Lumiar o bairro de Telheiras, muito embora o limite territorial entre os dois povoados não tenha sido consensual²¹⁷. No entanto, pode afirmar-se hoje que o recente “foral” que a câmara municipal definiu durante a presidência de António Costa, não veio alterar a fronteira da freguesia do Lumiar que se manteve igual ao que era anteriormente²¹⁸. Todavia, o lado norte de Telheiras, baldio e indefinido passou a fazer parte da freguesia de Carnide, devido às recentes urbanizações. Convém todavia acrescentar que, tanto o Lumiar como Telheiras, eram zonas agropecuárias que alimentavam a capital. Telheiras também foi uma aldeia de origem medieval onde existe a Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Porta do Céu, construída no século XVI, um convento, rodeado de diversas quintas que eram cultivadas com plantas hortícolas e cerealíferas.

8.2. Património

8.2.1. Paço de Afonso Sanches

O Paço do Príncipe deveria situar-se na casa de campo do seu avô D. Afonso III, situada na Rua Direita n.º 9, onde foi edificado, no século XIX, o Palácio que pertenceu ao Visconde do Paço do Lumiar. Em redor do primitivo Paço e da adjacente Quinta do Paço constituiu-se um núcleo residencial aristocrático com várias Quintas e Palácios de que se destacam a Quinta dos Azulejos, a Quinta das Hortênsias, a Quinta de S. Sebastião, o Palácio de S. Cristóvão e a Quinta de N. Senhora da Paz.



Figura 313. Casa do Visconde de Paço do Lumiar
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

²¹⁷ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Telheiras_\(Lisboa\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Telheiras_(Lisboa)) (Consulta: 11-9-2017).

²¹⁸ A organização administrativa de Lisboa (Lei 56/2012 de 8 de novembro (15.3 MB), alterada pela Lei n.º 85/2015, de 7 de agosto (209 KB)) criou um novo mapa da cidade e baseia-se numa estratégia de modernização do modelo de governo autárquico, descentralizando competências administrativas para as Juntas de Freguesia. Implicitamente está a alteração geográfica das atuais freguesias que passam de 53 a 24, agregando algumas, delimitando de outra forma e até criando uma nova área administrativa da cidade – o Parque das Nações. <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia> (Consulta: 22-10-2015).

8.2.2. Igreja de S. João Baptista

A Igreja de S. João Baptista da paróquia do Lumiar com largo terreiro constitui o mais antigo edifício desta zona da cidade. Da sua construção, certamente românica, mandada executar no reinado de D. Afonso III, restam a base da torre sineira e talvez um portal. São detetáveis ainda alguns vestígios góticos que serão contemporâneos de D. Dinis quando o rei, em 1318, anexa ao Convento de Odivelas o padroado de S. João Baptista. As terras do convento feminino de Odivelas estendiam-se pois até este arrabalde de Lisboa. O facto de D. Dinis ali se encontrar sepultado em túmulo com estátua jacente, bem ilustra o especial carinho deste monarca pela Ordem de Cister e por estes lugares do Lumiar onde vinha caçar.



Figura 314. A Igreja de S. João Baptista, Lumiar
Fonte: Madalena Braz Teixeira.

As monjas devem ter mandado alargar a Igreja de S. João Baptista pois os janelões góticos indicam a pré-existência de uma estrutura que corresponde à de um grande edifício de proporções assaz imponentes para a época. Nesta igreja ainda se podem observar um portal manuelino que deverá ter correspondido a uma terceira campanha de obras. Todavia a fachada atual cujo pórtico data de 1603 induz que tenha havido uma terceira e fundamental recuperação e modificação da estrutura inicial anunciada pela métrica da arquitetura chã, bem conhecida na edificação de muitos templos portugueses através da consagração da igreja-salão, ampla, espaçosa e com púlpito. Ainda no exterior estão bem assinalados os fogaréis da torre sineira dos finais do séc. XVIII, datáveis da época pós-terramoto quando seguramente se devem ter realizado algumas obras de beneficiação.

Sabe-se ainda que o interior do edifício sofreu profundas alterações devido a um forte incêndio ocorrido nos Anos 30 do século XX. Deste modo, tanto os azulejos como os altares barrocos não são os originais. Provêm de outras igrejas, tendo aqui sido colocados após as obras executadas nos Anos 40 quando se instalou uma pia batismal datada de 1542. A aparência formal do interior desta Igreja de S. João Baptista resulta portanto de uma adaptação do espaço realizado ao longo dos tempos, desde a alta Idade Média até aos dias de hoje em que se incluíram ainda modificações consequentes do Concílio Vaticano II.

8.2.3. Quintas do Paço

O Paço do Lumiar é constituído ainda hoje por diverso património e por uma interessante e numerosa série de quintas de recreio, que foram classificadas como um conjunto de interesse público. Este conjunto, único na cidade de Lisboa, integra a Quinta dos Azulejos, a Quinta das Hortências, a Quinta do Marquês de Angeja, a Quinta do Monteiro-Mor e a Capela de São Sebastião. Existem ainda outras mansões e casas alguns trabalhos publicados sobre o património cultural do Lumiar, sendo de destacar o exaustivo levantamento elaborado por Rosa Maria Trindade Ferreira no âmbito da sua tese de doutoramento, o qual veio a ser editado pela Junta de Freguesia, em 2013, com a coautoria de Fernando Andrade Lemos²¹⁹. Nesse levantamento apresenta-se uma pequena descrição sobre as vinte quatro quintas que existiram em toda a freguesia, incluindo Telheiras, Musgueira, mas aqui só referenciam as quintas que estão classificadas, abrindo uma exceção para a Quinta de S. Sebastião, por ser mais uma peça setecentista com uma interessante qualidade azulejar.

8.2.3.1. Quinta dos Azulejos



Figura 315. Quinta dos Azulejos, Lumiar
Fonte: Madalena Braz Teixeira.

O Lumiar era considerado um lugar apazível, salubre, com quietude e bons ares. A quinta dos Azulejos onde episodicamente viveram D. José e D. Maria I no período pós terramoto possui uma notável área de jardim que deverá ter determinado a escolha régia, em 1753, pelo Palácio dos Azulejos — local onde atualmente existe colégio Manuel Bernardes — para a convalescença do infante D. Augusto. Os seus reais progenitores visitaram o filho, por duas vezes, nesta quinta do Paço do Lumiar. Já no século XIX, ali viveu António Feliciano de Castilho pai do olissipólogo de que adiante se tratará. Esta quinta é célebre pelo riquíssimo revestimento azulejar dos seus jardins, único no país, do período neo clássico e que foram mandados executar na extinta Fábrica do Rato entre 1779 e 1780, possuindo uma excecional decoração de azulejos policromos setecentistas.

8.2.3.2. Quinta das Hortências

Esta quinta constitui mais um relevante património do paço, apresentando um edificado setecentista de dois pisos e alguns elementos arquitectónicos de períodos anteriores, ainda não bem

²¹⁹ FERREIRA, Rosa Trindade; LEMOS, Fernando Andrade, Nova Monografia do Lumiar, 1ª edição Lumiar, Junta de Freguesia do Lumiar, 2008.

estudados. Possui um planta irregular, devida seguramente a alterações posteriores à sua construção, apresentado ainda o clássico e habitual jardim junto à fachada principal, destacando-se um chafariz, um tanque de rega com uma nora e uma fonte rodeada de embrechados²²⁰.



Figura 316. Quinta das Hortênsias, Lumiar.
Fonte: igogo

A dra Rosa Trindade, refere-se-lhe no seu trabalho e cita a proprietária da Quinta, a quem fez uma entrevista em 2006: *A escolha da quinta no Paço do Lumiar para residência fixa deveu-se, segundo D. Maria Margarida, (...) “sobretudo ao desejo que, meu marido e eu, acalentávamos em criar os nossos filhos em contacto directo com a natureza e os bons ares, condições sempre encontradas no Lumiar, pelas famílias que, ao logo dos três últimos séculos, aqui edificaram as suas residências, permanentes ou de lazer”. Em consequência, por entre vestígios de um passado faustoso renascido, fontes de raros azulejos, de figura avulsa e cascata de luzidios embrechados, e horizontes de verde sem fim, cresceram os seus sete filhos... e realizaram o sonho ao recuperar as linhas mestras ...do antigo traçado renascença do jardim...*²²¹.

8.2.3.3. Quinta de S. Sebastião



Figura 317. Quinta de S. Sebastião, Lumiar.
Fonte: igogo

Esta quinta, hermética vista da estrada, esconde um belíssimo palácio setecentista onde D. João V se recolhia com o seu séquito quando vinha caçar. Internamente é composta de dois pisos, existindo no andar nobre uma varanda de ferro decorado, suportada por quatro colunas de mármore. A decoração interior é composta por um interessante número de lambrins de azulejos e por belos frescos

²²⁰ <https://www.igogo.pt/quinta-das-hortensias/>

²²¹ *Boletim da Junta de freguesia do lumiar Série II . N.o 28 . Julho 2010. Boletim da Junta de freguesia do lumiar II série nº 26, 9 de dezembro 2014.*

parietais, havendo outros que recobrem os tectos. No átrio interior distingue-se um poço revestido a azulejo azul e branco com armação de ferro. Ainda no pátio, encontra-se um silhar de azulejos polícromos, frontal ao portão de ferro pintado, de rara cenografia, na medida que representa cenas de toureio a cavalo. Foi esta quinta que o PCP, Partido Comunista Português, escolheu para residência incógnita do seu Secretário Geral. Foi aqui que viveu o Dr. Álvaro Cunhal, 1913-2005, durante grande parte do seu quotidiano, acompanhado por pessoas do mesmo partido e, conseqüentemente, da sua maior confiança²²². Constava no Paço que este senhor morava lá mas nunca fora visto nem surpreendido, tendo eu própria feito várias tentativas para conhecer o respectivo palácio. A quinta foi entretanto vendida, tendo hoje a finalidade de investimento imobiliário.

8.2.4. Ermida de S. Sebastião

No Centro do Largo do Paço ergue-se a ermida de S. Sebastião com portal manuelino e belo revestimento interior com azulejos polícromos do séc. XVII. O portal manuelino indica a existência de uma segunda fase de desenvolvimento deste arrabalde. Uma terceira campanha de obras é ilustrada neste edifício religioso através da coleção de azulejos e de um Cruzeiro recoberto de azulejos polícromos, datado de 1628 no tardo da ermida de S. Sebastião. Ainda no Paço, fica situada a casa onde, em 1886, faleceu Cesário Verde, acontecimento marcado com uma lápide de pedra. De resto, a feição do Paço do Lumiar é hoje mais referenciável ao séc. XIX do que aos tempos anteriores, existindo todavia algumas destas mansões detêm uma feição setecentista pelo formato do telhado e pela existência de um duplo beiral e, mais significativamente pela decoração parietal²²³.

8.2.5. Propriedades dos Marqueses de Angeja

D. Pedro José de Noronha de Albuquerque Moniz e Sousa, 1716-1788, 3º marquês de Angeja, gentil-homem da Câmara de D. Maria I, Presidente do Erário Régio, Tenente-General dos Exércitos, Governador das Armas da Corte e Primeiro-ministro do Governo que sucedeu a Marquês do Pombal, herdou de seu pai diversas propriedades.

8.2.5.1. Casa manuelina ao Lumiar



Figura 318. Vila Adelina, Lumiar.
Fonte: SIPA, FOTO 00758461

²²² http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10421 (Consulta: 14-9-2017).

²²³ PEREIRA, Gabriel, *De Benfca à Quinta do Correio-Mor*, Lisboa, Oficina Typographica, 1905.

Foi construída entre 1510 e 1530, *uma casa de campo e poço para os marqueses de Angeja, na antiga Estrada da Ameixoeira*²²⁴. Parece-me que é impossível determinar que a casa tenha sido construída para os marqueses de Angeja, visto que no reinado de D. Manuel ainda não existia este marquesado. Tem todavia de se referenciar esta casa como um notável e raro exemplar de arquitetura civil quinhentista, existente atualmente em Lisboa mas que então, era fora de portas. Foi adquirida por D. António de Noronha (1680-1735), 2º marquês de Angeja, bem como outras propriedades, com que veio a formar uma vasta quinta²²⁵. A casa manuelina está muito destruída, tendo tido grande intervenção no século XVIII, *pós* terramoto, adivinhando-se também a traça pombalina. É comumente designada como Casa de Campo do Marquês de Angeja / Vila Adelina. *Situa-se no Núcleo antigo da R. do Lumiar, nas imediações do Paço do Lumiar. Integra-se em meia-encosta, ocupando um quarteirão formado pela R. do Lumiar, R. da Castiça e R. Alexandre Ferreira*.²²⁶ Há também conhecimento de uma construção manuelina que delimitava, pelo lado Norte, o adro da vizinha e também medieval Igreja de S. João Baptista que foi pertença das freiras de Odivelas, de que subsistem fugazes vestígios.

8.2.5.2. Palácio de Alfama



Figura 319. Palácio dos Marqueses de Angeja
Fonte: Madalena Braz Teixeira.



Figura 320. Beco do Marquês Angeja, Alfama

A residência principal do 3º marquês de Angeja situava-se em Alfama, a S. João da Praça, numa zona termal que confinava com o monumental chafariz joanino. *As casas sobranceiras ao Chafariz d'El-Rei constituíam em 1755 o Palácio do Marquês de Angeja, referido no Tombo como*

²²⁴ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=21909 (Consulta: 6-11-20015).

²²⁵ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6223 (Consulta: 26-10-2015).

²²⁶ *Arquitetura residencial, quinhentista e pombalina. Quinta utilizada atualmente também para comércio e indústria, de dois pisos, edificado primitivamente no séc. 16, de que resta um corpo mais elevado, rasgado por janelas maineladas e marcado no acesso por arcada, composta por arcos de volta perfeita, a que se adossou construção pombalina, dando origem a vários pátios, isolado por muro, rasgado, uniformemente por janelas retilíneas, de peitoril ou de sacada, todas com molduras salientes, em cantaria. O corpo quinhentista mantém janelas geminadas quinhentistas, seccionadas por mainel de mármore e com varandim em balaustrada. Interior com amplo salão, de onde evoluem uma sucessão de dependências subdivididas, com espaços característicos de uma habitação senhorial, com janelas exibindo conversadeiras. No interior da oficina, observam-se tetos em caixotão e em estuque trabalhado e pintado, com reserva oval central, envolvida por motivos fitomórficos, oitocentista.* http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=21909 (Consulta: 25-10-20015).

“ocupando a frente do dito chafariz e a torre de fortificação antiga” (da Cerca Velha)²²⁷ ... Uma parte do palácio foi posteriormente transformada no palacete do início do séc. XX de características arquitetónicas peculiares que encima atualmente o chafariz d’El Rei²²⁸. Nesta mansão já o Marquês detinha parte da sua coleção pois a Gazeta de Lisboa informa, em 1754, sobre um grave incêndio ocorrido nesta sua casa. Na *Quinta feira da semana passada pegou fogo no Bairro da Ribeira...e comunicando-se as chamas ao Nobilissimo Palácio do Illustrissimo e Excelentissimo Marquez de Angeja fez nelle hum lamentavel estrago com a irreparavel perda das Excelentes pinturas da sua Torre*²²⁹. Deduz-se todavia que parte das remanescentes coleções tenham perecido com o terramoto que ocorreu no ano seguinte, 1755 mas também é possível que o Marquês já as tivesse transferido para o Palácio da Junqueira que passou a ser a sua residência e onde deve ter reformulado as suas coleções.

8.2.5.3. Palácio da Junqueira



Figura 321 e Figura 322 – Palácio do Marquês de Angeja à Junqueira
Fonte: Madalena Braz Teixeira

Este palácio situado numa zona da cidade que pouco sofreu com a catástrofe, foi *erguido em setecentos por D. Pedro António de Noronha e Albuquerque, 1º Marquês de Angeja, em terrenos doados por D. João V. Assenta a sua parte mais recuada (tardoz) sobre restos da estrutura do antigo Forte de S. João. Após o terramoto de 1755, foi objeto de obras de embelezamento*²³⁰. Na fachada principal, que é perpendicular ao Tejo desenha-se a capela. A entrada do Palácio abre num terreiro, recuado na Rua da Junqueira, onde no século XX, foi colocado um gradeamento de ferro²³¹.

É nesta mansão que D. Pedro, um enciclopedista e um homem das luzes, amante da história natural e reconhecido cientista, dedicado ao estudo da natureza e colecionador de moedas, medalhas e

²²⁷ Júlio de Castilho, *A Ribeira de Lisboa*, 2ª ed., vol. II, Câmara Municipal de Lisboa, 1941, Nota nº 1, p. 237-238

²²⁸ Câmara Municipal de Lisboa, *Águas Termas da Alfama – Património Secular* (Brochura de apoio à visita guiada desenvolvida pelo Museu da Cidade em colaboração com a Direção Geral de Energia e Geologia e o Laboratório Nacional de Energia e Geologia), 2012.

²²⁹ *Gazeta de Lisboa*, nº 42, 17 de Outubro de 1754, p.336. cit BRIGOLA, João Carlos Pires, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 371

²³⁰ <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/palacio-dos-marqueses-de-angeja> (Consulta: 9-1-2015).

²³¹ Vid.: gravura publicada, em 1908, n’*O Tripeiro*, nº11, incluída in Vasconcelos, José Leite, *Da Numismática em Portugal*, parte III, seção II, Capítulo 5, p.182, Lisboa, 1933.

artes decorativas, reúne as suas diversas coleções num ambiente de *cabinet des curiosités*. Como referi noutro contexto: *aparece frequentemente esta dupla designação gabinete e museu, neste final do século, parecendo que a diferença entre os dois vocábulos não é inteiramente sinónima e que ao museu, se atribuí maior dimensão e ou importância da coleção, e ainda não, o conceito de instituição com caráter público....A coleção do Marquês não era pública mas visitável, o que a define como uma certa extensão de utentes*²³².



Figura 323. Múmia ptolemaica. Col. 3.º Marquês de Angeja
Fonte: <http://noticiasdearqueologia.blogs.sapo.pt/taq/m%C3%BAmia>

É aqui que, em 1782, o Diretor da Real Biblioteca de Madrid e perceptor dos Infantes de Espanha, D. Francisco Pérez Bayer, viu *armas de los índios, de maderas, instrumentos para cortar arboles y labrar... muchas otras cosas muy raras de que hago memoria, copia de piezas de bashilla, de cobre esmaltado y com unos dibujos y coloridos excelentes com varias historias profanas y sagradas; repare que en todas estava el agno en que se hicieron, una tenía el de 1556, outra de 1558. Outras de china mui preciosas*²³³. A coleção do Marquês incluía uma variedade de disciplinas que, na época, se classificavam de História Natural, desde a malacologia, o conchiológico, a mineralogia, a zoologia e a botânica. Possuía também um medalheiro²³⁴, tal como porcelana chinesa que constituíam então o *must* do colecionismo setecentista no nosso país. A coleção de pintura tinha ardido no palácio de Alfama, como foi noticiado na *Gazeta de Lisboa* e acima referido.

8.2.5.4. Palácio do Espie

Para além do palácio da Junqueira, possuía o marquês diversas propriedades no Paço do Lumiar onde tinha a ideia de vir a constituir um grande palácio à semelhança do que muitos aristocratas tinham realizado como os seus contemporâneos, José António da Mata de Sousa Coutinho, no Palácio do Correio Mór em Loures e Sebastião José de Carvalho e Melo, em Oeiras.

²³² TEIXEIRA, Madalena Braz, “Os Primeiros Museus criados em Portugal”, *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Vol.I, nºI, Lisboa, Instituto Português do património Cultural, Jan./Jun., 1985, p. 196.

²³³ VASCONCELOS, J. Leite de, “Da Viagem de Perez Bayer em Portugal, in 1782”, *O Archeologo Português*, vol. XXIV, Lisboa, Imprensa nacional, 1920, p. 153 e 154.

²³⁴ Vid. VASCONCELOS, J. Leite de, “Da Numismática em Portugal”, *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. IX, 1923, p.180.



Figura 324. Palácio do Espie do 2.º Marquês de Angeja, Lumiar
Fonte: Madalena Braz Teixeira



Figura 325. Palácio do 2.º Marquês de Angeja, Lumiar
Remodelação do Palácio e anexos, 2015
Fonte: Madalena Braz Teixeira

O pequeno palácio seiscentista, acima fotografado, fazia parte das propriedades adquiridas por D. António de Noronha, 2º Marquês de Angeja, 1680-1735. *Os painéis de azulejos da Quinta do Espie, de 1735, ilustram temas realizados a partir de composições de Francesco Albani: O repouso de Vénus e Vulcano, A Toilete de Vénus, Adónis é levado até Vénus pelos cupidos e Os Cupidos adormecidos são desarmados. O edifício, durante muitos anos com uma fachada decadente, foi recentemente alvo de recuperação, numa intervenção que o reconverteu em vários apartamentos para habitação privada*²³⁵.

O edifício, ainda recentemente, 2017, propriedade da família Palmela, foi construído no século XVII²³⁶, como se entende pelos óculos retangulares no r/c da fachada da rua. Esta, não é todavia a fachada principal, correspondendo antes, ao tardoz deste palacete, o que é de estranhar, dado ser paralela e frontal ao tardoz da Igreja de S. João Baptista. O palacete, teve obras de beneficiação após o terramoto, distinguindo-se, como se pode observar na foto, dois portões rasgados

²³⁵ CORREIA, Ana Paula Ribeiro, <http://maislisboa.fcsh.unl.pt/memorias-casas-senhoriais/> (Consulta: 9-1-2017).

²³⁶ MECO, José, “Palácio Palmeira e Parque do Monteiro-Mor”, *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000

posteriormente, destinados a abrigo de carruagens Na atualidade, é dominante a traça pombalina deste edifício onde, por razões de trânsito, já no século XX, a fachada do tardoz passou a ser a principal e a fachada principal ficou virada para a Calçada de Carriche mas tapada por um muro²³⁷. Ainda recentemente, se entrava pela cozinha para chegar ao r/c do palacete.



Figura 326. Palácio do Espie, 2.º Marquês de Angeja - fachada principal, tardoz
Fonte: Madalena Braz Teixeira

A traça da fachada principal, acima fotografada, também nos conduz para a época de seiscentos. Desenham-se nessa fachada um par de colunas de sabor *serliano*, acompanhado de outro par de colunas, de maior diâmetro, que entronizam uma varanda avançada no piso superior com vista desafogada para o vale (hoje Calçada de Carriche). Na realidade, essas primeiras colunas a que me referi inicialmente, têm uma elegância e um desenho mais erudito e expressivo que o restante edifício reformulado no período pombalino. No piso térreo, o chão que formava o espaço definido pelas colunas, era lajeado em pedra de proporções seiscentistas, o que parece indicar que a parte entre colunas era inicialmente aberta para o exterior. Na frente dessa fachada, existe um pequeno jardim semicircular com um lago central de mármore, a que se segue uma gruta de embrechados com um pórtico renascentista, O fecho da abóbada esta rematado com a letra A, Angeja²³⁸. Corresponde a uma primitiva gruta abobadada que teria a função de casa de fresco. No meio, encontrava-se uma estátua de mármore, vandalizada e que acabou por ser roubada. No interior deste palacete, existia uma bela coleção de azulejos azuis e brancos seiscentistas, tanto nas salas como na cozinha e ainda no exterior, em semicírculo, de que pouco resta. Estes azulejos, recentemente retirados, ajudavam a datar esta mansão como anterior ao Palácio Angeja–Palmela que lhe é perpendicular. Estes dois edifícios formam atualmente um ângulo reto separado pela Estrada do Lumiar. Pode levantar-se a questão sobre, se este palacete serviu ou não, de residência do 3º Marquês de Angeja, durante as obras

²³⁷ Neste muro foi rasgada uma abertura de acesso ao estaleiro de obras em curso, testemunhado na minha recente visita, em Novembro de 2015.

²³⁸ É minha opinião que este pórtico, de pedra, tem um recorte renascentista com frontão triangular. Só muito recentemente, (Outubro 2015) foi recolhido do chão para compor a entrada da gruta que estava muito danificada. Os embrechados interiores também estão a ser recuperados, desenhando-se na parte central uma estrela e no meio, a letra A que deve corresponder a ANGEJA.

realizadas no Palácio do Lumiar, 1766/69, ou mesmo até à queda de Pombal, 1777, dado que D. Pedro de Noronha desejava criar rapidamente um palácio tão ou mais grandioso que o do seu rival Sebastião José. *Novos projetos se foram pensando para a quinta do Lumiar, que pretendiam por certo transformá-la em émulo da celebrada quinta de Oeiras do Marquês de Pombal*²³⁹.

8.2.5.5. Palácio do Lumiar

Ao mudar-se para o Lumiar, um dos principais objetivos de D. Pedro foi o de ali instalar condignamente um Museu de História Natural, incluindo um Jardim Botânico. Num estudo feito a meu pedido por José Sarmiento de Matos, este investigador data o início da construção do Palácio e da plantação do Jardim Botânico, de 1766: *Uma busca sumária realizada nos Livros da Décima da Cidade permitiram desde já apontar alguns elementos fundamentais: em primeiro lugar, é relatado pelos inspetores da Décima que a quinta do Marquês de Angeja entra em obras no ano de 1766, mantendo-se como tal durante os anos seguintes, até 1769. As obras que duraram portanto três anos, terão sido pois de vulto*²⁴⁰.

Esta data deverá ser entendida como a de uma decisão pioneira, tanto em termos nacionais como internacionais, já que o Ashmolean Museum de Oxford, é criado em 1678, o British Museum em 1752, o Real Museu Botânico da Ajuda, em 1768, o Museu de Viena em 1778, o Museu Pio Clementino de Roma, em 1782 (muito embora o Papa Júlio II tenha iniciado um espaço museológico, em 1503) e o Louvre em 1793. Sousa Lara²⁴¹ atribui como data da plantação do Jardim Botânico, 1750, o que não é possível, atendendo à pesquisa de Sarmiento de Matos. Todavia, João Brigola afirma: *tal facto, a poder ser comprovado, faria dele o criador do mais antigo espaço museal existente hoje em Portugal, já que é anterior ao Jardim Botânico, (1768) e ao Jardim Universitário (1772)*²⁴². Graças a Sarmiento de Matos, pode afirmar-se hoje que D. Pedro dá início às suas obras em 1766, ou seja, dois anos antes de ter sido criado o Real Museu Botânico da Ajuda, e seis anos antes dos Museus de Coimbra. Assim pode ser conferida ao 3º Marquês de Angeja a verdade das palavras de Brigola, ter sido aquele *o criador do mais antigo espaço museal existente hoje em Portugal*.

Criadas estas balizas poderá então analisar-se a arquitetura deste edifício, cujas obras se prolongaram durante três anos, até 1769. De acordo com José Sarmiento de Matos, *parecem notórias as semelhanças entre a intervenção no Palácio de Belém (picadeiro e viveiros do jardim), tendo em conta as afinidades com o desenho do Museu proposto para o Lumiar. Neste caso dispomos de um nome de arquiteto, Giacomo Azzolini, que trabalhou nessa obra “privada” da Rainha D. Maria I, de*

²³⁹ MATOS, José Sarmiento de, *Para o estudo da Quinta do Lumiar dos Marqueses de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, agosto 2003. Inédito. VID. Anexo 3.

²⁴⁰ *idem*. Inédito.

²⁴¹ LARA, Luís Filipe de Albuquerque de Sousa, *Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1978, p. 3.

²⁴² BRIGOLA, João Carlos Pires, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 371.

quem o Marquês de Angeja era o principal ministro²⁴³. A questão sobre o autor do projeto de reformulação do Palácio fica em aberto mas será retomada mais adiante, no final deste capítulo.



Figura 327 e Figura 328 – Palácio do Marquês de Angeja (MNT) - fachada principal / Capela e fachada lateral
Fonte: Madalena Braz Teixeira

O atual palácio Angeja -Palmela foi construído a partir de retalhos de edificações já existentes, em diferentes estádios de conservação. Ainda hoje se distinguem restos de uma casa manuelina, semelhante à Vila Adelina, acima descrita, mas com menos vestígios quinhentistas. Existiu ainda um prévio casarão seiscentista, bem delineado e que é notório ao nível da cave e, em parte do r/c. Apresenta as características próprias à arquitetura maneirista e ao estilo chão. Só um olhar muito atento e avisado consegue distinguir a distorção que o 3º Marquês de Angeja introduz no palácio, conforme a opinião bem observada de José Meco²⁴⁴ após a visita exaustiva que lhe fiz ao palácio durante a minha direção, assinalando-lhe os pormenores que fui descobrindo, durante a minha permanência de quase trinta anos naquela casa. A mais relevante qualidade deste edifício é, atualmente, o seu aparente equilíbrio e harmonia conseguido a partir do entrosamento de uma manta de construções anteriores aproveitadas ao máximo com uma capacidade de improvisação e de sentido das proporções.

A conjugação dessas diferentes construções vem a ser agrupada em redor de um pátio interior de magnífico desenho e rara beleza que resulta ainda da fusão da primeira campanha de obras mandada executar pelo 3º Marquês de Angeja. O espaço interior, definido pelas diferentes construções desenham um pátio, ao ar livre, como se fora um claustro. Este pátio, foi interpretado pelo Prof José Eduardo Horta Correia²⁴⁵ como o picadeiro do palácio, dada a sua contenção neste espaço delimitado e à existência de uma rampa que liga este pátio às antigas cavalariças. Por sua vez, no meu entender, o

²⁴³ MATOS, José Sarmiento de, *Para o estudo da Quinta do Lumiar dos Marquês de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, Agosto 2003. Inédito. VID. Anexo 3.

²⁴⁴ MECO, José, “Palácio Palmela e Parque do Monteiro-Mór”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000, pMECO, José, “Palácio Palmela e Parque do Monteiro-Mór”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000MECO, José, “Palácio Palmela e Parque do Monteiro-Mór”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000, p 296 a 303.

²⁴⁵ Na visita que fizemos juntos ao palácio, nos idos de 80.

mesmo pátio recorta, curiosa e nitidamente uma planta cega (em vazio), formando um retângulo com cabeceira como se fora a nave e o altar-mor de uma pequena igreja.

A queda de Pombal em 1777 e a nomeação de D. Pedro de Noronha como presidente do Erário Régio por D. Maria, e seguidamente como Primeiro-ministro, terão conduzido à interrupção das obras do Lumiar. Após a morte de D. Pedro, em 1788, houve *continuação da mesma*, (obra) *levada a cabo por seu filho, o 4º Marquês que manda acrescentar o corpo da capela*²⁴⁶. Concluo que esta opção é posterior à planta original porque se deteta interiormente um certo desnível e um mau casamento das salas do andar nobre com o coro da capela. O passadiço mal geometrizado entre os corredores interiores e uma varanda da mesma capela atesta também, uma improvisada adaptação entre o edifício inicial e a capela, bem como uma escada interior de ligação entre o primeiro andar e o sótão, claramente desarticulada, cujos espelhos têm apertadas dimensões longitudinais.

Em 1789, *sob a orientação do 4º marquês, o arquitecto Manuel de Carvalho e Negreiros, filho de Eugénio dos Santos, realizou dois desenhos, um com três pedestais para se colocarem estátuas e o outro com um projecto para a Quinta, tendo desenhados dois prospectos de chafarizes, a que se segue, cerca de 1790, a decoração do interior da capela.* A mesma fonte camarária dá informação referente *ao estabelecimento do quartel general de Wellington, então general Wellesley neste palácio, em 1808, durante a primeira invasão francesa*²⁴⁷ e documenta ainda que as pinturas neoclássicas da capela (os marmoreados e as pinturas dos tectos) foram executadas nos inícios do século XIX, provavelmente antes da aquisição pelo então Marquês do Faial.

Em 1840, a propriedade é adquirida *pelo 1º marquês do Faial e 2º duque de Palmela, D. Domingos de Sousa Holstein Beck (1818-1864) à herdeira da casa de Angeja, D. Mariana de Castelo Branco; a propriedade sofreu significativas alterações e obras de restauro no palácio e no jardim de acordo com o gosto romântico da época...Manda colocar as armas dos Palmela no teto da galilé*²⁴⁸. Em 1841, o palácio é finalmente inaugurado com duas festas, a primeira das quais contou com a presença de SS MM, a rainha D. Maria II e D. Fernando II. *O pintor António Manuel da Fonseca interveio na ornamentação do espaço e na criação de novas pinturas parietais entre as quais, algumas alterações nos frescos da Sala da Música, onde foram acrescentados motivos decorativos de valor romântico. Na sala Oriental devem ter sido introduzidas as referidas chinoiseries pois o desenho das mesmas parece estar mais relacionado com os valores e a forma romântica do que com o gosto tardo-barroco. Outros grandes melhoramentos foram introduzidos tanto no interior do Palácio como no seu exterior onde o subsistente aviário do Marquês de Angeja foi reutilizado como pavilhão*

²⁴⁶ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, p 8 e sgts.

²⁴⁷ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6223 (Consulta: 15-11-2015).

²⁴⁸ *idem*.

com características portadas neo-góticas. Neste Palácio viveram vários descendentes desta última família entre os quais a 3ª Duquesa, a escultora Dona Maria Luísa.

Durante a II Guerra Mundial, o Palácio foi cedido para um colégio religioso de belgas refugiadas, e serviu episodicamente como Embaixada da Bélgica. Assumindo-se inicialmente como uma residência de Verão, de 1952 a 1955 foi residência do Coronel Lawrence Vincent Moore Cosgrove, 1890-1971, encarregado de Negócios do Canadá em Portugal nesse período. Foi posteriormente residência de D. Isabel Juliana de Sousa Holstein Campilho e finalmente da Marquesa de Tancos, irmã do 4º Duque de Palmela, última residente desta histórica mansão.

Em 1975, o Estado Português adquire a quinta a Dona Isabel Juliana de Souza Holstein Beck Campilho. A propriedade compreende, para além do Palácio Angeja-Palmela, o Palácio do Monteiro-Mór (então em ruínas motivadas por um incêndio enquanto Embaixada de Marrocos), uma casa solarenga do século XVIII, o Jardim Botânico e uma vasta zona verde com onze hectares cujas características paisagísticas fazem ainda deste conjunto uma das últimas quintas de recreio portuguesas²⁴⁹.

8.2.5.6. Casa de História Natural



Figura 329. Restaurante Terraço do Monteiro-Mór
Fonte: monteioromor.blogspot.pt

No Arquivo da Casa Palmela, existem dois projetos, não assinados, destinados à construção de uma casa de História Natural, publicados por Natália Correia Guedes²⁵⁰ que pertenceram ao espólio dos Marquês de Angeja. Como acima referi, Sarmiento de Matos identifica o autor deste projeto do palácio do Lumiar como sendo Do arquiteto de D. Maria I, Giacomo Azzolini, 1723-1791²⁵¹. Na verdade, estes projetos tiveram obras iniciais, ainda hoje detetáveis. São de referir os fortes pilares existentes na chamada “loja do museu” (antigas cocheiras), originalmente concebidas para servir de suporte e base a uma *terrace* que compunha o piso superior de um edifício. Esta finalidade funcional

²⁴⁹ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, p.8 e sgts.

²⁵⁰ GUEDES, Natália Correia, “A múmia ptolemaica do Museu Nacional de Arqueologia, memória do Museu de História Natural do Marquês de Angeja”, *O Arqueólogo Português*, 4ª série 1993/4, p. 367-390.

²⁵¹ MATOS, José Sarmiento de, *Para o estudo da Quinta do Lumiar dos Marquês de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, Museu Nacional do Traje. Inédito.

justifica a grande robustez dos referidos pilares, preparados para receber o peso da *terrassa*, cuja escada de pedra ainda lá se encontra e que dá acesso ao actual restaurante que era o centro setecentista do antigo museu.

Natália identifica o projeto mais simples, o segundo, como o escolhido pelo 3º Marquês de Angeja. Porém, esta autora, reconhece apenas o edifício do atual restaurante do Monteiro-Mór, bem como o pequeno lago octogonal fronteiro ao restaurante, como partes remanescentes da obra inicial. É contudo preciso lembrar que, em 1841, logo após a aquisição do palácio, o então Marquês do Faial transforma as inacabadas obras setecentistas num pavilhão com características portadas neogóticas, destinado a viveiro de aves, aproveitando os nichos existentes nas paredes. Hoje este edifício corresponde ao restaurante do museu. Devo acrescentar que existe ainda no 1º patamar do Jardim Botânico uma moldura de lago, em mármore, de recorte erudito, reutilizada como banco e ornamento do Jardim. No mesmo patamar, existe uma imensa gaiola setecentista, em atraso de gosto, com pilastras encabeçadas por dois mascarões e destinada, ainda hoje a diversas espécies de aves.



Figura 330. Pilastra com mascarão
Fonte: monteioromor.blogspot.pt

8.2.5.7. Palacete do Monteiro-Mór

O nome de Monteiro-Mór, consagrado da toponímia local desde meados do século XVIII, foi atribuído a este Parque, por confinar com o pequeno Palácio onde habitaram dois Monteiros-Mores na segunda metade desse século: D. Henrique de Noronha (Monteiro-Mór - 1717, que pelo seu casamento com D. Maria Josefa de Melo (filha do Monteiro-Mór Francisco de Melo) herdou este cargo--- e D. Fernão Teles da Silva (M.M. 1728) segundo marido de D. Josefa que adquiriu este palacete... Constituiu-se uma grande quinta, de que viria a ser herdeiro o 3o marquês de Angeja. Por interessante coincidência, os dois irmãos "Angeja" – D. Pedro e D. Henrique – dedicaram-se à Ciência Botânica.

Na posse dos Duques de Palmela, a partir de 1840, serviu como Embaixada de Marrocos, há algumas décadas...Em 1970, um enorme incêndio destrói quase todo o Palácio, deixando de pé apenas as suas paredes exteriores. A representação diplomática abandona em definitivo o pouco que

resta do edifício, totalmente reduzido a escombros. Nesta situação foi adquirido pelo Estado em 1975, e assim ficou até 1979.

Em 1978, Vítor Pavão dos Santos propõe a criação de um Museu do Teatro... o que acaba por ser aceite. Com esse objetivo, é decidido proceder-se ao restauro do edifício, embora ainda tivesse sido considerada a hipótese da sua completa demolição e construção de um totalmente novo...Felizmente optou-se pela reconstrução das fachadas e por um espaço interior aberto, que possibilitasse utilizações diversas, de acordo com as necessidades específicas de cada exposição. Tal recuperação foi projetada pelo arquiteto Joaquim Cabeça Padrão que ...conseguiu, com raro equilíbrio, conciliar um exterior do século XVIII, que respeitou escrupulosamente, com um interior de museu moderno, com duas muito amplas salas de exposição e, num aproveitamento criterioso de espaço, encontrou lugar para gabinetes, reservas e um excelente auditório, além de todos os demais serviços²⁵². Em 2015, o Museu Nacional do Teatro passa a ser designado por Museu Nacional do Teatro e da Dança, alargando assim a vocação desta instituição para uma área disciplinar afim, tema que será retomado em 16. 2.

8.2.5.8. Quinta de Recreio dos Marqueses de Angeja

D. Pedro de Noronha, deu início ao Jardim Botânico que se supõe ter começado a ser plantado antes de 1766 segundo o testemunho de Vilhena Barbosa²⁵³. No entanto, prevalece neste momento a ideia de que tanto o palácio como o Jardim Botânico tiveram início em 1766, podendo reafirmar-se a verdade da hipótese avançada por João Brigola, de ter sido o 3º Marquês de Angeja, o criador do mais antigo espaço museal existente hoje em Portugal²⁵⁴. Manda riscar os planos para a criação de uma Casa de Historia Natural que não verá a luz do dia. Restam todavia alguns importantes vestígios de que fazem parte o pavilhão, acima referido, que era destinado à Casa dos Pássaros, bem como o Grande Aviário, (gaiola) com dois mascarões laterais, acima referida.

O Jardim Botânico com as suas diferentes estruturas mereceu ao Marquês particulares cuidados, tendo sido iniciado sob orientação do botânico italiano Domenico Vandelli (1735-1816), que terá desenhado os três patamares que se têm mantido até hoje e de acordo com as três áreas sectoriais da botânica. Este trabalho valeu a Vandelli ter sido chamado para criar o Real Jardim da Ajuda, 1768²⁵⁵, ter trabalhado para o Colégio dos Nobres e vir a ser mais tarde nomeado para diretor do

²⁵² <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/museu/Palacio1/ContentDetail.aspx> (Consulta: 17-11-2015)..

²⁵³ BARBOSA, I. de Vilhena, “Museus Criados em Portugal até ao fim do século XVIII”, in *Boletim da Real Associação dos Architectos e dos Archeologos*, Lisboa, T. 9, 4ª série, n.º10, 1903, p 26-35.

²⁵⁴ BRIGOLA, João Carlos Pires, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 371.

²⁵⁵ *idem*.

Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, em 1772²⁵⁶, pelo que são devidos a Vandelli estes três primeiros Jardins, bem como a docência desta disciplina no nosso país.

A partir de 1840, D. Domingos de Holstein Beck, dá continuidade a esse espírito de representação da diversidade botânica, mas altera-lhe um pouco o carácter de jardim clássico para o de jardim ornamental, mas ainda com a ideia de museu vivo, com a introdução das espécies mais notáveis que hoje o jardim possui, na sua grande maioria exóticas. *Foram escolhidos os mais categorizados técnicos de então para os trabalhos de melhoramento do Parque sendo o botânico belga Rosenfelder e o botânico austríaco Friedrich Weldwitsh, a quem o duque de Palmela confiou a direção do jardim, depois deste ter deixado a direção do Jardim Botânico da Escola Politécnica, hoje Faculdade de Ciências. Seguiram-se os jardineiros Jacob Weist e Otto, como os mais diretos responsáveis. Foi finalmente o "jardineiro" João Batista Possidónio, orgulhoso de ter sido discípulo de Jacob Weist, quem, durante mais de 25 anos (até 1912) dirigiu o Parque com enorme dedicação e incontestável competência. Para além do jardim botânico, a propriedade rústica totalmente murada é (era) ainda constituída por terras de sementeira que ocupam(vam) metade da sua área total e que veio a ser transformada em Parkland por Sousa Lara. Foi aqui que se encontraram o poeta Almeida Garrett com a escritora inglesa Mrs. Norton, filha de Thomas Sheridan, autor de "English Laws for Women in the nineteenth century"; o poeta evocou este encontro na sua poesia "No Lumiar", na sua célebre obra Folhas Caídas²⁵⁷.*

Nos nossos dias, o Parque do Monteiro-Mór é um jardim público que continua a valorizar a sua vocação de parque botânico, pela atenção especial ao incremento do elenco florístico representado e pela divulgação com placas identificadoras e sinalização adequada. A existência de uma interessante colónia de morcegos nas grutas e galerias associadas ao palácio (de grande importância para o equilíbrio ecológico e ambiental), e de um leque variado de espécies de avifauna, residente ou sazonal, fazem deste Parque também um local de grande valor biológico e paisagístico²⁵⁸. Os morcegos alimentam-se de várias toneladas de insetos por ano, o que equivale à diária desinsetação do Parque²⁵⁹. Este tem uma atmosfera límpida, o que contribui para preservação das coleções têxteis do Museu Nacional do Traje e do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

²⁵⁶ TEIXEIRA, Madalena Braz, "Os Primeiros Museus criados em Portugal", *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Vol.I, nºI, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Jan./Jun., 1985, p. 196.

²⁵⁷ <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/museu/PalacioI/ContentDetail.aspx> (Consulta: 17-11-2015).

²⁵⁸ COSTA, Rui do Rosário, "O Parque", *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português de Museus, p.19-25.

²⁵⁹ Num artigo ainda inédito escrito a meu pedido, cerca de 2000, por Luísa Rodrigues e Jorge Palmeirim refere-se: *Durante a Primavera, os subterrâneos do Museu do Traje abrigam cerca de 200 morcegos-de-pelucho (Miniopterus schreibersii), espécie com o estatuto de "vulnerável" no nosso país (Figura 1). Os morcegos-de-pelucho ocorrem em todo o território continental português, e criam e hibernam exclusivamente em grutas e minas. Durante o Verão formam grandes colónias de criação, com milhares de indivíduos. As crias são colocadas em grupos separados, em geral adjacentes aos dos adultos. A maioria dos indivíduos hiberna em*

Esta quinta representa uma das diversas quintas de recreio existentes nos arrabaldes de Lisboa, como acontece ainda com a Quinta dos Marqueses de Fronteira e Alorna, em Bemfica. O Parque é constituído ainda hoje por um jardim (botânico), um horto, uma horta, um pomar e a mata, elementos que constituíam a base destas quintas de sobrevivência, acompanhadas de uma zona agropecuária e com a água! Existe um ribeiro que atravessa o Parque até entrar num coletor da câmara, bem como várias nascentes naturais. Há a salientar que o 3º Marquês preparou e criou uma cisterna e as infraestruturas necessárias à irrigação natural do seu Jardim Botânico, as quais se têm mantido até hoje, depois de devidamente restauradas sob a orientação do silvicultor Sousa Lara que teve a seu cargo a requalificação desta quinta²⁶⁰ e posteriormente do arquiteto paisagista Rio do Rosário Costa²⁶¹.

As diversas nascentes que afluem ao jardim, tornam possível o abastecimento pleno das necessidades de água para os lagos e para a rega nos períodos de estio. As condições micro climáticas criadas neste local pela conjugação de inúmeros fatores intrínsecos, possibilitam o desenvolvimento exuberante da vegetação, mesmo as espécies exóticas e de mais difícil adaptação e criam condições amenas de conforto e tranquilidade para os visitantes, tornando-o num dos jardins mais aprazíveis da região de Lisboa²⁶². Deverão ainda ser referidas as grutas de embrechados existentes no Jardim Botânico, bem como uma mansão solarenga junto do palacete onde está instalado o Museu Nacional do Teatro. Nesse solar viveu até morrer uma senhora de origem estrangeira que, no terreno adstrito, cultivava produtos para a sua casa. Entra-se por um portão independente de acesso a um belo pátio com glicínias, a que se seguiam as capoeiras com animais de criação. Esta casa pertence hoje ao Museu do Teatro mas esteve para ali ser criado e instalado o Museu do Brinquedo, na sequência do meu trabalho final do curso de conservadora de museu mas que não veio a realizar-se²⁶³.

Foi o Decreto-Lei no 558 de 27 de Setembro de 1975, que autorizou a Direcção-Geral da Fazenda Pública a adquirir a chamada "Quinta do Monteiro-Mór", situada no Lumiar em Lisboa, A "Quinta" encontra-se reservada como zona verde no Plano Diretor da Cidade, o que a libertava de qualquer outra utilização, evitando assim a transformação do parque em terrenos urbanizáveis, destinados à voragem imobiliária. Erradamente e, com pouco atenta designação, este conjunto museológico do Lumiar, formado pelo Palácio Angeja-Palmela, o pequeno palácio do Monteiro-Mór, uma casa solarenga, bem como diversas estruturas envolventes e a Quinta do Monteiro-Mór vieram a

grandes colónias, mas muitos permanecem isolados ou em pequenos grupos. É uma espécie de tamanho médio, com 56mm de tamanho de corpo e 12g de peso. A pelagem é acinzentada, por vezes com tonalidades acastanhadas. O pêlo é relativamente curto e muito denso. As orelhas são muito curtas e têm uma forma quadrada característica. RODRIGUES, Luísa, PALMREIRIM, Jorge, *Morcegos Nossos Amigos*, Lisboa. Inédito. VID. Anexo 4.

²⁶⁰ LARA, Luís Filipe Sousa, *Recuperação do Parque do Monteiro-Mor : século XVIII*, Lisboa, 1984. p. .207. Inédito.

²⁶¹ COSTA, Rui do Rosário, *Reabilitação do Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, 2003, Inédito.

²⁶² *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, IPM, p 8.

²⁶³ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Para a criação do Museu do Brinquedo*, Lisboa, 1979, Inédito.

ser classificados, em 1978, do seguinte modo: *O Palácio do Monteiro-Mór, edifícios anexos, jardins, parque e terrenos anexos no Paço do Lumiar, em Lisboa*, foi classificado como *Imóvel de Interesse Público* pelo Decreto-Lei nº. 95/78, de 12 de Setembro, tendo-se mantido até ao presente como uma das remanescentes Quintas de Recreio setecentistas²⁶⁴, localizadas no perímetro da cidade com características próprias, portuguesas, baseadas no seu desenvolvimento sustentado.

8.3. Comunidade

No âmbito da Nova Museologia deverão ainda salientar-se algumas ações que tiveram como intenção entrosar a ação social e cultural do museu com a freguesia em que o museu está inserido. Desde o século XVII que os donos do património, acima referido, eram os reconhecidos proprietários e detinham o núcleo mais prestigiado da freguesia do Lumiar, exatamente porque está situado junto à Igreja Paroquial, sendo mesmo limítrofe de grande parte do respetivo adro. Aqui se realizavam, feiras com as suas habituais mercancias e afluência de povo, provindo de freguesias vizinhas e mesmo da zona saloia, donde os seus habitantes traziam produtos da sua lavra, e artesanato vário.



Figura 331 e Figura 332. Feira do Lumiar
Fonte: Arquivo Câmara Municipal de Lisboa

8.3.1. Os Fregueses

Do ponto de vista da territorialidade e por razões patrimoniais, o palácio sempre se afirmou com uma centralidade ímpar nesta zona da cidade. Teve sempre uma prestigiada presença para o que contribuiu decisivamente o poder económico e o estatuto social dos respetivos proprietários. A freguesia caracterizou-se por ter postos de trabalho nos sectores, primário, secundário e terciário. Além das pessoas que ainda trabalham nas hortas das quintas do Paço, existia uma fabriqueta local, um vasto número de comerciantes e três grandes superfícies. A área dos serviços é diversificada, podendo destacar-se um templo hindu, a televisão do Estado, um instituto científico, dois institutos universitários, escolas de diversos graus de ensino, prestigiados colégios privados, dois hospitais, organismos de assistência social, áreas de lazer como uma Sociedade Recreativa que é o nosso

²⁶⁴ Aurora Carapinha, prof da Universidade de Évora doutorou-se em 1995, com um trabalho sobre as *Artes e Técnicas da Paisagem*, devendo-se-lhe a classificação e o estudo da tipologia das Quintas de Recreio Portuguesas.

*vizinho mais chegado e próximo, um Clube de Ténis, um Clube de Golf e o Sporting Clube de Portugal*²⁶⁵.

Uma das minhas estratégias iniciais, como responsável pelo Sector de Extensão Cultural constituiu na divulgação do museu na comunidade local, nomeadamente com a Junta de Freguesia do Lumiar e as escolas do bairro. Esta foi a razão determinante para que as escolas primárias e preparatórias envolvidas tivessem sido eleitas, desde então, como os parceiros ideais. Foram sendo concebidos plurifacetados *workshops*, imaginados pelas diversas pessoas que tiveram a seu cargo a coordenação deste sector. Destaco a Casa da Lã, iniciada em 1983, a Oficina dos Brinquedos em 86, o Atelier da Modista, em 94, a Chapelaria, em 96, a Oficina das Jóias, em 99 e a Oficina dos Corantes em 2000. A Biblioteca Infantil tem constituído uma ação pedagógica de presença irregular. É de destacar um evento ímpar, organizado em colaboração com as escolas locais que consistiu na reconstituição de um cortejo quinhentista com procissão que se desenrolou desde o Palácio Angeja-Palmela até à capela de S. Sebastião, ao longo do Paço do Lumiar, a que o Presidente da Junta se associou, vestido de Vice-rei.

A realização do meu curso sobre a temática *Nouvelle Museologie-Experimentation Sociale*, no Musée Dauphinois, em Grenoble (83), contribuiu para que esta vertente fosse crescentemente aplicada num museu nacional, que se procurava adaptar à nova doutrina interpretada numa clara opção de intervenção local. Destaco uma Campanha de Higiene, realizada em 1990, em torno da exposição de *Traje Interior-1750-2000*, temática diretamente referenciável à higiene pessoal. Programei a edição de folhetos com a colaboração do Centro Regional de Segurança Social de Lisboa e Vale do Tejo que a Junta financiou. Estes desdobráveis, contendo indicações específicas relativas às essenciais normas de higiene corporal e alimentar, foram distribuídos pelos estabelecimentos comerciais da freguesia, pelas escolas e pelos postos de atendimento dos bairros carenciados da zona. Por sua vez, a Junta, ao colaborar com o museu, estendeu a sua função à área cultural com especial incidência nas crianças, nos jovens, nas escolas, bem como nos mais carenciados, nos deficientes e nos idosos.

Um outro exemplo a destacar foi a realização de cursos de jardinagem e de horticultura e os ateliês de tecelagem e de tintagem manual de tecidos destinados a jovens com problemas de toxicod dependência. Esta formação, financiada pela Junta, destinava-se à recuperação dos jovens e à sua preparação para a vida ativa. Artistas, artesãos e terapeutas constituíram-se entre 1991 e 94, num escol de monitores e animadores que criaram uma muito relevante ação social e cultural, iniciativa que terminou, posteriormente às Autárquicas de 1994.

²⁶⁵Sigo de perto o texto do meu artigo: TEIXEIRA; Madalena Braz, “O Museu Nacional do Traje e a Freguesia”, Lisboa, *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, nº11, março de 2004, p. 13 a 17.

Fui convidada repetidamente para elaborar pequenos textos sobre o museu e/ou o parque no Boletim da Junta, publicação que une entre si, não só os eleitores da freguesia, como as pessoas que trabalham no Lumiar. Outros e diversos projetos foram sendo concretizados com a Junta, nomeadamente nos ATL de Verão e em programas com idosos. Nos últimos anos, tem decorrido um projeto anual relativo aos Arraiais dos Santos Populares, no âmbito das Festas da Cidade que se têm vindo a realizar no terreiro do museu numa exemplar ação comunitária e que coincidem também com as do patrono da freguesia, S. João, a 24 de Junho. Têm resultado numa intensa e afetuosa aproximação com os mais diferenciados grupos etários e culturais da vizinhança pois a música popular, a tuna académica local, os cantores da moda, o fado e as sardinhas assadas convivem bem com qualquer tipo de público.

A Rádio Televisão Portuguesa esteve sediada na Alameda das Linhas de Torres onde funcionavam todos os seus serviços. Alguns dos seus jornalistas usavam o Parque para filmagens de exteriores e o restaurante do museu para as refeições, tendo-nos facultado muitas vezes, em contrapartidas informais, a divulgação das nossas atividades como a Largada de Papagaios de Papel, ocorrida em 1978, no âmbito da exposição Traje de Criança e Brinquedos e a operação de salvamento da árvore emblemática do Parque do Monteiro-Mór, a *Araucaria heterophylla* que é a mãe de todas as araucárias existentes no país. O corte do ramo seco que se encontrava a uma altura que suplantava as escadas Magirus das diferentes Corporações de Bombeiros acabou por ser executado com o apoio gratuito e providencial de um gancho descido por um helicóptero da Força Aérea do quartel do Lumiar, pilotado por elementos desse mesmo quartel. Toda esta empolgante e inédita ação foi inteiramente coberta pela RTP que soube do ocorrido através de um telefonema para um jornalista.

Este acontecimento é tanto mais de salientar quanto, em 77, a Comunicação Social ainda não se interessava pela ecologia, nem pelo salvamento de uma espécie botânica. Por sua vez, o museu organizou um curso de história do traje destinado a realizadores de televisão, em 1978, o que se repetiu em 1998. Por outro lado, a RTP veio a produzir, a pedido deste museu, uma série de programas sobre Jardins Históricos, em 1984/5, de que resultou a divulgação e sensibilização para o património natural da cidade e do Jardim Botânico que representam um lugar de exceção no contexto lisboeta. A cumplicidade que se estabeleceu com a Televisão do Estado era hoje impossível, na medida em que o cariz comercial absorveu quase totalmente a programação televisiva. Destaco todavia a participação em programas culturais como o magazine EXD sobre Design e Arquitetura de Lisboa, 2001, em que foi solicitada a explicitação e a apresentação do Paço do Lumiar.

O vizinho Hospital da Força Aérea foi apenas um local de consulta e tratamentos dos funcionários mas o Hospital Pulido Valente, de que fui membro da respetiva Associação de Amigos, é uma instituição com a qual estive em projeto a realização de uma exposição de réplicas sobre a evolução do traje. Com o Centro de Reabilitação de Paralisia Cerebral Calouste Gulbenkian, também

situado na freguesia, veio a concretizar-se numa exposição com trabalhos dos respetivos deficientes realizada em 1997, de que foi publicado um desdobrável, *Fios e Lãs*, efusivamente festejado por aquela instituição, pelos utentes daquele organismo e pelos seus familiares. Uma outra instituição de assistência das redondezas é a Crinabel que trabalha com deficientes (crianças e jovens) com quem o museu colaborou ao nível da jardinagem pois o Parque tem servido de área de estágio e de despiste vocacional.

O Bairro da Cruz Vermelha e o Bairro da Musgueira foram os mais carenciados da freguesia, estando aliás, a desaparecer como tal. Com eles se conceberam programas especiais de 1982 a 85, de que se destaca um Jogo Dramático realizado em duas fases com o Jardim-de-infância da Musgueira Sul que teve a colaboração de um monitor, destacado da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Esta ação é de realçar por ter constituído um projeto pioneiro no domínio da expressão dramática focalizada num contexto museológico, concebida pela então responsável do Setor de Extensão Cultural. A relação com os Inválidos do Comércio foi menos interessante do que se desenhou inicialmente pois as visitas foram-se espaçando a partir de 85, tendo-se criado, em contrapartida, alguma relação com os idosos do Centro de Apoio a Jovens e Idosos do Lumiar, CAJIL. Desde 1994, recorreu-se ao CAJIL sempre que houve necessidade de refeições a preços muito módicos, destinadas aos estagiários cegos e amblíopes.



Figura 333. Centro de Idosos, Cajil do lumiar
Fonte: Museu Nacional do Traje

A relação que se estabeleceu com a Paróquia e com os priores esteve relacionada fundamentalmente com o batismo de um filho de uma funcionária, 1980, com o falecimento de dois funcionários e com a oferta anual de folhas de palmeiras na Semana Santa. Por sua vez, a direção foi convidada, em representação de todos os funcionários, para a cerimónia da sagração da nova igreja do Alto do Lumiar, N^a S^a do Carmo, situada na Quinta do Lambert. Há ainda a registar a distribuição gratuita de água proveniente das nascentes do Parque, durante uma falha de abastecimento da EPAL, ocorrida em 1979. Lisboa esteve sem esta necessidade básica durante uma semana. Neste período, improvisou-se um ateliê destinado a receber crianças, filhos de funcionários e paroquianos que, encerradas as escolas por razões de prevenção e higiene social, aqui vinham passar o seu dia.



Figura 334. Barca de sarilhos
Fonte: simecqcultura.blogspot.pt

No tocante ao Instituto Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial LNETI, além de ter vindo a servir como refeitório para muitos funcionários do museu, realizou uma proposta de intervenção na *barca de sarilhos*²⁶⁶ que o museu possuía. O Instituto Rainha D. Leonor funcionou como Escola Profissional de Ciências do Património Cultural no Paço do Lumiar, razão por que se ministraram no museu algumas aulas práticas de museologia e estágios dos alunos em 1993, tendo um deles vindo a ser funcionário do museu.

O Museu Nacional do Teatro constitui o nosso vizinho de eleição. Têm-se partilhado experiências e informações, trocadas sugestões e discutidas algumas opções de fundo. Aqui se realizou, em 1979, a exposição pré – inaugural, *Companhia Rosas e Brazão 1880-1898* que veio a ser prospetiva para a criação daquele museu, em 1985. Realizaram-se ainda ações de animação de 1987 a 90, em que participaram os funcionários de ambas as instituições numa vertente de inédita cooperação por se tratar de uma ação de consciencialização da pertença coletiva a um mesmo local de trabalho, situado numa especial geografia do lugar. A Celebração da Primavera, em 2002, organizada por mim nas Bodas de Prata do museu foi outra das atividades cooperadas, tal como uma peça infantil de Almada Negreiros, integrada no programa do Museu do Traje, *Há festa no Museu*, em 2002 e 2003.

Parece-me justo mencionar ainda os artistas que residem ou residiram na freguesia e que mais partilharam da dinâmica do museu. Estes especiais amigos são a professora e tapeceira Maria Altina Martins que também participou nas comemorações das Bodas de Prata, a pintora de sedas Maria Helena Pires que trouxe sempre paz e serenidade e o pintor Vítor Pomar que estimulou o nosso trabalho enquanto aqui morou. Há que referenciar a artista, Céu Vigário, que tomou a decisão de criar o seu espaço biológico na horta do parque, o pintor José António Cardoso e recentemente a aguarelista Isabel Salles Henriques que têm feito do Parque do Monteiro-Mór um dos seus locais de trabalho.

É de realçar ainda o mecenato da confinante Quinta dos Alcoutins, Club de Golf que financiou a requalificação dos muros e das vedações da zona Norte do Parque, o que constitui a plena assunção

²⁶⁶ A *barca de sarilhos*, também conhecida por máquina de rolos, é um tanque de madeira que servia para para a lavagem das grandes metragens de tecidos.

da colaboração entre vizinhos. Existiu ainda um outro tipo de serviços, espontâneo ou solicitado que é difícil nomear devido à diversidade das situações e até à quase insignificância destes pequenos/grandes contributos que facilitaram o dia-a-dia. Destaco a intervenção da Polícia local que ocorreu com prontidão, sempre que necessário e a firma Matelis concessionária do restaurante que, gratuitamente, prestou serviço, a quando das inaugurações.

O apoio em espécie deve mencionado porque foi relevante. Alguns dos fornecedores localizados na freguesia acabaram por se tornar colaboradores do museu. A ex-vizinha Obrecol apoiou a execução do projeto de engenharia, com o fornecimento das estruturas metálicas e a montagem de uma instalação de Ana Vieira, em 1986. A grandiosidade desta estrutura pode ser imaginada, referindo-se que cobria toda a fachada principal do Palácio. São de realçar ainda diversos parceiros do Centro Comercial do Lumiar e ainda o sapateiro onde sempre se encontra o material e os conselhos para a reconstituição de sapatos, o lugar da hortaliça onde se encomenda, fora de horas, as romãs (em parte oferecidas), para se organizar a respetiva festa, a Auto-Lumiar que oferece desperdício para os ateliês, a taberna local que doou um barril para uma animação, a capelista que fechou e ofereceu diverso material, entre linhas, cabides, botões e manequins, para não falar da Tasca do João, localizada na Rua do Lumiar que absorveu o espírito museológico e que, tirando partido do artesanato do Minho donde o antigo proprietário era oriundo, se transformou num museu...

O Dia Internacional dos Museus foi comemorado desde 1978, tendo sobretudo como público-alvo os vizinhos pois inicialmente e, antes de existir um *mailing*, os contactos faziam-se por telefone, avisando-se quer dos eventos, quer das exposições das quais eram aliás mandados os respetivos convites. Só esta ação, realizada ao longo de quase trinta anos e que não vou descrever ano a ano e que correspondem ao tempo de existência deste museu, daria para redigir todo um artigo. *Neste contexto, dentro do museu e ao ar livre conceberam-se os mais diversificados ateliês, sujeitos a um guião geral, diferente para cada ano, que obedecia a um grande tema com falas de reis e rainhas, príncipes e princesas, sufragistas e perfumistas, modistas e cabeleireiros, fiandeiras e tecelões*²⁶⁷.

A animação do dia 18 de maio, embora já tratada, é novamente aqui referenciada por ter sido maioritariamente destinada às escolas da freguesia mas, ainda que extensível a todo o tipo de pessoas que apareça. Também se convidam grupos especiais como algumas associações de assistência social. Foi sempre concebida como um trabalho coletivo, interno, em que foram participando, com maior ou menor constância, a quase totalidade dos funcionários que, nesse dia, mudam de pele e de função e se transformam em animadores. A adesão do pessoal e a sua sensibilização para este evento faz já e sem a menor dúvida parte da cultura da instituição, contribuindo em larga medida para a solidariedade entre

²⁶⁷ TEIXEIRA; Madalena Braz, "O Museu Nacional do Traje e a Freguesia", Lisboa, *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, nº11, março de 2004, p 13 a 17.

os funcionários, de que nos vamos dando conta nos momentos felizes de cada um de nós, nascimentos e casamentos como nos mais tristes, pois já foi ocorrendo a morte de alguns colegas.

8.3.2. *Tardes do Lumiar*

Saliento a série de conferências intituladas *Tardes do Lumiar* porque constituiu uma relevante ação de intervenção patrimonial. Participaram Margarida Calado, Prof^a Doutora da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, a Doutora Rosa Trindade, Investigadora e professora na Escola Lindley Sintra, Fernando Casqueira, também Prof^o. Doutor da Faculdade de Belas Artes, o Mestre José Meco, Investigador e docente universitário, o Mestre Fernando Andrade Lemos, Investigador e professor da Escola dos Olivais e eu, na qualidade de Diretora do Museu, mestre em história de arte e docente universitária.

O pretexto foi a defesa de uma tese de doutoramento defendida na Universidade de Lisboa, no âmbito da Faculdade de Belas Artes de Lisboa sobre *O Lumiar*. Coube a Rosa Trindade Ferreira trabalhar sobre a história e a arte desta Freguesia num estudo exaustivo sobre o respetivo Património Artístico da zona. Não deixa de ser interessante registar que, muito embora já existissem muitos e numerosos textos e publicações sobre Lisboa, jamais se tinha procedido a uma investigação sistemática sobre uma freguesia da cidade.

Em cada uma das tardes, Rosa Trindade Ferreira apresentou as suas inéditas pesquisas sobre o património local, a que se foram seguindo diversas conferências proferidas pelas personalidades, acima referidas. Aos colóquios, assistiu público interessado, de que se destacam os residentes na zona e, em particular, o Presidente da Junta de Freguesia, Dr. Nuno Roque, que veio a financiar a edição de um volume sobre o património do Lumiar, resultante da investigação de doutoramento de Rosa Trindade Ferreira.

Decidiram os seis investigadores envolvidos nestes colóquios lavrar um documento, a enviar a diversas entidades, nomeadamente à Presidência da Câmara de Lisboa, à Junta de Freguesia e ao Instituto Português do Património Arquitetónico, no sentido de chamar a atenção para a necessidade de preservar condignamente e de, eventualmente, classificar alguns dos núcleos patrimoniais mais notáveis do ponto de vista histórico, arquitetónico e estético, localizados nesta zona.

Chamou-se a atenção da Comunicação Social para os principais núcleos que constituem os marcos dessa evolução, os quais foram objeto de um estudo inédito no contexto das freguesias de Lisboa, como atrás foi mencionado. Atendendo a que a esmagadora maioria desses núcleos que constituem o acervo patrimonial do Lumiar se encontram em precário estado de conservação, quando não ao abandono, fez-se um apelo público à situação de decadência e de ruína de alguns dos assinaláveis edifícios desta zona da cidade. Foi nesse sentido que seis historiadores de arte se congregaram para reforçar junto das autoridades competentes e dos decisores políticos a necessidade

de uma urgente intervenção no sentido de se promover esta Freguesia tão fortemente imbuída de testemunhos históricos. Dada a enorme relevância deste documento, entendi dever ser aqui citado:

A expansão e o desenvolvimento da cidade de Lisboa têm conduzido à criação de novos centros urbanos que vieram afastar as populações do Centro Histórico. Sendo hoje uma realidade a existência plural desses centros, forçoso parece ser dar-se a dignificação que estes lugares merecem exaltar-se de cada um deles, acentuando-se as suas respectivas características. O estudo levado a cabo pela Doutora Rosa Trindade veio reforçar este ponto de vista, através do levantamento e do diagnóstico da situação que, superado do ponto de vista da conservação e da sua reutilização em termos sociais, culturais e turísticos, seria uma mais-valia para a revitalização da Freguesia e da própria cidade. São alguns desses núcleos:

1.A Vila Adelina por se tratar de um dos únicos exemplos da arquitetura civil quinhentista na cidade de Lisboa a par da Casa dos Bicos e do Paço da Ribeira, situada na Rua da Castiça n.º 2 (à Rua do Lumiar).

2.A Quinta de São Sebastião ao Paço do Lumiar por se tratar de uma interessante Quinta de Recreio do século XVIII, com válidas intervenções de Raul Lino e do arquiteto Basalisa, localizada na Estrada do Paço (ao largo de S. Sebastião), tendo a particularidade de ter sido o local onde Álvaro Cunhal viveu incógnito durante os anos seguintes ao 25 de Abril.

3.O Convento de Nossa Senhora das Portas do Céu cuja fundação no séc. XVII se deve ao Príncipe Negro, D. João de Cândia e à Ordem Franciscana e que se encontra no centro velho do lugar de Telheiras, na própria Rua de Telheiras.

4.A Quinta de Santo António dos Ulmeiros, vulgo Pedreiras, do séc. XVII que integra um conjunto edificado que necessita de classificação, dado que o primeiro edifício do quarteirão é obra do séc. XX do arquiteto Keil do Amaral e que se localiza na Alameda das Linhas de Torres n.º 150/152.

5.A Quinta do Caracol ou de Nossa Senhora da Paz do séc. XVIII, em parte espoliada do seu rico património azulejar, e que se encontra na atualidade em estado de abandono, estando situada na Estrada do Paço.

Num momento em que a zona do Lumiar vê a sua população substancialmente aumentada, torna-se necessário evitar a destruição irreparável destes exemplos do património histórico que devem ser objeto de divulgação e preservação junto de quem reside na zona. Propõe-se ainda que a Junta de Freguesia e/ou a própria Câmara Municipal acrescentem aos atuais percursos pedonais já criados no entorno da cidade de Lisboa, uma ida ao Lumiar com o intuito de visitar as Quintas de Recreio ainda existentes e os diversos outros polos de peregrinação cultural obrigatório, desde que

para tal sejam formados guias ou monitores especializados de modo a vitalizar mais um centro histórico da cidade.

*Estes percursos podem e devem ser diversificados de forma a permitir que, não só as pessoas que residem na freguesia como os forasteiros venham a ter um conhecimento mais próximo da realidade local. Esta atividade pioneira poderia ainda ser complementada com a visita aos dois Museus Nacionais (Traje e Teatro) que estão localizados nesta freguesia bem como ao Parque do Monteiro-Mór que, além de ser um dos locais mais aprazíveis de Lisboa, constitui de facto um dos pulmões da cidade*²⁶⁸.

8.3.3. Festival de Música do Paço

A encenação da Flauta Mágica de Mozart destinada ao público infantil foi uma grande aposta da temporada musical da Fundação Calouste Gulbenkian. Uma pequena Flauta Mágica que transformou o original de Mozart numa versão de câmara para apenas doze instrumentos e cantada em português. O sucesso deste evento que ocorreu no dia 21 de Junho de 2006, na dita Fundação, trouxe esta ópera para a ribalta. Foi neste contexto que Carlos Otero, de reconhecida carreira musical e operática, imaginou e pôs em cena no Parque do Monteiro-Mór, uma Flauta, de versão pianística, cantada e declamada em português. Buscou-se no espaço mágico do grande patamar do Jardim Botânico, enquadrar com uma iluminação muito especial, este tão bem conhecido libreto e enfatizar o carácter maçónico e iniciático de uma das obras-mestras deste genial compositor.

A Flauta Mágica constituiu na realidade o momento alto do festival pela grande adesão do público. Atendendo a que um acontecimento desta envergadura não se podia resumir a uma única representação, optei por realizar quatro espetáculos e, com este pretexto, criar um Festival de Música com o intuito de vir a organizar outros, numa periodicidade bianual. Todavia a reforma veio a acontecer em 2008, dois anos mais tarde, pelo quei por vir a fazer um outro tipo de encerramento da “minha temporada”²⁶⁹... A organização do Festival de Música do Paço, foi um evento de sucesso que ocorreu entre 28 de Setembro e 14 de outubro de 2006. Teve como responsável uma técnica do museu, Rosário Severo, coadjuvada muito decisivamente por uma pequena empresa *Companhia do Pé Descalço*. Seguiu-se o recital do pianista brasileiro Caio Pagano que interpretou obras de Shumann e Chopin, bem como *Fados & Guitarradas* com a participação de Vicente, José e Manuel da Câmara, Maria do Carmo Rebelo de Andrade (a 1ª aparição pública da Carminho) e Teresa Siqueira acompanhados à guitarra pelo Professor João Torre do Valle e à viola por Rui da Silveira. É de salientar que Vicente da Câmara apresentou pela primeira vez ao público a sua neta Carminho, momento de sucesso mas também de uma enorme ternura. No fim-de-semana seguinte atuaram ainda Eurico Rosado e Luís

²⁶⁸ CALADO, Margarida; TRINDADE, Rosa; CASQUEIRA, Fernando; MECO, José; LEMOS, Fernando Andrade; TEIXEIRA, Madalena Braz: *Comunicado sobre o Património do Lumiar*. Lisboa, 2005.

²⁶⁹ A exposição inovadora de fotografia *Facescapes* (paisagens do rosto) de Denies Spiel.

Cunha num vibrante concerto de piano e violino e o Quarteto do Conservatório Nacional sob a direção de João Andrade, com música de autores portugueses. No último dia, subiram ao palco os *Trad & Varius* que interpretaram várias músicas tradicionais europeias. Este espetáculo foi particularmente do agrado do público pela belíssima atuação da intérprete Helena Mascarenhas. Terminou com uma chamada de espontaneidade com a colaboração de todos os bailarinos que interagiram com os espectadores, convidando-os a participar no “baile” improvisado e final.

8.3.4. *E África Aqui tão Perto*



Figura 335. *E África aqui tão perto* – Cartaz, sobre tapeçaria de Gisela Santi
Fonte: Museu Nacional do Traje

O projeto *E África aqui tão perto*, apresentado em 2007, de 18 a 25 de Maio²⁷⁰, pretendeu atrair a este Museu pessoas, tradicionalmente consideradas o *não público*. Na verdade existe uma enorme camada da população de proveniência africana, provindas dos países lusófonos, as quais não costumam interagir com o mundo museológico. Este programa foi desenhado por Rosário Severo numa clara homenagem aopai do seu filho. O pretexto que conduziu a esta ação foi a viuvez recente da responsável pelo sector de educação que tinha sido casada com um angolano. Desencadeou-se uma ação coletiva com o intuito de fazer uma apelo a um país com quem temos tantos laços de afecto e de história, através da memória relacionada com o nosso jovem amigo com quem tínhamos convivido durante alguns anos.

Foram objetivos gerais: divulgar o museu junto da Comunidade Africana, criar e dinamizar o convívio entre a Comunidade Lusófona, pôr em discussão e apontar os novos rumos da Lusofonia, apresentar criações e trabalhos de jovens africanos e luso-africanos, dinamizar um conjunto de atividades, dirigidas a diversas idades. Foram objetivos específicos: comemorar o dia Internacional

²⁷⁰ *e África aqui tão perto...* contou com as seguintes parcerias: Junta de Freguesia do Lumiar, Sociedade de Geografia de Lisboa, Centro de Estudos Africanos do ISCTE, Universidade Lusófona, Associação Cultural Moinho da Juventude, LX Filmes, Editoras Caminho, Dom Quixote, Embondeiro, Tumbal/Lusáfrica, operador turístico Soltrópico, agência de viagens Beletrans, discoteca B.Leza, restaurantes Casa da Morna e Terraço do Monteiro-Mór, RTP e RDP África, Foot Movin, D&D, Unicer, DXL Models, Escolas de Danças Africanas, empresa de eventos Maria Papoila e os seguintes apoios: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Cotacâmbios (West Union), Fundação Nabeiro, revista *África Today* e TMN.

dos Museus, 18 de Maio, a Noite dos Museus, 19 de Maio, e o dia de África, 25 de Maio, decorrendo uma semana de atividades com eventos em simultâneo, no museu e ao ar livre, no Terreiro do palácio que se transformou num improvisado quiosque gastronómico com doces e salgados de diversas proveniências africanas. Desenvolveu-se uma ocasião ímpar, anunciada pelos media mas também divulgada entre os próprios visitantes nos seus diferentes bairros e coletividades.

Foi, ocasião para partilhar com os seus filhos – muitos já nascidos em Portugal – vivências e lembranças, fragmentos de culturas que uns, não têm tempo de recordar nem transmitir e, outros, nem sequer conhecem. Mas, ao proporcionar um melhor conhecimento da riqueza cultural destes povos, o Museu também permitiu aos públicos não africanos compreenderem, aceitarem e verem de outra(s) forma(s), as inúmeras e diversificadas transformações que, através deles, ocorrem a cada dia que passa nos modos de vida, de pensar e de sentir de cada um.

Relevo alguns dos principais acontecimentos: o evento do dia Internacional dos Museus, o *Hip Hop* no África aqui, tendo em conta que foi apenas em Abril, depois de ler um artigo de capa no JL do jornalista Manuel Halpern, que surgiu a ideia do visionamento do documentário do realizador brasileiro Otávio Raposo, do debate com a presença entre outros do realizador e do sociólogo e rapper Chullage, do concerto concebido pela discográfica especializada *Foot Movin* e da presença dos *writers* mais em foco e criativos que grafitaram murais durante todo o dia 18 de Maio. Para além do jornalista já referido, não posso deixar de mencionar aqui também os nomes de Rui Miguel Abreu, jornalista e crítico musical, autor do programa Nação Hip Hop da Antena 3, de Teresa Fradique, antropóloga e autora do livro *Fixar o Movimento*, representações da Música Rap em Portugal e de Pedro Gonçalves, ex-diretor do jornal Blitz. Todos eles, especialistas na matéria, me asseguraram que tinha sido um evento absolutamente excepcional devido ao facto de ter acontecido num museu e numa data tão especial para os museus e, principalmente, devido à qualidade do programa e ao prestígio de alguns participantes e dos intervenientes no debate. Destaco o sucesso deste evento que teve 4.815 participantes bem como o seu carácter inovador e criativo. Tratou-se de uma aproximação aos nossos imigrantes africanos que partilham connosco uma mesma pátria: a língua portuguesa. Esta escolha deveu-se à consciência de ser esta uma instituição ao serviço da sociedade que tem uma perspetiva constante de pautar as suas responsabilidades sociais com as preocupações dos seus públicos.

8.4. Património Museológico

A criação de património nos centros urbanos foi acontecendo *per omnia saecula saeculorum*, no desenrolar das diferenciadas culturas e civilizações. Ali se concentrava a sede do poder político e religioso em edifícios emblemáticos que reuniam pelo seu prestígio, e monumentalidade, o carisma necessário e suficiente, para expressar a identidade cultural de uma comunidade.

8.4.1. Ilha de Museus

Em relação ao Parque do Monteiro-Mór, a primeira proposta de agrupamento museológico foi a de Ilha de Museus. Natália Correia Guedes propôs, em 1975²⁷¹, o aproveitamento de toda a propriedade envolvente [Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro-Mór] para *complexo cultural* ou “*ilha de Museus, como diria com mais expressão a Dr.ª Maria José de Mendonça*”²⁷². Apenas a Fundação Calouste Gulbenkian se distinguiu então, a nível nacional, com a sua grandiosa sede, em que se incluía já um centro de exposições, uma biblioteca de arte, um museu e o reestruturado Parque de Palhavã. A Gulbenkian era pois o grande modelo em que a própria Sr.ª D. Maria José²⁷³, 1905-1984, tinha intervindo desde o início, sendo de destacar o seu decisivo papel na programação do recente Museu da Fundação de Calouste Gulbenkian.

Uma Ilha de Museus define-se como um conjunto de museus independentes mas relacionados entre si, numa unidade territorial delimitada que congrega instituições de diferenciadas temáticas, integradas e integradoras de uma identidade regional ou nacional, isoladas do restante núcleo urbano por canais ou braços de rios. A fim de vir a tratar do Parque dos Museus do Lumiar, historiei, em artigo publicado, os reconhecidos e antecedentes agrupamentos museológicos. *Ao idealizar uma Ilha de Museus no Paço do Lumiar a Sr.ª D. Maria José* visava criar algo de semelhante ao caso de Berlim que, anos mais tarde, vria ser classificado pela UNESCO como Património Mundial da Humanidade, em 1999, por incluir um conjunto museológico com os quatro mais importantes museus da Alemanha, com o título *Ilha de Museus de Berlim*²⁷⁴.

*Natália Correia Guedes, fundadora do complexo cultural sediado no Parque do Monteiro-Mór, criou não só o Museu Nacional do Traje e a implementação do Parque Botânico bem como, na qualidade de Presidente do Instituto Português do Património Cultural, ter propiciado a criação do Museu Nacional do Teatro. Procurou ali instituir o Museu da Música, projeto que não foi avante e ainda apoiou a minha pretensão em instalar o Museu do Brinquedo*²⁷⁵ *na casa solarenga existente na zona envolvente do Museu Nacional do Teatro. Natália Correia Guedes iniciou ainda o processo para a criação do Museu dos Transportes no topo Norte do Parque. Todavia estes três últimos desideratos*

²⁷¹ Ainda não existia o Centro Cultural de Belém, nem a Fundação de Serralves no Porto, nem o Parque das Nações, em Lisboa.

²⁷² GUEDES, Natália Correia, “Museu Nacional do Traje. Elementos para a sua organização 1969-1979”, in.: *I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola, Conselho Internacional dos Museus*, Vila Viçosa, 1988, p. 142.

²⁷³ Primeira mulher Diretora do Museu Nacional de Arte Antiga, 1967 até janeiro de 1975 por limite de idade.

²⁷⁴ TEIXEIRA, Madalena Brás, “Dos Museus do Vaticano aos Parques de Museus”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 41, 2011, p. 187.

²⁷⁵ TEIXEIRA, Madalena Brás, *Para a Criação do Museu do Brinquedo*, Tese apresentada no âmbito do Curso de Conservador de Museu, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980, (pol.)p. 3.

não vieram a ser contemplados até hoje, por razões diversas em que se incluem essencialmente problemas de ordem financeira e logística²⁷⁶.

Às 3 unidades museológicas existentes, pode incluir-se o *Jardim de Esculturas*, por mim instituído, em 1995, dedicado aos *Mártires do Japão*, cuja primeira obra foi oferecida pelo mestre Niizuma – *Castle of the Eye* – grande amigo deste museu que aqui quis deixar impresso em pedra os laços culturais luso-nipónicos²⁷⁷. Não pode deixar de referir a linha de recife do terciário, existente a céu aberto no Parque que tem potencialidades de vir a dar origem a estudos e pesquisas sobre os limites oceânicos do Lumiar. Por outro lado, existiu também um projeto para a criação de um *Centro de Interpretação no Parque do Monteiro-Mór*²⁷⁸, delineado em 1996, por Luís Filipe Sousa Lara, o qual tinha como objectivo estudar e desenvolver a tipologia das quintas de recreio setecentistas que proliferavam no Paço do Lumiar, em Telheiras e no Campo Grande. Mais recentemente, de 2012 a 2014, estive empenhada na criação do Museu da Dança, a ser instalado no Topo Norte do Parque de que adiante se tratará no ponto 4.8.3.3. Deste modo, poderiam somar-se como pertinentes e promissoras cinco unidades museológicas no contexto do Parque do Monteiro-Mór, pelo que parece oportuno refletir sobre a designação comum a dar a este conjunto museal que expresse a riqueza e a pluridisciplinaridade deste organismo que contém virtualidades culturais suficientes para constituir um polo dinamizador, localizado na periferia de Lisboa numa zona com um carisma próprio e um largo passado histórico, como é o caso do Paço do Lumiar.

8.4.2. Complexos Museológicos

Neste sentido, elaborei um artigo sobre o historial do que considere os principais **Complexos Museológicos** porque me pareceu *correto, previamente à análise do complexo do Lumiar de que adiante se tratará, atender e observar a constituição de alguns conjuntos museológicos existentes no país e no estrangeiro, de modo a contribuir para a delimitação dos contornos desta problemática que é rara em território nacional anteriormente ao século XX*. Escolhi sete realidades, casos bem conhecidos de entidades que se constituem como complexos culturais aglutinadores de instituições museológicas. Constituem exemplos suscetíveis de trazer contributos válidos para o entendimento do futuro Parque de Museus do Paço do Lumiar, pelo que sobre eles me debrucei nesse artigo publicado nos cadernos de Sociomuseologia²⁷⁹ e que aqui se sumarizam, a fim de melhor se atender à proposta

²⁷⁶ TEIXEIRA, Madalena Brás, “Dos Museus do Vaticano aos Parques de Museus”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 41, 2011, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, p. 187.

²⁷⁷ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Jardim de Esculturas. Museu Nacional do Traje Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995, p. 3.

²⁷⁸ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Os primeiros museus criados em Portugal*, Separata de *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1985, p. 195.

²⁷⁹ TEIXEIRA, Madalena Brás, “Dos Museus do Vaticano aos Parques de Museus”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 41, 2011, p. 187 e sgts.

de denominação deste conjunto museológico como **Parque de Museus do Paço do Lumiar**, tratado no ponto 4.8.

8.4.2.1. Museus Vaticanos

Os Museus Vaticanos devem-se ao pioneirismo do Papa Júlio II, 1443-1513, quando criou um núcleo de arte clássica, em **1503-13**, o *Cortile Octogono* onde manda instalar reconhecidas peças arqueológicas de qualidade, como o Apolo de Belvedere. Todavia é no espírito neoclássico que nasce o Museu Pio-Clementino, cuja estruturação da sua unicidade se tenha desenvolvido a partir de **1771**²⁸⁰, ou seja, em paralelo aos Museus Universitários de Coimbra. Os Museus Vaticanos, na específica identificação com a Igreja, enquanto sede da mais vasta crença a nível universal, conferem-lhes predicados matriciais de valores estéticos ocidentais. Tem vindo a ocorrer a criação de novas galerias num constante incremento que continua ser dado a este complexo museológico.

8.4.2.2. Museus Universitários de Coimbra

Os Museus Universitários de Coimbra, criados em **1772**, constituem-se como o primeiro complexo museológico português. Como os museus vaticanos, não foram logo entendidos como um complexo museológico, pode afirmar-se que este conjunto constituiu o primeiro exemplo mundial. Concebidos no âmbito da reforma pombalina da Universidade, tinham características revolucionárias em termos de poder, de ideologia e de cultura.²⁸¹ A centralização dos estudos foi simultaneamente um ato político, social, cultural e museológico. O Museu de História Natural, riscado pelo Arqt.º inglês Guilherme Elsdén, foi o primeiro edifício português a ser concebido de raiz para servir ao ensino, ao estudo e a uma nova pedagogia que se servia da museologia como meio de comunicação entre os docentes e os alunos. As coleções científicas, especialmente de Física e de História Natural, testemunhadas igualmente através das experiências feitas no Laboratório de Química e no Gabinete de Física, bem como de observações diretas da natureza apreciadas no Museu de História Natural e no Jardim Botânico mandado plantar para o efeito²⁸². A museografia de acumulação foi o paradigma detinado a albergar a recolha realizada através das encomendas régias vindas das colónias e, das que chegavam de Lisboa, provenientes do Colégio dos Nobres²⁸³.

²⁸⁰ *Museu Pio-Clementino deve o seu nome a dois pontífices: a Clemente XIV, que foi o seu fundador, em 1771, e a Pio VI, que o concluiu no Palácio de Belvedere*, <https://desportoviar.wordpress.com/2012/08/28/cidade-do-vaticano-o-museu-pio-clementino/> (Consulta: 14-9-2017).

²⁸¹ BRIGOLA, João, *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no séc. XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, *passim*. Este trabalho, correspondente a uma tese de doutoramento, veio estabilizar a diversa investigação, por vezes avulsa, existente sobre a história dos museus no nosso país.

²⁸² TEIXEIRA, Madalena Braz, “Os Primeiros Museus criados em Portugal”, *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Vol.I, nº I, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Jan./Jun., 1985, p. 196.

²⁸³ Os jovens das diferentes classes sociais podiam frequentar, a partir de 1772, a Universidade sedeada no centro do país, tendo deixado de existir uma formação especial e/ou privilegiada para a fidalguia.

8.4.2.3. Museus do Rio de Janeiro

Segue-se cronologicamente o pequeno conjunto dos Museus do Rio de Janeiro, criados entre **1816** e **1818** concebidos durante a permanência da corte no Brasil. Correspondem a uma transplantação de conceitos europeus (portugueses e austríacos), sendo o primeiro conjunto museológico do hemisfério Sul. D. João VI partira para o Rio de Janeiro, em 1807, tendo cabido ao Conde da Barca, a transformação do sítio, improvisando, recuperando e construindo num curto espaço de tempo, o exigido núcleo de instituições culturais condizentes com uma metrópole moderna. Deve-se-lhe a posterior criação da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1816, dotada de um acervo real, que veio a propiciar, a fundação do Real Museu do Rio de Janeiro, em 1818, constituído pelo Gabinete de Física que o rei fizera embarcar e por alguns exemplares das coleções de História Natural que acompanharam D. João VI (1767-1826). Foi acrescido pelas espécies que a Missão Científica de D. Leopoldina recolheu e classificou. O conjunto museológico brasileiro virá a ser composto pelos dois núcleos como atrás foi referido: as artes, congregadas na Academia, situada no centro da cidade e, o outro, de História Natural, improvisado na área de S. Cristóvão. Tratou-se de dotar o Rio de instituições culturais e científicas que marcavam o sentido museológico dos tempos.

8.4.2.4. Ilha de Museus de Berlim

Há ainda a considerar a Ilha de Museus de Berlim, situada, de facto, entre rios, numa ilha, cuja criação data de **1830** e que correspondeu a um surto de exaltação nacionalista após a queda de Napoleão. O complexo desta Ilha de Museus composto inicialmente por quatro museus dedicados à arte e à arqueologia vieram de algum modo representar os fundamentos das raízes culturais do Sacro Império romano-germânico e servir à causa prussiana. A Ilha dos Museus está mesmo localizada numa ilha do rio Spree e integra cinco grandes museus: o Museu Pergamon²⁸⁴, o Altes Museum²⁸⁵, o Neues Museum, o Jardim Botânico, Lustgarten, a Nationalgalerie e o Museu Bode. Ali existem também o Berliner Dom, o Museu de Arte Islâmica²⁸⁶ e o conjunto museológico de que também faz parte o Museu de Artes e Ofícios da Alemanha²⁸⁷. Está em curso um mega plano de renovação dos edifícios e

²⁸⁴ O Museu Pergamon constitui o expoente museológico máximo da cidade onde se encontra a celeberrima entrada da Babilónia, o celebrado Altar de Pergamon da não menos conhecida cidade do pergaminho, bem como as Portas do Mercado de Mileto, a par como as mais famosas esculturas da antiguidade

²⁸⁵ O museu do Médio Oriente, que, para além da grandiosa Porta de Ishtar, contém uma excelsa colecção de arte islâmica, com diversos objetos.

²⁸⁶ Embora situada fora da ilha de museus, não pode deixar de ser referida, a Gemaldegalerie que detém uma pinacoteca exemplar com obras-primas de primeira água desde o final da Idade Média ao século XVIII, onde se encontram as pinturas que ilustram todos os manuais de história de arte.

²⁸⁷ Uma das grandes consequências museológicas da unificação das Alemanhas teve lugar na redistribuição das coleções pelos distintos museus que vieram enriquecer o acervo patrimonial de cada um dos museus. A política das incorporações de todos e de cada um dos museus foi feita com algumas turbulências de ordem relacional, tendo dado azo a conflitos entre os profissionais, alguns dos quais, especialmente os de Leste, aderiram mal a esta reorganização que ainda não está completa, decorrendo ainda obras em muitos dos 147 museus de Berlim, entre os quais são de destacar pela envergadura das mesmas a modernização e reformulação da Ilha de Museus e dos seus futuros acessos subterrâneos, de molde a facilitar o turismo cultural.

modernização do local, tratando os cinco museus como uma única unidade e respeitando a autonomia de cada um.

8.4.2.5. Museus da Smithsonian

O mais vasto complexo museológico do planeta situa-se em Washington e é gerido pelo Smithsonian Institut de Washington. Fundado em **1846**, expandiu-se com uma inesperada força e um crescente prestígio internacional, a que não foi alheia a ideia de uma paideia americana, alicerçada na liberdade e nos direitos humanos. Este conjunto que se foi desenhando a partir da segunda metade do século XIX, está concentrado numa enorme alameda de mais de três quilómetros, designada por National Mall, limitada do lado ocidental pelo Capitólio que alberga uma das maiores bibliotecas do mundo e, no lado oriental, pelo Lincoln Memorial, acrescido de um obelisco erigido em memória da II Guerra Mundial. A Smithsonian foi fundada por um cientista inglês, James Smithson que doou ao Estado Americano avultados bens destinados ao desenvolvimento do conhecimento, O seu núcleo mais conhecido concentra-se de ambos os lados da National Mall, reunindo dez museus e galerias, um complexo subterrâneo de três andares e o centro S. Dillon Ripley que inclui a Galeria Internacional e outros serviços. Ao visitar qualquer um dos 19 museus e galerias ou o Zoológico Nacional do Smithsonian tem-se a consciência que se entra no maior complexo de museus do mundo. É acrescido de um centro de pesquisas dedicado à educação e à formação de pessoas de todos os graus de ensino. A Smithsonian desenvolve um volume editorial de larga escala no mundo das artes, ciências e história²⁸⁸.

8.4.2.6. Museus de South de Kensington

Atendi de seguida aos Museus de South Kensington, fundados em sequência da Exposição Universal de Londres de **1851**, numa linha de ação pedagógica vitoriana. Este conjunto formado por três grandes museus projetava a criação de um “sítio” urbano de cariz cultural que fosse o “centro” civilizacional do mundo sob a batuta do império inglês. O Palácio de Cristal, edifício de ferro e vidro, acolheu a maior exposição alguma vez realizada e, o próprio título, Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações indicava desde logo a ambição deste projeto congregador de paz e civilização. O sucesso universal da Exposição, embora de índole civil, teve características similares aos Concílios e a uma Cruzada do mundo moderno em prol do desenvolvimento e do progresso. Desencadeou uma série de consequências museológicas da maior relevância dentro e fora das fronteiras inglesas²⁸⁹. Após a Exposição, o Príncipe Alberto criou o Museum of Manufactures que veio a desenvolver-se num complexo museológico que agrêmia três das mais relevantes instituições

²⁸⁸ Além dos nove museus e galerias, acima indicados, existe um complexo subterrâneo de três andares que abriga dois museus. Outros cinco museus e o zoológico estão localizados em outras áreas da cidade de Washington. O museu Cooper-Hewitt faz ainda parte das instituições museológicas da Smithsonian e está localizado em Nova Iorque.

²⁸⁹ A II Exposição Internacional de Paris, de 1855, é disso exemplo, assim como a criação dos museus de South Kensington é igualmente obra vitoriana.

museológicas londrinas: o Natural History Museum, o Victoria & Albert Museum e o Science Museum. Estas unidades são de facto equipamentos de acentuada vocação educativa pois vêm formando os jovens ingleses nos últimos cento e cinquenta anos, numa crescente determinação democrática que norteou desde logo a Exposição de 1851. O Victoria & Albert Museum constitui o maior museu de artes decorativas do mundo e tem uma vocação universal. Recolhe e expõe coleções de todas as civilizações e dos mais diversificados países. The Science Museum constitui outro, dos mais famosos e clássicos museus de South Kensington cujo objetivo principal era o de providenciar o acesso das massas à cultura. O complexo de museus de Kensington inclui ainda Cosmonauts and Media Space, The Royal College of Art, the Imperial College, the Royal College of Music, the Royal College of Organists, the Albert Hall, the Royal Geographical Society and the National Sound Archive. Constitui ainda hoje a maior concentração e densidade de museus no mesmo bairro.

8.4.2.7. Skansen Park

No século XIX, a Suécia, como muitos outros países europeus, sofreu profundas mudanças sociais e, conseqüentemente culturais. O seu modo de vida muito rural deu lugar a uma sociedade industrializada, fazendo com que muitos suecos receassem que parte da história e das tradições nacionais se perdessem. Artur Hazelius, 1833-1901, antropólogo, contribuiu com a criação deste museu destinado a exaltar a identidade nacional, bem como a enaltecer e divulgar as coleções de arte existentes na Suécia. É, nesse mesmo sentido aglutinador e tem o intuito de valorizar e preservar o património tradicional que Hazelius criou, sendo o primeiro museu ao ar livre do mundo em **1891**. Ficou situado numa colina, Skansen, perto da Ilha de Estocolmo. Esta iniciativa foi extraordinária, por ter como objetivo reunir e dar a conhecer e a reconhecer as tradições, os hábitos e os costumes, as casas, o artesanato, os trajes e a música populares²⁹⁰. Skansen agrupa cerca de cento e cinquenta construções procedentes de toda a Suécia. O museu apresenta-se também como uma reprodução fidedigna de uma pequena vila onde se cruzam as diferentes regiões com os seus costumes e hábitos populares. Tudo encenado como se fora uma feira, ou melhor, uma contínua festa onde os suecos vão regularmente com os filhos e todas a família para participar com alegria num passado onde se revêm. Alguns funcionários, vestidos a rigor, de acordo com o seu ofício, demonstram o modo artesanal de trabalhar. Existem oficinas de artesãos que manufacturam objetos em madeira, couro, prata, vidro e cerâmica. A conceção das áreas e o “urbanismo” estão sempre focados em manter a ruralidade e a verosimilhança com uma aldeia ou vila dispersa, sem intromissões entre os diferentes espaços. A tecnologia e a modernidade estão fora do desígnio deste parque que se visita num ambiente lúdico, enquadrado num paisagismo local, incluindo espécies desse *habitat* e um Jardim Zoológico.

²⁹⁰ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Skansen> (Consulta: 7-12-2015).

8.5. Museologia e Território



Figura 336. Menhir de Candemil
Fonte: Madalena Braz Teixeira

Valorizar o território sinalizando o centro foi, desde o megalitismo²⁹¹, um gesto que o homem repetiu ao longo de milhares de séculos com o objetivo de eleger um lugar, definir um espaço, criar uma demarcação e exaltar um sítio. Em todas as culturas existe uma diferença entre o espaço sagrado e o espaço comunitário. As diferentes civilizações foram elegendo esses espaços de modos diferenciados. A polis grega²⁹² e o fórum romano²⁹³, maioritariamente amuralhados, compunham-se de um centro religioso e outro civil, e ainda de uma parte rural, essencial à sobrevivência. O castelo medieval²⁹⁴, comum a toda a Cristandade, era inteiramente fortificado, estando rodeado por uma considerável extensão de muralhas. De caráter defensivo e geralmente residencial, situava-se no ponto mais alto do terreno, de modo a dominar a paisagem. Possuía uma extensa zona rural e necessitava da existência do fundamental recurso natural da água. Era construído próximo das vias de comunicação, terrestres, fluviais ou marítimas. A concentração do poder e a vivência de tragédias comuns como a fome, a peste e a guerra, desenvolveu a ideia de pertença aos seus habitantes, razão pela qual as pessoas eram frequentemente identificadas pelo seu nome próprio, seguido do lugar de nascimento.



Figura 337. Castelo de Ourém
Fonte: : <http://portugalfotografiaaerea.blogspot.com>

²⁹¹ https://www.google.pt/search?q=menir+fálico&biw=1242&bih=606&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi3jbzzdHJAhWEzxQKHZBbCFoQ_AUIBigB#imgrc=6S9roxp_Ily5fM%3A (Consulta: 10-12-2015).

²⁹² Polis grega, <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3lis> (Consulta: 10-12-2015).

²⁹³ Fórum Romano, <https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=forum%20romano%20historia> (Consulta: 10-12-2015). O Fórum de Conimbriga integrava um templo, um tribunal, o mercado e a praça pública.

²⁹⁴ As alturas a que estava alcandorado facilitava o registo visual das forças inimigas e das comunicações a grandes distâncias. A sociedade estava organizada dando ênfase ao senhor do castelo: rei, príncipe ou aristocrata, seguido pelos representantes da Igreja e finalmente pelo povo em que se incluíam os diferentes misteres. Judeus e mercadores eram considerados estrangeiros em relação à restante comunidade. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo> (Consulta: 10-12-2015).

A pacificação da sociedade europeia, a partir do século XIV, dá lugar a que os senhores dos castelos desçam para a planície para estarem mais próximos do quotidiano do seu burgo. A cidade da renascença representa a forma inicial da urbe moderna que se define por uma apreciável concentração de população de diferentes estratos sociais e por uma diversidade de serviços que transformam este centro num conjunto plural de profissões que dinamizam o intercâmbio de saberes e de fazeres. Fortalece-se o sentimento da vizinhança urbana que diferencia os conhecidos, dos desconhecidos, motivada por uma geografia local que distancia umas pessoas, das outras, não só por motivos religiosos, sociais ou culturais mas por profissões, espaços de trabalho e/ou, locais de habitação. A cidade estimula a competição e conduz à emulação do poder e do prestígio a todos os níveis. As diversas cidades italianas são disso exemplo e o mesmo aconteceu em Lisboa, com D. Manuel que manda construir o Paço da Ribeira, junto ao rio, para ficar mais perto da atividade mercantil, da construção das naus, bem como do próprio centro das grandes transações que se realizavam no paço, junto ao Tejo e/ou no secretismo das diferentes embarcações pertencentes tanto a nacionais como a estrangeiros.

O centro da cidade do Renascimento continua a ser repartido em dois, o Palácio dos príncipes e a Catedral que mantém a sua relevância como dependência do poder papal. Por outro lado, do ponto de vista espacial, o centro nevrálgica da cidade podia, nessa época, manter-se no terreiro religioso ou no da governança. Pode fixar-se em diferentes formas geométricas: circulares, semicirculares, retangulares ou numa via axial. O mercado e o tribunal ganham foros de cidadania atendendo à crescente dominância da atividade comercial e fiduciária. Nos séculos XVII e XVIII as cidades, nomeadamente as capitais vão desenvolvendo novas estruturas, palacianas e religiosas, diferenciando-se o espaço da nobreza e o clero, do espaço da restante população que se vai expandido, em ruas e ruelas, de um modo mais ou menos caótico e labiríntico, acompanhado de um comum e crescente desenvolvimento das burguesias.

O terramoto de 1755 e a Revolução Francesa de 1789, por razões naturais o primeiro e, por razões políticas, o segundo, apaream o centro político de Lisboa e de Paris, dando origem a um novo centro cívico. Todavia o centro religioso permaneceu em ambas as cidades. Esta mutação de centros vai sendo estabelecida por fases e de modos diversos, em diferentes países da Europa, ao longo do século XIX. Existiu todavia, a tendência para a criação de novos centros, de entre os quais são de nomear os parlamentos, os tribunais, as zonas comerciais e os mercados. No caso lisboeta, ao instalar-se no topo da Ajuda longe do rio, é a própria a realeza que se separa da população e do poder político que se vai concentrando, aos poucos no Terreiro do Paço. O parlamento fica por sua vez acantonado numa nova área, a S. Bento. A queda da Inquisição no tempo de Pombal, transmuta o Rossio onde esse tribunal estava localizado, numa praça cívica, vocação que tivera no século XVI e XVII e voltou a ter, até ao presente. A construção do Teatro Nacional sobre as cinzas do Palácio da Inquisição e a

edificação da Estação do Comboio, desmantelado o Palácio Cadaval, conferiram a esta Praça Pública novas funções centralizadoras mas também culturais, para os seus habitantes, acrescidas da potencialidade de comunicação com o resto do país.

A definição de um eixo, ou de um conjunto de vias axiais cruzadas constituiu um dos pontos de partida para um projeto urbanístico. Por sua vez, a pontuação de um centro representa, frequentemente, o nó significativo donde se desenvolvem as artérias de expansão da urbe. A partir destas artérias se espraiam, geometricamente as avenidas, ladeadas pelos imóveis, cujo desenho atende à presença de rios com suas margens e ao relevo do terreno onde se vai criar a cidade. A história e a experiência dizem-nos todavia que os aglomerados populacionais vão florescendo, substituindo-se uns aos outros, em sucessivas e, por vezes, muito diferenciadas campanhas de obras quando não, de desejadas redefinições, através da criação de novos centros urbanos.

A concentração das populações nas cidades devido à grande mutação da sociedade e ao desaparecimento progressivo da primazia do sector rural, veio abalar as estruturas socioculturais oitocentistas, o que se foi agravando e acentuando com o eclodir das duas grandes guerras. O desenvolvimento posterior, social, cultural, científico e tecnológico deu aso à transformação da cidade em grandes urbes e ao aparecimento de uma disciplina que estuda este fenómeno. O urbanismo é uma ciência do pós-guerra que teve os seus pioneiros na Colónata do Vaticano²⁹⁵ de Bernini, 1598-1680, na Pall Mall²⁹⁶ londrina de 1661, na Lisboa²⁹⁷ de Pombal, 1699-1782, nos boulevards²⁹⁸ de Haussman, 1809-1891, na 5ª Avenida de 1908²⁹⁹ ou ainda na Avenida Nove de Julho de Buenos Aires, a maior rua citadina de uma cidade ocidental³⁰⁰.

E neste espírito de urbanismo moderno e racionalista, de regularização e de geometrização que nasceram as grandes vias atrás descritas e alguns complexos museológicos como o londrino South Kensington. Dada a extensão deste tema a nível nacional, vou-me concentrar inicialmente na museologia das cidades quando é caso disso e, posteriormente na museologia dos bairros, medida em que o Museu Nacional do Traje assim está localizado, numa cidade e, em Lisboa, numa aldeia da própria cidade, sendo o objeto de estudo nesta tese.

8.5.1. Alto Douro Vinhateiro

Muito embora o Centro Histórico do Porto tenha sido classificado pela UNESCO como Património Cultural da Humanidade em 1996, dado que constitui um tecido urbano marcado pelas

²⁹⁵ Praça de S. Pedro, https://pt.wikipedia.org/wiki/Praça_de_Sao_Pedro (Consulta: 9-12-2015).

²⁹⁶ Pall Mall, www.british-history.ac.uk 9-12-2015

²⁹⁷ FRANÇA; José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1966.

²⁹⁸ O Arco do Triunfo e a estrela das 12 avenidas, https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges-Eug%C3%A8ne_Haussmann (Consulta: 9-12-2015).

²⁹⁹ 5th Avenue, https://en.wikipedia.org/wiki/Fifth_Avenue (Consulta: 9-12-2015).

³⁰⁰ <https://www.google.pt/#q=avenida+de+buenos+aires> (Consulta: 10-12-2015).

*origens medievais da cidade e inclui territórios situados nas freguesias da Sé, de São Nicolau, da Vitória e de Miragaia, sendo esta área a mais antiga da cidade onde ainda hoje se apresenta como um núcleo urbano de forte referência na sua harmonia visual. Sugere imutabilidade e permanência no tempo, constituindo assim um exemplar único de uma paisagem urbana dotada de identidade, forte carácter e qualidade estética*³⁰¹.

Todavia é o território da Região Vinhateira do Alto Douro também Património Mundial da UNESCO, na categoria de paisagem cultural desde 2001, que está classificada pelo sua geografia humana, rodeada de montanhas que lhe dão características mesológicas e climáticas particulares. Está situada no nordeste do país e tem uma área com mais de 26 mil hectares. Faz parte do chamado Douro Vinhateiro e produz vinho há mais de 2000 anos de que o de maior nomeada é o mundialmente célebre vinho do Porto. *As suas origens remontam à segunda metade do século XVII, altura em que o Vinho do Porto começa a ser produzido e exportado em quantidade, especialmente para a Inglaterra. Contudo, os elevados lucros obtidos com as exportações para a Inglaterra viriam a gerar situações de fraude, de abuso e de adulteração da qualidade do vinho generoso. Os principais produtores de vinho durienses exigem então a intervenção do governo e a 10 de Setembro de 1756, é finalmente criada a "Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro". Para demarcar o espaço físico da região foram então mandados implantar 201 marcos de granito. No ano de 1761 são colocados mais 134 marcos pombalinos, perfazendo então um total de 335. Em 1907, ao abrigo do decreto assinado por João Franco, a região demarcada é novamente delimitada, estendendo-se para o Douro Superior. A longa tradição de viticultura produziu uma paisagem cultural de beleza excepcional que reflete a sua evolução tecnológica, social e económica*³⁰².

O Alto Douro Vinhateiro é uma zona particularmente representativa da paisagem que caracteriza a vasta Região Demarcada do Douro, uma das mais antigas regiões vitícolas regulamentada do mundo. Esta produção constitui o principal vetor de dinamização da tecnologia, da cultura, das tradições e da economia local. O grande investimento humano nesta paisagem de singular beleza tornou possível a fixação das populações desde a longínqua ocupação romana, do que veio a resultar uma realidade em constante evolução, tendo sabiamente doseado o testemunho do passado e um motor de futuro, solidamente ancorado na otimização dos recursos naturais e na preservação da paisagem.³⁰³ Este complexo tem uma relevante complexidade vitivinícola, económica, ambiental e cultural mas não desenvolveu atividades museológicas senão circunstancialmente, até à criação do Museu do Douro, em 2008 que, como museu de território, *tem por missão a representação do património natural e cultural da Região Demarcada do Douro, consagrada com o estatuto de Património Mundial pela*

³⁰¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Hist%C3%B3rico_do_Porto (Consulta: 6-1-2016).

³⁰² [https://www.google.pt/#q=regi%C3%A3o+vinhateira+do+alto+douro+\(2001\)](https://www.google.pt/#q=regi%C3%A3o+vinhateira+do+alto+douro+(2001)) (Consulta: 6-1-2016]

³⁰³ <http://www.publico.pt/local/noticia/douro-e-duero-criam-rotas-unindo-patrimonio-da-humanidade-1678593> (Consulta: 6-1-2016]

*UNESCO como paisagem cultural, evolutiva e viva. Assume-se como um espaço coletivo de memória e identidade da região vinhateira, em constante diálogo com o presente, e simultaneamente, como instrumento de valorização das atividades associadas à vitivinicultura, ao turismo cultural e ao enoturismo*³⁰⁴.

8.5.2. Paisagem Cultural de Sintra

Sintra foi o primeiro sítio Europeu inscrito pela UNESCO como Paisagem Cultural. Como é reconhecido, esta paisagem tem hoje, de seu natural, uma extraordinária beleza paisagística muito devida às suas excelentes condições microclimáticas. O seu fascínio comprova-se pelos visitantes que percorrem esta vila e que se deleitam com a ambiência que podem observar em qualquer estação do ano. O valor universal foi reconhecido, em 1995, como constituindo uma abordagem pioneira ao paisagismo romântico, precursor desta expressão florestal e botânica noutros locais da Europa, nomeadamente da alemã e da austríaca. Sintra constituiu na verdade um exemplo raro de sítio que preservou a sua integridade fundamental.

Mas, em *Sintra é possível percorrer 7.000 anos de história. Desde as comunidades do Neolítico, que se fixaram nas encostas mais abrigadas da serra, e das quais continuam a surgir vestígios notáveis (como um vaso datado do V milénio a.C. recentemente descoberto no Castelo dos Mouros), aqui se conta também a história da civilização romana, cuja memória se encontra preservada na antiga designação da serra – Mons lunae, ou Monte da Lua, tão frequentemente invocada; a do domínio muçulmano do território, de que o castelo altaneiro é o mais ilustre representante; a da reconquista cristã, presente na história daquele que viria a ser o Paço Real da Coroa Portuguesa e que teve como origem o antigo palácio mouro*³⁰⁵. Na realidade, este Palácio teve a presença régia durante séculos, o que levou diversas personalidades da nobreza e da alta burguesia a construírem em Sintra as suas mansões de veraneio. Deve ainda mencionar-se o Convento de Santa Cruz da Serra onde, durante cerca de 300 anos, frades franciscanos capuchos da Ordem Terceira da Piedade viveram, numa construção de dimensão insólita e de grande precaridade, dedicando-se às leituras espirituais e à meditação. Não pode ainda deixar de ser referida a visita que o próprio D. João VI, fez ao Palácio de Seteais, em 1802, o que ficou assinalado no Arco do Triunfo, ali existente.

Sintra detém ainda uma inédita surpresa, ocorrida em dois tempos e que se deve a um comerciante inglês e ao rei consorte, D. Fernando II, que criaram o primeiro centro europeu vocacionado para o Romantismo. Deve-se a Gerard DE Visme³⁰⁶, contemporâneo de Pombal, a construção de um palácio neogótico e a criação de novos jardins, exóticos que são reconhecidos hoje como a abordagem pioneira ao paisagismo romântico. Foi também o introdutor do Romantismo

³⁰⁴ <http://www.museudodouro.pt/visite-o-museu-do-douro> (Consulta: 11-1-2016)

³⁰⁵ <http://www.parquesdesintra.pt/tudo-sobre-nos/patrimonio-mundialunesco/> (Consulta: 6-1-2016).

³⁰⁶ *Traje império e a sua época 1792 – 1826, Lisboa, Museu Nacional do Traje 1992.*

arquitetónico num lugar que hoje se chama, Parque de Monserrate, onde ensaiou uma nova forma de criar o “paraíso” pois todos os jardins são sempre interpretações do Éden³⁰⁷.

Foi criada em 2000 a empresa Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A. que ficou a cargo da gestão integrada do Castelo dos Mouros, do Convento dos Capuchos, do Parque e Palácio Nacional da Pena e do Parque e Palácio de Monserrate, no sentido de manter a integridade fundamental do sítio, cujos elementos-chave são os parques e monumentos desta vila. Mais tarde, em 2012, foi também entregue a esta Sociedade a gestão do Palácio Nacional de Sintra, estando em estudo a anexação do Palácio Nacional de Queluz. No desenvolvimento da sua atividade, encontram-se muitas ações museológicas que integram a sua missão e vocação.

8.5.3. Parque Natural da Madeira

Nas primeiras narrativas de 1420 feitas pelos navegadores sobre esta ilha, fazia-se alusão a uma densa camada de arvoredo e, por isso a designaram por Madeira. A Floresta Laurissilva da Madeira constitui hoje o remanescente que resistiu a cinco séculos de humanização, sendo considerada Património Natural Mundial da UNESCO desde 1999 e Reserva Biogenética do Concelho da Europa, assim como, Sítio da Rede Natura 2000, estando maioritariamente incluída na área do Parque Natural da Madeira³⁰⁸. *Trata-se de uma floresta com características subtropicais, húmida, cuja origem remonta ao Terciário onde chegou a ocupar vastas extensões do Sul da Europa e da bacia do Mediterrâneo... Ocupa uma superfície de 15.000 hectares, 20% do total da ilha, nas encostas viradas a Norte, representando nos nossos dias a mais extensa e a melhor conservada Laurissilva das diversas ilhas atlânticas.*

Deve destacar-se a fundamental importância de uma educação ecológica. Neste âmbito, existe um Projeto Life Eco Compatível, financiado pelo Instrumento LIFE e que é gerido pelo Serviço do Parque Natural da Madeira, em parceria com a Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves que pretende sensibilizar o público para o desenvolvimento das atividades socioeconómicas e culturais, com a gestão das Reservas Naturais, áreas classificadas, *habitats* e todas as espécies listadas. Por sua vez o Parque Natural da Madeira está destinado a recuperar, preservar e valorizar conhecimentos, tradições e crenças ancestrais associados às plantas que fazem parte da memória cultural e do património destas comunidades e das cerca de 25 plantas que ocorrem neste habitat, bem como os seus usos tradicionais no habitat da Laurissilva³⁰⁹. Existe um Centro de Ciência Viva de Porto Moniz, em plena Floresta Laurissilva com finalidades e objetivos museológicos, destinados à população escolar e, um Museu de História Natural, no Funchal, inaugurado em 1933.

³⁰⁷ <http://www.serradesintra.net/palacios-de-sintra/palacio-de-monserrate> (Consulta: 7-1-2016).

³⁰⁸ http://www.pnm.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=79&lang=pt (Consulta: 7-1-2016).

³⁰⁹ www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal/floresta-laurissilva-na-madeira (Consulta: 7-1-2016).

8.5.4. Museologia e Região

Georges-Henri Rivière, 1897-1985, fundador do ICOM veio a ser seu presidente geral de 1948 a 1965. Foi explosiva a nível mundial a sua criativa e inovadora experiência museológica, ao eleger uma região como o polo agregador de um património. O Eco Museu da Camarga, situado no sul de França, constituiu um marco na história da museologia e um vanguardismo inédito no contexto universal. A proliferação de museus regionais adveio uma aspiração e uma realidade no mundo ocidental, nomeadamente nos países subdesenvolvidos que não podiam aspirar a ter instituições como o Louvre, ou o British Museum. O Museu Nacional de Antropologia da cidade do México, foi a exceção. Inaugurado em 1964, pelo prestigiado Jaime Torres Bonet, autor do plano nacional de museus em colaboração com Pedro Ramirez Vázquez 1919-2013, e os seus dois companheiros, (Rafael Mijares e Jorge Campuzano), arquitetos. O projeto daquele museu mexicano³¹⁰. Resultou de uma extraordinária e exemplar sinergia entre os seus diferentes autores e adveio um exemplo paradigmático de entrosamento entre a arquitetura e o acervo patrimonial histórico e antropológico. O respetivo programa atendia, em simultâneo, a duas realidades: a arqueologia, exposta no r/c, e a etnologia mexicana no 1ª andar, permitindo, paralelamente uma leitura sincrónica e diacrónica. Não pode deixar de se referir neste contexto o visionário programa e vocação que Leite de Vasconcelos desejara, em 1903, para o seu museu de Belém, o Museu Arqueológico e Etnológico.

Não pode deixar de se reafirmar que foi em Santiago do Chile, 1972, que os grandes museólogos como Mário Vasquez, Georges Henri Rivière, Hugues de Varine, Pierre Mayrand criaram um novo conceito de *museu integral*³¹¹. Pierre Mayrand³¹² é pessoa que mais parece influenciar a criação dos ecomuseus no nosso país, movimento que terá início com o Eco museu do Seixal, criado em 1983³¹³. Estes museus não deverão ser definidos como museus de território mas antes como museus de identidade. As geografias em que estão implementados estão diversamente humanizadas e os recursos naturais também são diversos, pelo que tanto se podem exprimir numa zona litoral como numa área interior e montanhosa. O conceito de paisagem cultural, sendo relevante. não constitua ainda um assunto que estava na ordem do dia. As variantes culturais derivam fundamentalmente da ação do homem, o que as diferencia dos museus do território. Convém lembrar aqui que a APOM estava na ordem do dia quando, em 1977, dedica o seu encontro anual a este tema: *O museu de Região: polo dinamizador de ação cultural*, o qual foi realizado em S. Miguel, nos Açores.

³¹⁰ <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/627588/clasicos-de-arquitectura-museo-de-antropologia-pedro-ramirez-vasquez-rafael-mijares-jorge-campuzano> (Consulta: 24-2-2016).

³¹¹ www.google.pt/#q=manifeste+santiago+chile+ICOM+1972 (Consulta: 25-2-2016).

³¹² http://www.museologie.uqam.ca/Page/Document/prix_carriere_pierre_mayrand.pdf (Consulta: 25-2-2016)

³¹³ Em 1983, é denominado por Ecomuseu, assumindo como linhas estruturantes da sua programação a atividade referente ao território concelhio, a conservação dinâmica do património, sempre que possível in situ, e a interação com formas de participação da população e das comunidades na vida municipal. <http://www.cm-seixal.pt/ecomuseu-municipal/ecomuseu-municipal-do-seixal> (Consulta: 14-9-2017).

Neste contexto, é forçoso salientar Paulo Freire, 1921-1997, personalidade especialíssima e memorável historiador, filósofo e pedagogo brasileiro que se dedicou fundamentalmente à educação, teimando em alfabetizar o maior número de pessoas, de entre os vários milhões que viviam então no Brasil. As suas preocupações sociais tiveram eco a nível internacional e, bem assim, na museologia do seu país. Muito embora não se tenha dedicado ao estudo ou à vida dos museus, teve uma extraordinária influência na sua geração de museólogos, bem como na geração seguinte, conduzindo os profissionais de museus para o contacto pessoal com as comunidades, valorizando a sua cultura e a sua identidade e fazendo caminhar, os museus para uma Nova Museologia, sem lhe darem ainda esta classificação. Não se pode falar de Paulo Freire ligado aos museus de região mas sim na ruptura com a museologia clássica, o que fez que os museólogos procurassem acertar o passo com o pedagogo e fazer entrar a museologia nas favelas, numa assumida perspectiva social. Paulo Freire *destacou-se pelo seu trabalho na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização como para a formação da consciência política*³¹⁴, algo que passava para o serviço social, a que os museus brasileiros deram a maior das atenções. nomeadamente Waldisia Rússo, pessoa que procurava um caminho de identidade, aliado à consciência social.

8.6. Museologia e Cidade

Dada a extensão deste tema a nível nacional, vou-me concentrar na museologia de Lisboa, tanto mais que é nesta da cidade que está instalado o Museu Nacional do Traje, objeto de estudo nesta tese. A museologia setecentista, como foi referido, nasce em 1768 com o Real Museu da Ajuda que corresponde ao terceiro museu europeu a abrir as suas portas, depois do Ashmolean Museum de Oxford, em 1642, e do British Museum de Londres, em 1753. Na Lisboa oitocentista, a museologia oficial acontece com um grande atraso: o Museu das Janelas Verdes, depois denominado Museu Nacional de Arte Antiga só vem a ser criado em 1884, o Museu de Arqueologia, em 1893, o Aquário de D. Carlos, em 1898 que atendia à zona ocidental da cidade e ainda o Museu dos Coches em 1904.

A República de 1910, em grande parte devido à nacionalização dos bens da Igreja e da Coroa, elege os Palácios como Monumentos e cria, em 1911, na capital, o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Mas igualmente e também em 1911, o Museu Nacional Machado de Castro, sobre a reformulação do Museu do Instituto de Coimbra de 1895, bem como o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, sob a existência do Museu Portuense e do Museu Allen, privado. A política da 2ª república vai vincar a dispersão de museus nas principais cidades do País. Em Lisboa, onde se centra esta pesquisa, continuam a ser valorizados os museus e as suas coleções. O Palácio da Ajuda é aberto, como museu, em 1938, o Museu de Arte Popular, em 1948, na sequência da Grande Exposição dos Anos 40 e o Museu do Azulejo, em 1954, como anexo do Museu Nacional de Arte Antiga.

³¹⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Freire (Consulta: 14-9-2017).

A *Exposição do Mundo Português* ficou indelével para os portugueses de então e apenas houve duas vozes dissonantes. Os pavilhões da Exposição de 40 obedeceram a uma planificação épica e estética da portugalidade, em que participaram o escol dos artistas e intelectuais portugueses desse tempo. Chegaram objetos e testemunhos de todas as colónias e locais por onde os portugueses passaram, o mesmo acontecendo com todas as regiões de Portugal continental e insular, num espírito de marketing nunca antes produzido. Desta multiculturalidade se veio a criar, desde logo, o Jardim Tropical e, em 1948, o Museu de Arte Popular. Urbanisticamente acrescentou-se um desvio geográfico para Cascais com a construção de uma estrada marginal, em 1942, considerada a primeira estrada de turismo que veio complementar um comboio que exista desde 1895. A *linha*, como veio a ser conhecida, correspondeu à criação de um centro de veraneio que ficou memorável, durante a guerra de 39-45, nos anos de exílio de muitas famílias reais europeias que escolheram o Estoril como o local requintado e pacífico para viver e conviver, ali permanecendo nalguns casos até à sua morte.

4.6.1. Lisboa

No caso lisboeta, convém referir mais uma vez a fundamental importância da planificação urbanística da cidade. Foi ainda no século XIX que a edilidade abriu a cidade para norte, rompendo o Passeio Público e criando a mais importante avenida da capital, a Av. da Liberdade. Coube a Ressano Garcia, 1847-1911, realizar entre 1874 e 1909 o plano de crescimento da cidade, criando o que passou a ser designado por *Avenidas Novas*. Já no século XX, assistimos à mesma expansão orientada a norte, com a criação dos bairros Azul e das Colónias, em 1930, e o de Alvalade, nos anos 50. Também durante o Estado Novo mas na década de 40, exaltou-se a margem ribeirinha ocidental através da monumentalização e da valorização de Belém, na sequência da afirmação nacional e de propaganda do regime que ali teve lugar: a *Exposição do Mundo Português*.

Esta exposição teve ainda a maior relevância na afirmação clara e objetiva da capitalidade lisboeta e da sua eleição como primeiro centro urbano. A focalização da centralidade do poder político, religioso e cultural, em Lisboa, expressava o estabelecimento de uma forte hierarquia relativamente às restantes urbes, abrindo-se apenas uma exceção para Coimbra, mas apenas na sua qualidade de cidade universitária. Era ainda à beira Tejo que se desenvolviam os serviços económicos e financeiros do país, do mesmo modo que os industriais, os quais se foram criando na periferia da capital e no estuário do Tejo.

No tocante à museologia, é de destacar na década de 60, a Fundação Gulbenkian que, desde então, tem vindo a desencadear uma considerável dinâmica museológica, tendo começado por expor o legado do magnata Calouste Gulbenkian noutros museus, até inaugurar, em 1969, a sua sede. Foi também pioneira, ao valorizar o Parque com o seu qualificado paisagismo e ali integrar, desde o início da década de 80, um segundo museu, o Centro de Arte Moderna, CAM, desta vez dedicado à arte contemporânea. Não pode deixar de se mencionar a imensa atividade bolsista sobre as mais diversas

personalidades e temas, bem como a divulgação cultural desta Fundação que, de uma forma exímia propiciava a realização de eventos das mais variadas áreas disciplinares, nomeadamente das belas artes, da música e do bailado, de que infelizmente veio a desistir.

Será preciso esperar por Abril de 1974 para se criarem novos museus em Lisboa, como o Museu Nacional do Traje, 1977, o Museu Nacional do Teatro, 1986, e a reformulação do Museu Nacional do Azulejo, em 1980. Por sua vez será atribuída a classificação de palácio nacional a essas instituições e, Lisboa passará a contar com o Palácio Nacional da Ajuda, em 1980. Seguem-se, na capital, o Panteão Nacional e monumentos como o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém que igualmente assim são classificados. Decorre ainda de 1974, não só esta acentuação da densidade museológica na cidade, como este movimento se vai repercutir em todo o país, através das diferentes autarquias que, em cerca de trinta anos, reformularam antigas instituições museológicas e/ou fundaram novos museus com inovadoras temáticas, valorizando o património local e regional.

A criação do Instituto Português de Museus, IPM, em 1991³¹⁵ e, muito especialmente, da Rede Portuguesa de Museus, em 2000³¹⁶ propiciou uma mais assertiva e profissional atenção às estruturas museológicas do país. O Inquérito aos Museus Portugueses, promovido, em 1998, pelo IPM³¹⁷ e pelo Observatório das Atividades Culturais permitiu diagnosticar a desigual distribuição dos museus em contexto geográfico e reconhecer a existência de um tecido de instituições diversas, quer do ponto de vista das tutelas, dos edifícios, das coleções, dos recursos humanos, financeiros e técnicos. Das 680 unidades museológicas inquiridas, responderam ao questionário 564, das quais 34 estavam ainda em fase de projeto. As respostas válidas foram portanto 530. No entanto, apenas 50, obedeciam aos critérios definidos pelo ICOM³¹⁸.

Este panorama de clara fragilidade e a disparidade de critérios profissionais e científicos existentes entre esta pluralidade de unidades museológicas, veio a exigir um urgente enquadramento legal destinado a todos os museus do país: lei-quadro dos museus portugueses, nº 47/2004, de 19 de

³¹⁵ Reestruturado em 2007 com a designação de Instituto dos Museus e da Conservação, IMC, agregando este último, o Instituto Português de Conservação e Restauro e a estrutura de missão, Rede Portuguesa de Museus. O IMC tutelava 28 museus e 5 palácios Nacionais. Esta organização foi extinta em Dezembro de 2011 por fusão com o Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, gerando um serviço de administração direta do Estado, a Direção Geral do Património Cultural, no âmbito do Plano de Redução e Melhoria da Administração Central, PREMAC, Decreto-Lei nº 115/2012 de 25 de Maio.

³¹⁶ CAMACHO, Clara Frayão, “Da rede Portuguesa de Museus e os museus com coleções de Arqueologia-Parâmetros de sustentabilidade”, *Ciências e Técnicas do Património, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 1ª série VII/VIII (2008-2009), Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 107-114.

³¹⁷ O colóquio APOM- 76 teve como tema *Panorama Museológico Português: Carências e Potencialidades*, do qual veio a resultar a criação de um grupo de trabalho constituído por Simonetta Luz Afonso, Elisabeth Cabral, Maria Luísa Abreu Nunes e por mim, que procedeu a um primeiro inquérito nacional aos museus. Pode então concluir-se a existência de cerca de 365 museus. Vid.: *Atas do Colóquio APOM 76*, Porto, 1979. Como é sabido, a sede da APOM sofreu uma grave inundação que destruiu grande parte do seu arquivo.

³¹⁸ NEVES, José Soares, “Museus em Portugal: elementos para uma caracterização”, *IV Congresso Português de Sociologia*, Lisboa, 2000. www.portaldasnacoes.pt (Consulta: 14-9-2017).

Agosto. Creio que foi fundamental a equipa constituída por Clara Camacho, Luís Raposo, António Nabais e Manuel Bairrão Oleiro como Diretor Geral do IPM. Mais uma vez se constituiu um grupo de trabalho da APOM, de que fiz parte com F. A. Baptista Pereira, João Brigola e António Nabais que foi o nosso porta-voz, como presidente da APOM. Esta legislação, considerada como um manual de museologia, foi amplamente partilhada e acabou por ser redigida pelo jurista João Martins Claro.

Em Lisboa, foram proliferando novos museus, de tutelas diversas como entidades estatais e municipais, fundações, empresas, associações, pessoas coletivas e organismos privados. A Rede Portuguesa de Museus, RPM, veio agremiar e contribuir para a sistematização das boas práticas da museologia, a nível nacional, organizando conferências, cursos dos mais diferentes temas e apoiando financeiramente pequenas diversas necessidades dos museus que a integram e, de acordo com o júri de apreciação. A creditação das instituições passou a ser outorgada após a elaboração de um programa museológico de apertados critérios, que constituiu uma avaliação científica de cada caso, conforme consignado na lei-quadro e desenvolvido por Clara Camacho³¹⁹.

É ainda nesta década de 90 que se assiste à internacionalização das coleções e da cultura portuguesas com a programação de eventos como a EUROPÁLIA, grande festival cultural realizado na Bélgica, em 1991, tendo Portugal como país-tema³²⁰ e Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura, uma iniciativa da União Europeia que teve por objetivo a promoção cultural e turística de uma cidade da Europa, por um período de um ano³²¹. Estes acontecimentos provocaram um acentuado impulso à museologia portuguesa que teve de responder no imediato a fortes pressões internacionais, a exigências profissionais dos conservadores de diversas nacionalidades e ao cumprimento de prazos bem como de tarefas logísticas, para as quais os responsáveis foram sendo capazes de dar as respostas adequadas às muitas solicitações que se foram fazendo amiudadamente.

Esta cidade de Lisboa viu desenvolverem-se alguns dos museus já existentes, sensivelmente a partir dos Anos 90, tendo-se criado ainda novos museus municipais como o Padrão dos Descobrimentos, 1985, o Museu do Fado, 1998, a Casa Museu Fernando Pessoa, 1993, o Museu da Marioneta, (renovado), 2001, o MUDE, Museu do Design e coleção Francisco Capelo, 2009, o Ateliê-museu Júlio Pomar, 2015, o Castelo de S. Jorge (reformulado), em cerca de 2000. Muito embora o Museu da Marioneta esteja integrado na RPM, desde 2014, este museu também integra a EGEAC, Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural de Lisboa que, de algum modo, constitui

³¹⁹CAMACHO, Clara, ob. cit. p 279.

³²⁰ A *Europália* teve Rui Vilar como comissário-geral e, como museóloga, Simonetta Luz Afonso. Ao longo de mais de três meses, tiveram lugar exposições, colóquios, espetáculos de teatro, música, dança, cinema, lançamentos de livros e discos, etc., inseridas num programa estruturado, o que permitiu mostrar as manifestações mais significativas da cultura portuguesa da atualidade.

³²¹ Os números revelam a dimensão deste acontecimento: mais de meio milhão de espetadores acorreram às 800 manifestações culturais que compuseram o programa. Porém, as receitas ficaram-se por valores inferiores à expectativa, 2,5 milhões de euros.

um outra rede de museus municipais acoplada com outros espaços culturais que foram agrupados por uma opção logística e de gestão empresarial³²².

A EXPO 98, como exposição mundial que era, veio trazer aos portugueses o sentimento e a segurança de que estavam a construir e a usufruir o futuro no *timing* certo, a par com um alargado número de países que se instalaram nos respetivos pavilhões durante um largo período de tempo. Desta EXPO de que se tratará no ponto 4.4.1, *museologia e bairro*, destaco agora o seu Comissário Geral, António Mega Ferreira, que anos mais tarde, vai desenhar um novo conceito museológico para o Museu da Cidade, expresso no parecer indicado em nota.

Inesperadamente e, a pedido da vereadora da cultura Dra. Catarina Vaz Pinto, foi solicitado um parecer museológico ao escritor António Mega Ferreira. Este parecer ainda inédito e não consultável, constitui o exemplo mais recente do que se pode considerar como um agrupamento museológico da cidade. É porventura a assunção da rede de museus municipais da capital, que se encontra em fase de reestruturação norteada pela ideia expressa por aquela personalidade. *O Museu é a cidade: Museu de Lisboa é o novo nome do Museu da Cidade. Um nome que traz consigo um novo conceito, o de um museu polinucleado, no qual Lisboa e as suas histórias se revelam sob diferentes perspetivas. São cinco os núcleos do Museu de Lisboa: Palácio Pimenta, Teatro Romano, Santo António, Torreão Poente e Casa dos Bicos. Cinco espaços distintos, com valências e objetivos complementares, que partilham uma missão, uma identidade e uma nova imagem. O propósito é o de revelar Lisboa de diferentes formas, para dar a conhecer a riqueza de uma das cidades mais antigas da Europa*³²³.

8.6.2. Universidade de Coimbra - Alta e Sofia

Designa-se por Universidade de Coimbra - Alta e Sofia, o conjunto histórico-cultural classificado como Património Mundial da Unesco em 2013, albergando 4 freguesias do centro histórico de Coimbra, São Bartolomeu; Sé Nova; Sé Velha e Santa Cruz. A Universidade de Coimbra é uma das universidades mais antigas do mundo ainda em funcionamento e a mais antiga de Portugal. A Universidade nasceu na cidade de Lisboa, em 1290 e deve a sua instalação definitiva em Coimbra a D. João III, em 1537. Parte da Universidade está alojada no paço real onde nasceram os primeiros reis da dinastia afonsina e onde se reuniram as famosas cortes de 1385 que, pelo poder da palavra do professor João das Regras, originaram a segunda dinastia de Portugal. A universidade foi reunindo grande prestígio e um património com características únicas, em que a Biblioteca Joanina ocupa um lugar de destaque, sendo considerada uma das mais belas bibliotecas do mundo. Possui uma

³²² www.egeac.pt (Consulta: 9-12-2015).

³²³ FERREIRA; António Mega, *O Museu é a Cidade*. Lisboa, 2013, Inédito.

interessante capela manuelina e insere um riquíssimo património histórico, arquitetónico e cultural que constituem um precioso acervo comum da Humanidade³²⁴.

A Universidade de Coimbra exerceu uma relevante influência cultural e política ao longo de séculos e assim se manteve até 1910. É o Marquês de Pombal quem, de algum modo, laiciza esta academia, ao separar o lugar de reitor, do de Bispo-Conde de Coimbra, na Reforma Pombalina da Universidade, em 1772, nomeando um novo Reitor independente da Igreja, como referi anteriormente. A Universidade de Coimbra - Alta e Sofia recebeu esta classificação, justificado pelos três critérios apresentados:

- 1. Ao longo dos seus sete séculos de história, desempenhando um papel absolutamente indiscutível de centro de produção e transmissão do saber numa área geográfica que abrange quatro continentes, a do antigo Império português, a Universidade de Coimbra-Alta e Sofia protagonizou, durante este tempo longo mas sobretudo a partir da sua definitiva instalação na cidade de Coimbra, as influências culturais, artísticas e ideológicas de todo este mundo criado pelo pioneirismo dos descobrimentos portugueses, recebendo e difundindo conhecimento nas áreas das artes, das ciências, do direito, da arquitetura, do urbanismo e da paisagem.*
- 2. A Universidade de Coimbra-Alta e Sofia é um conjunto arquitetónico notável, simultaneamente ilustrativo das diversas funções da instituição universitária, que tem as suas origens na Idade Média, e dos vários períodos significativos da história da arquitetura e da arte portuguesa e do espaço geográfico e cultural português – o do antigo Império português. A sua história está intimamente relacionada com as reformas nos campos ideológicos, pedagógicos e culturais, com correspondências diretas ao nível material. Através do seu conjunto, a Universidade de Coimbra representa e é resultado da agregação de uma longa génese cultural, sempre presente e ativa, arquitetónica e esteticamente verificada nos vários edifícios que a compõem, compreendidos nas áreas classificadas de Património Mundial, a Alta e a Sofia.*
- 3. A Universidade de Coimbra-Alta e Sofia desempenhou um papel único na constituição e unidade da língua portuguesa, expandindo a norma culta da língua e consagrando-se como importante oficina literária e centro difusor de novas ideias, tendo passado por esta instituição vários escritores e divulgadores da língua e da cultura. Sendo a única Universidade em todo o espaço geográfico de administração portuguesa, a sua ação estendeu-se na formação dos profissionais que seguiam para o espaço geográfico de administração portuguesa, quer continental e insular, quer nos antigos territórios*

³²⁴ worldheritage.uc.pt/pt (Consulta: 8-1-2016).

*ultramarinos até às suas respetivas independências, formando as elites e os movimentos de resistência e contestação ao poder. A universalidade está ainda bem viva nos vários cantos do mundo, já que são muitos os atuais estudantes universitários de vários países, sobretudo os lusófonos, que retomam aquela história, influenciando e deixando-se influenciar culturalmente, mantendo viva a troca de ideias e de conhecimentos*³²⁵.

A universidade está dividida espacialmente por duas áreas, a **Alta**, formada por 21 edifícios e a **Sofia** composta por 18 construções e por quatro grandes núcleos arquitetónicos e históricos que correspondem aos momentos de criação, desenvolvimento, reestruturação e consolidação da Universidade de Coimbra: os Colégios da Rua da Sofia, o Pátio das Escolas e a Biblioteca joanina, as construções pombalinas da reforma de 1772 e as Faculdades do Estado Novo.

A Associação RUAS assume o papel de gestora do Bem *Universidade de Coimbra - Alta e Sofia*. Desenvolve a sua atividade como administradora da manutenção, divulgação e promoção do Bem³²⁶. Esta associação apenas tem em conta a administração deste vasto conjunto mas não o concebe como um complexo unitário ou um conjunto integrado de património museológico, muito embora dele façam parte os museus universitários com tutelas diferenciadas e, de algum modo o Museu Nacional de Machado de Castro que, sendo um museu dependente do poder central, está instalado no Palácio residencial do Bispo Conde de Coimbra.

8.7. Museologia e Bairro

Atualmente considera-se um leque muito diversificado de disciplinas como Património: arqueológico, histórico, arquitetónico, artístico ou mesmo natural, a que se vieram associar os patrimónios, industrial, comercial, cinematográfico, arquivístico, paisagístico, gastronómico e intangível... Este último tem vindo a apresentar-se numa diversidade de itens que ainda não se conseguiu distribuir por categorias mas sempre a considerar-se como um elemento cultural e como um recurso. A difusão e o progressivo crescimento dos utentes desses patrimónios, veio gerar três posturas convergentes e, simultaneamente dissonantes. A paz e o desenvolvimento social e cultural das populações ocorridos, a partir de 1945, que, por um lado, vieram acabar com o mundo agrícola e, por outro, caminharam no sentido da valorização dos sectores secundário e dos serviços.

As cidades europeias sempre se assumiram com um centro histórico que cedo privilegiaram. Desde a década de 1950 que Paris e Londres passaram a assinalar, por práticas razões de tráfico, o centro das respetivas cidades, enquanto Roma se pautava ainda por um caos de trânsito para os seus habitantes e os turistas que a visitavam. A indicação desses centros justificava-se por razões de mobilidade interna e de turismo nacional e internacional. Tanto Lisboa como Madrid levaram mais

³²⁵ worldheritage.uc.pt/pt/ (Consulta: 13-11-2017)

³²⁶ <http://www.uc.pt/ruas/> (Consulta: 31.12.2015).

tempo a indicar esse centro onde se encontravam os principais monumentos da cidade. Todavia, o desenvolvimento das capitais veio apontar a necessidade de reconhecer outros centros com diferenciados interesses e, desde logo, a necessidade de assinalar convenientemente essa diferenciação, que sublinhava a ideia de bairro, como no caso português, onde se assistiu à recriação de Alfama, do Bairro Alto e à criação de novos bairros como o Bairro de Alvalade e, mais recentemente, a Alta de Lisboa, situada no topo do Lumiar.

Desde os anos 60 do século XX que se vem desenhando um novo conceito de museus que aparece pela via da museologia tradicional e é paralelo a conceitos desde há muito defendidos pela Sociomuseologia³²⁷. O nível e a qualidade de vida foram crescendo paralelamente ao consumismo, o que acabou por propiciar o aparecimento de novas formas e modos de vida em que os ócios e os tempos de lazer ganharam foros de *hobbys* de acentuados contornos, nomeadamente desportivos e culturais. Em primeiro lugar, deve referir-se a atenção dada à Herança Cultural, em movimentos que seguiram três vias distintas, a democratização, a massificação e a mercantilização do Património. De uma conceção do Património como legado a conservar e transmitir, o que em certas instâncias dita que se encare como um “encargo”, como um fardo, passou-se para uma outra, em que o Património é considerado um recurso a explorar e a potenciar. Houve então a necessidade de uma postura crítica, para analisar em profundidade as lógicas de valorização do Património³²⁸. Neste momento, esta nova atitude perante o valor de recurso da Herança Cultural, está em fase de acentuação. Na realidade, esta postura potencia lógicas de desenvolvimento sustentável com base no património, entendido como um recurso económico. Por outro lado, vem-se salientado o valor desse mesmo património como recurso social, ao devir um novo espaço de intervenção cívica que encerra um grande potencial de mobilização comunitária e, por outro, permite gerar projetos educativos inovadores e elevar o capital cultural das populações, na medida em que o Património também é um ativo cultural³²⁹. Entende-se assim como, por vias diversas e até por vezes antagónicas, a Museologia tradicional se veio a cruzar com a museologia Social, acabando aquela por chegar, às exigências e objetivos da Sociomuseologia, ainda que por um caminho mercantilista.

Pode afirmar-se que a governação política, ao procurar novos eleitores foi abrindo áreas de atuação específicas para diferentes camadas da população como as crianças, os jovens, as mulheres, as famílias, os grupos de diferentes orientações sexuais, os deficientes e os estrangeiros provenientes de outras culturas e civilizações. A multiculturalidade ganha peso e relevância nas políticas culturais e museológicas, frequentemente centradas nos contactos personalizados com as populações locais. Deste

³²⁷ No tocante à América latina e mais precisamente sobre o Brasil, ver: SANTOS, Maria Célia Moura, “Uma abordagem Museológica do Contexto Urbano”, *Cadernos de Museologia*, nº 5, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1996, p. 50.

³²⁸ GOMES, António B., “O Conceito de Património”, *A Arqueologia e o Mundo Moderno*, s/e, s/d. Acessível em: http://www.academia.edu/1227535/O_conceito_de_Patrim%C3%B3ni (Consulta: 31-12-2015).

³²⁹ *idem*.

modo, a relação de vizinhança torna-se axial para a unicidade entre as instituições e os seus utentes, reforçando o conceito de aldeia ou de bairro. Parece assim relevante analisar os exemplos já existentes, o Parque das Nações e o Bairro dos Museus de Cascais, bem como outros, em vias de implementação, como foi o caso da 7ª colina, a proposta da zona de Belém/Ajuda como *district* e, aquele que abaixo proponho para o Paço do Lumiar.

8.7.1. EXPO 98

A Comissão para as Comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos portugueses teve sucessivos presidentes que foram organizando diversos eventos e publicando as que eram então as mais recentes teorias e pesquisas sobre esta temática, tendo editado uma exemplar revista, *Oceanos*, dirigida por José Sarmiento de Matos. Durante a liderança de Vasco Graça Moura, escritor e poeta de reconhecido mérito e de António Mega Ferreira, romancista e gestor cultural, ocorreu a Exposição Universal de Sevilha, em 1992, de que Francisco Faria Paulino, capitão de Abril, foi o diretor do Pavilhão de Portugal. A sua experiência como diretor executivo da Comissão dos Descobrimentos e, por ser homem de grande dinamismo, levou-o, em 1989, a acarinhar a ideia de organizar algo de semelhante no nosso país. Dela veio a resultar uma Exposição Internacional em Portugal na década seguinte que, depois de aceite pelo governo, veio a ter lugar em 1998³³⁰.

Foi Mega Ferreira quem apresentou o projeto de candidatura ao *Bureau International d'Expositions*, tendo ganho à proposta canadense. Foi então criada uma empresa, *Parque Expo*, com o objetivo de criar um evento autossustentável, desde logo financiado com a receita da venda de terrenos adjacentes à exposição. Ainda foi opção de imediato retorno financeiro, a receita obtida com os bilhetes de acesso. Um projeto desta envergadura teve múltiplos autores de que se devem destacar os arquitetos e os urbanistas que elevaram de raiz um novo bairro da cidade. Numa área degradada de 50 hectares, situada da zona oriental, foram construídas todas as necessárias infraestruturas no subsolo, bem como edificados pavilhões dispostos num rigor pombalino, acrescido das exigências modernas de uma capital. A antiga Doca dos Olivais foi inteiramente reformada para albergar, junto ao rio Tejo, o recinto da EXPO'98, e ocasião para comemorar os 500 anos dos Descobrimentos Portugueses.

A *Exposição Mundial de 1998*, ou, oficialmente, *Exposição Internacional de Lisboa de 1998*, foi concebida com o seguinte tema, *Os oceanos: um património para o futuro*. Em complemento, lançaram-se grandes obras públicas. Entre as maiores estão a *Ponte Vasco da Gama* (à data a maior da Europa), uma nova linha de metro com sete estações e um interface rodoferroviário, a *Gare do Oriente* (arquiteto Santiago Calatrava) e um complexo de transportes com metropolitano e ligações ferroviárias (*Estação do Oriente*). *Parte do seu sucesso ficou a dever-se à vitalidade cultural que demonstrou - por exemplo, os seus cerca de 5000 eventos musicais que constituíram um dos maiores festivais*

³³⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Mundial_de_1998 (Consulta: 28-12-2015).

*musicais da história da humanidade. Arquitetonicamente, a Expo revolucionou esta parte da cidade e influenciou os hábitos de conservação urbana dos portugueses - pode dizer-se que o Parque das Nações é um exemplo de conservação bem-sucedida dum espaço urbano*³³¹.

Entre os pavilhões internacionais e nacionais construídos, e os pavilhões temáticos desenhados por diferentes autores, ficou emblemática a *pala* do pavilhão de Portugal desenhada por Siza Vieira. Ainda hoje se encontram abertos e integrados no “agora” designado *Parque das Nações*, alguns pavilhões, destacando-se o Oceanário (o maior aquário do Mundo com a reprodução de 5 oceanos distintos e numerosas espécies de mamíferos e peixes, do arquiteto Peter Chermayeff), um pavilhão de múltiplas utilizações (*Pavilhão Atlântico*, arquiteto Regino Cruz) e o Pavilhão do Conhecimento dos Mares que veio a transformar-se num museu de ciência Viva, (dos arquitetos Pedro Ravara e Nuno Vidigal). Convém concluir que a EXPO 98 acabou por criar um novo Bairro em Lisboa.

8.7.2. Sétima Colina



Figura 338. Rua D. Pedro V, Lisboa.

José-Augusto França coordenou a edição de um roteiro da cidade de Lisboa que designou como a *7ª Colina*³³², tema que vinha sendo tratado pelo próprio e por Elísio Summavielle, enquanto Chefe de Divisão do Património Cultural, ao tempo do Presidente de Câmara, João Soares. Constituiu-se então um grupo de trabalho coordenado por Summavielle, integrando José-Augusto França, o arquiteto Troufa Real e o escultor Lagoa Henriques, como consultores. Assumida esta colina como um território, veio a criar-se o respetivo roteiro que integrou a LISBOA CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA, 1994 e que teve a colaboração de diversos historiadores: Elísio Summavielle, Ana Tostões, Carlos Almaça, Fernando Catarino, Glória de Azevedo Coutinho, Gonçalo Couceiro, Hélder Carita, João Fagundes, Joaquim Saial, José Sarmiento de Matos, Helena Couto, Nuno Vassalo e Silva e Pedro Bebiano Braga. Esta 7ª colina é reconhecida como uma das sete colinas de Lisboa que, segundo a lenda, foi fundada como Roma, assente nas suas colinas³³³. Deverá ainda mencionar-se que, se somaram a esta inovadora intervenção urbana, diversas personalidades ligadas à esmagadora maioria

³³¹ *idem*.

³³² A *Sétima Colina = Seventh Hill*, roteiro histórico-artístico, *Historical and artistic guide* / coord. de José-Augusto França Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

³³³ Roma foi fundada em 753 a C, sobre uma das sete colinas: Capitólio, Quirinal, Viminal, Célio, Aventino e Palatino. https://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_colinas_de_Roma (Consulta: 18-9. 2017).

das instituições culturais da zona e outras que, na qualidade de vizinhos da Sétima Colina, participaram e colaboraram na abrangência histórico/artística relativa ao levantamento geográfico cultural desta Via, tratada no espírito da Sociomuseologia, pelos membros deste grupo inicial, a que se sucede o Comissariado de Summavielle, ao tempo de Jorge Sampaio como Presidente da Câmara de Lisboa. Esta Colina corresponde à também designada como colina de S. Roque. Tem uma particularidade interessante no contexto da capital porque replica e correspondente a uma e, só uma rua da cidade, entendida como se fora a rua direita de todas as vilas, aldeias e até cidades do país. Recorde-se, a título de exemplo que, tanto Setúbal como Vila Viçosa, como o próprio Lumiar têm a sua rua direita. Qualquer povoado começava quase sempre a desenvolver-se com as casas encostadas umas às outras, por razões de segurança e de poupança e, sempre na horizontal. Ora esta colina começa no rio, prolonga-se pela Rua do Alecrim, sobe ao Chiado, passa pelo Largo de Camões, Rua da Misericórdia, Rua D. Pedro V, Largo do Príncipe Real, Rua da Escola Politécnica, acabando por terminar no Largo do Rato.

Do ponto de vista urbanístico, deve-se a Frei Nicolau de Oliveira que, no século XVII refere que “*as sete colinas sobre as quais estava assente Lisboa eram S. Jorge, S. Vicente, S. Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas, e Sant’Ana*”³³⁴. Deve todavia acrescentar-se que as sete **colunas**, alinhadas umas ao lado das outras, têm uma referência bíblica, relacionada com o templo de Salomão na medida em que correspondem aos Provérbios deste rei de Israel ³³⁵, em que a sétima coluna é simbólica por estar referenciada como a coluna da sabedoria. Trata-se aqui de uma **colina** em que os prédios também estão alinhados como no templo daquele sábio soberano e *só existem 3 edifícios do séc. XIX nos seus 3,5 km de percurso, num comprimento semelhante à National Mall de Washington* como mo afirmou Elísio Summavielle, que falando ainda desta sétima colina disse ‘*Convém trazer a lume que se encontra nesta via a regra de ouro do urbanismo, segundo a qual, a lei da harmonia sustentada corresponde a uma distribuição gloriosa: 30% do seu território está destinado à habitação; 30% ao comércio e 30% aos serviços. Este inesperado equilíbrio e garante a sustentação e permite a continuidade da sua exploração económica, comercial e turística.*

Sem ter em linha de conta esta premissa métrica, a sustentabilidade da *Sétima Colina*, veio a acontecer, ainda sob a alçada da edilidade, através da criação de um evento cultural anual que vem tendo como designação o *Bairro das Artes*³³⁶. Assenta no território da sétima colina e enquadra a programação cultural e museológica dos diversos organismos que estão instalados neste sítio de Lisboa. Celebra-se neste ano de 2017, a 8ª edição do Bairro das Artes em que *Museus, livrarias e*

³³⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_Colinas_de_Lisboa (Consulta: 16-9-2017).

³³⁵ “A Sabedoria edificou a sua casa, lavrou as suas sete colunas.”, In.: *Antigo Testamento: Pv. 9.1.* <https://www.bibliaonline.com.br/acf/pv/1> (Consulta: 18-9-2017).

³³⁶ http://www.novaera- Alvorecer.net/lisboa_oculta.htm (Consulta: 26-9-2017).

galerias abrem as portas para dar a conhecer a arte contemporânea. A iniciativa, que começou em 2010, conta este ano com mais espaços a aderir ao Bairro das Artes e a uma nova adição nas Artes Visuais: a arquitetura, que se junta ao evento através da parceria com a Ordem dos Arquitetos. De pedra e cal estão a pintura, fotografia, instalação, desenho, gravura e joalheria. Com mais de 100 artistas presentes em 37 espaços do Rato ao Cais do Sodré, o Bairro das Artes aí está para divulgar a arte contemporânea, pela oitava vez consecutiva³³⁷. A programação, que garante o acesso livre a museus, livrarias e galerias, passa pelo Rato, São Bento, Bairro Alto e Chiado. No total, são inauguradas 19 exposições no Bairro das Artes. Apesar de a iniciativa ter apenas a duração de um dia, Cláudio Garrido sublinha que as exposições inauguradas no evento vão continuar, sendo que a iniciativa pretende dar a conhecer³³⁸. O Bairro das Artes tem uma parceria institucional da Câmara Municipal de Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Junta de Freguesia da Misericórdia e Junta de Freguesia de Santo António.



Figura 339. Elétrico de Lisboa, carreira n.º 28.

José-Augusto França ainda se refere ao percurso do transporte público do já famoso Elétrico de Lisboa, da *carreira n.º 28*³³⁹, que une e facilita a mobilidade entre a colina do Castelo, a da Graça, a Sétima Colina, a Estrela e os Prazeres³⁴⁰. A principal característica do percurso urbano correspondente à *Sétima Colina* consiste na existência contínua de edificadros dos séculos XVIII e XIX que conferem uma individualidade estética a este conjunto, devida a uma harmonia de formas, de dimensões e de

³³⁷ FERREIRA, Joana, “Sétima colina de Lisboa recebe 8.ª edição do Bairro das Artes”, Público, 18.9.2017. <https://www.publico.pt/2017/09/18/local/noticia/setima-colina-de-lisboa-recebe-8-edicao-do-bairro-das-artes> (Consulta: 26-9-2017).

³³⁸ Id., Cláudio Garrido, responsável pela organização do Bairro das Artes, da Associação Isto não é um Cachimbo, diz ao PÚBLICO que “as expectativas são muito boas” pois houve um aumento de espaços e artistas a participar.

³³⁹ www.google.pt/search?q=elétrico+28&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihuLXntMrXAhWBkhQKHbNpAqsQ_AUICigB&biw=1517&bih=735#imgrc=lQr7GmluDIMDbM: (Consulta: 19-11-2017).

³⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto, 28, *Crónica de um percurso*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998. <http://www.livroshorizonte.pt/tag/eletrico-28/> (Consulta: 18-9-2017).

alturas de empenas que contribuem para uma cenografia arquitetónica de prédios, conjugados com mansões de menores proporções, acrescidos de alguns palacetes, dois conventos, três palácios aristocráticos e a Escola Politécnica de Lisboa, transformada numa instituição museológica, mas ainda com duas Igrejas, tendo pertencido uma delas ao antigo convento dos jesuítas, em parte transformado em museu. Convém ainda referir o Palácio da Imprensa Nacional e as instalações da antiga Fábrica de Cerâmica do Rato, culminando no topo, com o Palácio da Condessa de Cuba, em cuja capela se encontravam, durante a ditadura e, sobretudo a partir dos Anos 70, os *católicos progressistas* e que é hoje, 2017, parte da sede do Partido Socialista.

8.7.3. Comissariado da Baixa-Chiado

Maria José Nogueira Pinto, enquanto vereadora da Habitação Social da Câmara Municipal de Lisboa, entre 2005 e 2007³⁴¹, criou um comissariado constituído por seis personalidades. Propunha-se apresentar um plano estratégico para revitalizar o coração da capital. Visava a internacionalização da cidade, recuperando projetos e estudos avulsos, já existentes numa estratégia que visava *reorganizar globalmente o espaço, o tempo e as atividades* da Baixa Pombalina. Os seis comissários trabalharam com a premissa de maximizar aquela área central de Lisboa, localizada entre as colinas do Chiado e do Castelo, a Praça dos Restauradores e o Tejo. O texto do Comissariado refere: *Há que transformar esta grande zona de lazer, aberta ao jantar e à ceia ...há que restaurar os edifícios que mantêm a traça pombalina e reconstruir os outros. O objetivo seria colocá-los, posteriormente, no mercado para habitação; “para repovoar esta zona oferecendo casa a mais 10 mil pessoas.... As novas habitações situar-se-ão nas colinas, sobretudo na do Castelo com a intenção de reduzir a poluição e o ruído e de atender a preocupações sociais nomeadamente dos idosos de poucos recursos, tendo-se realizado a primeira residência assistida.*

Além da Circular das Colinas, há ainda que concluir a 1.ª Circular, que liga Alcântara a Xabregas, faltando reformular o Nó de Alcântara e construir a ligação das Olaias a Xabregas. Também é necessário concluir a CRIL e Parques de estacionamento, bem como o futuro terminal de cruzeiros que terá dois mil lugares e um parque subterrâneo no Terreiro do Paço. O comissariado propôs ainda a criação de um parque subterrâneo no Príncipe Real por baixo do asfalto. Para se circular melhor a pé, o projeto previa a ligação da Baixa, que é um vale, às duas colinas: Chiado e Castelo. Mais turistas e novos moradores exigem comércio reforçado. Será criado um centro comercial a céu aberto nas ruas de Santa Justa e Vitória e as arcadas do Terreiro do Paço também terão outro aproveitamento, com cafés, restaurantes, galerias de arte, lojas de artesanato... E a praça deve ser aproveitada como espaço público até ao Cais das Colunas. O plano defendia ainda que o Estado se deve manter no seu local de excelência, o Terreiro do Paço. Aqui deve ficar o Estado

³⁴¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Jos%C3%A9_Nogueira_Pinto (Consulta: 27-09-2017).

*moderno que é o Estado do direito. No tocante ao património cultural são fundamentais na Baixa os equipamentos culturais; os existentes como o Museu do Chiado, que o Comissariado gostaria de ver ampliado para as instalações da PSP e do Governo Civil e novos, como o Quartel do Carmo, transformado num grande centro para as novas atividades (design, moda, arquitetura), e um museu multimédia da língua portuguesa, das descobertas ou da viagem na zona ribeirinha, por exemplo, no Arsenal da Armada, que poderá ainda ocupar culturalmente a doca seca, onde podem ser expostos a fragata 'D. Fernando', a 'Sagres' e o 'Creoula'. Muitos dos espaços museológicos de Lisboa estão situados na zona ribeirinha pelo que o comissariado gostaria de aproveitar a linha de elétrico para criar um percurso cultural.*³⁴²

Maria José Nogueira Pinto sublinha que o Governo já nomeou um representante que servirá de interlocutor entre o Estado e o Comissariado/Câmara. Trata-se do presidente da Parque Expo, Rolando Borges Martins. *A Expo é um exemplo muito bem sucedido e há coisas que podem ser replicadas e devem sê-lo; por exemplo, criar uma medida de exceção para toda esta área, que será um decreto-lei, de forma a concentrar todos os procedimentos para podermos criar um modelo operacional que garanta a estabilidade do projeto até ao seu termo e grande celeridade nos procedimentos administrativos, nomeadamente nos licenciamentos e expropriações, se for caso disso." Recebida luz verde do Governo para avançar, Maria José Nogueira Pinto considera que será possível arrancar com as obras no início de 2007.*³⁴³

O Comissariado Baixa-Chiado era presidido por Maria José Nogueira Pinto, Miguel Anacoreta Correia, engenheiro especializado em obras públicas e vice-presidente do CDS-PP, Maria Celeste Hagatongreia, Administradora do Banco BPI, Manuel Salgado Arquiteto que deixou a sua marca na Expo'98 e Augusto Mateus Ex-ministro da Economia comissário para o financiamento e sustentabilidade económica. faziam ainda parte Raquel Henriques da Silva Investigadora em História de Arte e comissária para as atividades culturais mas também Elísio Summavielle Presidente do IPPAR, convidado como comissário para o património histórico.

Podíamos testar aqui aquele modelo intermédio entre a Câmara e as freguesias, porque isto é um projeto conjunto quero ir para a Baixa, viver para a Baixa, eu quero trabalhar na Baixa'. Mas estamos certos que há muita gente que verá as vantagens. É um espaço singular. Tem determinados requisitos por ser um espaço histórico, mas também tem as vantagens deste extraordinário cenário. E se imaginar isto limpo, com segurança, com boa iluminação. Se imaginar isto animado com muitas horas de utilização nas noites de Verão... Temos um clima excepcional. Se imaginar uma programação

³⁴² n. a., "A Baixa segundo a vereadora Maria José Nogueira Pinto", Correio da Manhã, *Correia da Manhã*, Lisboa, 18.06.2006. Acessível: <http://www.cmjournal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/a-baixa-segundo-maria-nogueira-pinto>

³⁴³ n. a., "A Baixa segundo a vereadora Maria José Nogueira Pinto", Correio da Manhã, *Correia da Manhã*, Lisboa, 18.06.2006. Acessível: <http://www.cmjournal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/a-baixa-segundo-maria-nogueira-pinto>

cultural ainda melhor...³⁴⁴ - E uma circulação mais fácil e ordenada... - Isto aqui também tem de haver ordem. E as pessoas não gostam de ouvir, mas é verdade. Isto aqui tem de ser reordenado quer na circulação quer no estacionamento. Porque as pessoas querem andar a todas as velocidades, querem dar voltas e mais voltas, parar à porta. Isto não acontece em lado nenhum. Agora o que nós pensamos é que há sítios muito feios com muito bom estacionamento e nós estamos a oferecer um sítio bonito naturalmente com menos estacionamento à porta. - O comércio sofrerá alterações profundas. Já falaram com os comerciantes? - Sim e as associações têm até já um gestor. Porque há todo um caminho que o comércio tem de fazer e isto tem de estar tudo articulado. Depois temos aqui financiamento público, financiamento privado, financiamento internacional³⁴⁵.

8.7.4. Museus de Belém

Em Lisboa, a assinatura da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, no manuelino Mosteiro dos Jerónimos, veio em definitivo revalorizar simbolicamente a Zona de Belém como um centro privilegiado da capital. A criação do Centro Cultural de Belém nos Anos 90, acrescentou e acentuou a ideia da existência de um centro cultural, identitário, fórmula que a recente teoria museológica vem defendendo. Ali veio a ser instalada uma relevante coleção privada, o *Museu do Design*, permitindo a divulgação pública de uma área de criação, de algum modo inédita no nosso país. Ainda na mesma zona é de assinalar a presença de mais seis outros museus: Museu Nacional de Arqueologia, Museu Nacional dos Coches, o Museu da Presidência. Um pouco mais acima encontra-se o Museu Nacional de Etnologia e o Palácio Nacional da Ajuda. Na parte mais baixa e junto ao rio está a Fundação EDP que integra o Museu da Eletricidade, também situado em Belém. Nesta zona da cidade foi edificado um novo Museu dos Coches, justificado pelo Ministério das Finanças como uma necessidade de ampliação das instalações, decisão que veio gerar numa acesa polémica com a tutela dos museus nacionais, o Conselho Nacional do ICOM, a APOM e os próprios diretores, conservadores, curadores e os mais variados técnicos de diferentes museus do país. Em 2016, ocorre a abertura de mais uma instituição museológica, o MAAT, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, dependente da Fundação EDP, instalado num edifício emblemático para a cidade e que parece corresponder a um conceito que vem anunciado como o museu do futuro³⁴⁶.

Devem ainda referir-se outras instituições que têm vindo a animar o tecido museológico lisboeta como a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, no Campo Pequeno e a reinstalação do Museu do Design, MUDE na baixa pombalina. Paralelamente há a referir a valorização dos 17 quilómetros de zona ribeirinha que estão a devir um novo percurso de Lisboa com fortes

³⁴⁴ n. a., “A Baixa segundo a vereadora Maria José Nogueira Pinto”, *Correio da Manhã, Correia da Manhã*, Lisboa, 18.06.2006. Acessível: <http://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/a-baixa-segundo-maria-nogueira-pinto>

³⁴⁵ n. a., “A Baixa segundo a vereadora Maria José Nogueira Pinto”, *Correio da Manhã, Correia da Manhã*, Lisboa, 18.06.2006. Acessível: <http://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/a-baixa-segundo-maria-nogueira-pinto> (Consulta: 27-9-2017).

³⁴⁶ www.fundacaoedp.pt (Consulta: 28-12-2015).

potencialidades de vir a constituir como uma *via museológica*³⁴⁷, semelhante à que está designada em Madrid, no *Paseo del Prado* que vai criar o percurso *Cibeles/Atocha*, ainda em projeto. Álvaro Siza Vieira ganhou o concurso internacional para a requalificação do lado Este dos Paseos de Recoletos e Prado e inspira-se na forma setecentista original do *Salón del Prado*. *Prevê a ampliação dos passeios, e o acrescento de zonas verdes*. Contudo houve muita polémica em torno desta obra de requalificação como foi o *suposto abate de árvores centenárias, no processo de ampliação do passeio em frente ao Museu Thyssen-Bornemisza*³⁴⁸.

Finalmente deve destacar-se o pré projeto *Belém-Ajuda* que propõe um território cultural alargado a dois bairros contíguos³⁴⁹. Uma resolução do Conselho de Ministros instituía uma *estrutura de missão* encarregue de conceber um *Plano Estratégico Cultural da Área de Belém* capaz de concertar as vontades das múltiplas entidades públicas e privadas ali presentes com responsabilidades no património e na cidade, mobilizando-as para a “criação sustentada de riqueza e emprego”. António Ressano Garcia Lamas, antigo presidente do Instituto Português do Património Cultural, criara em 2000, na Zona de Sintra, um modelo de gestão integrada que reunia os diversos monumentos classificados pela UNESCO numa empresa municipal, Parques de Sintra, Monte da Lua. Ao assumir, em outubro de 2014, a presidência do Centro Cultural de Belém deu início ao desenho do *Plano Estratégico para o Distrito Cultural de Belém*, sublinhando o *carácter excepcional e diversificado do património da vasta área de Belém*. Fala da sua importância para a história de Portugal e do mundo, lembrando o seu valor *simbólico e a importância que tem para a cidade, quer como centro de poder, quer como polo privilegiado para as artes e o turismo*.

No Plano defende-se: *a criação do Distrito Cultural de Belém*, entendido como *acelerador e qualificador* da oferta turística de Lisboa³⁵⁰. Na realidade, o plano de António Lamas procurava conjugar cultural e museologicamente o território Belém/Ajuda, pelo que se deve, desde já, rever a nomenclatura (Distrito) usada neste Plano. Do ponto de vista linguístico, distrito em português corresponde a uma divisão administrativa diferente da de Bairro. Como é sabido, o conceito inglês de *District*, significa Bairro, pelo que poderia, quando muito, ser substituído pela palavra freguesia que, por sua vez não coincide com a extensão de duas freguesias em questão, Belém e Ajuda. Por um lado,

³⁴⁷GRANDE, Nuno, “Os novos espaços da Cultura. Breve leitura histórica da relação entre política e espacialidade cultural”, *Arquitetando espaços : da natureza à metapolis*, Porto, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2003, p. 249-256.

³⁴⁸ https://pt.wikipedia.org/wiki/Paseo_del_Prado (Consulta: 10-1-2016).

³⁴⁹ “...a descobrir a zona ocidental da cidade de Lisboa, com a maior concentração de património e museus do país. Belém assume plenamente a sua condição de centro cultural e monumental, onde o conjunto patrimonial de elevado interesse histórico e artístico faz com que seja uma das zonas da cidade de maior afluência turística”. <http://www.visitbelem.pt/Default/pt/Artigo?a=12> (Consulta: 28-12-2015).

³⁵⁰ CANELAS, Lucinda, “Plano Estratégico para a área de Belém já pode ser consultado”, *Público*, 18.09.2015. Acessível: <https://www.publico.pt/2015/09/18/culturaipilon/noticia/plano-estrategico-para-a-area-de-belem-ja-pode-ser-consultado-1708297> (Consulta: 31-12-2015).

District é um estrangeirismo que nada justifica ser usado e, por outro, ao ser traduzido, a palavra distrito contém uma forte tradição no nosso país, estando ligada a qualificações físicas, culturais e geográficas de maiores proporções.

Este projeto integrava-se na ideologia Social-democrata que é substituída após as eleições, pelo Partido Socialista. António Costa assume as funções de 1º Ministro, tendo convidado para Ministro da Cultura, João Soares, antigo presidente da Câmara, 1995-2002, que se insurge com a maior indignação com esta estrutura de projeto e a criação do *distrito Cultural de Belém*. Na realidade, fazendo parte desta zona, AJUDA/ BELÉM, não só o Museu da Presidência como o próprio Palácio da Presidência, mas ainda o Palácio Nacional da Ajuda que foi a residência da monarquia, não fazia, nem faz sentido que fosse o CCB, Centro Cultural de Belém, na qualidade de Fundação, a ter a incumbência de gerir este *distrito cultural*, de uma forma autoritária e num ato de alienação total da administração local, relativa à freguesia de Belém, que não fora sequer ouvida para as conversações preliminares. Esta polémica veio a terminar com a demissão deste ministro e do próprio presidente do CCB, e a nomeação de um novo Ministro da Cultura, Luís Filipe Castro Mendes.

8.7.5. Bairro dos Museus

Fora da capital refira-se ainda o caso de Cascais onde *nasceu um conceito pioneiro em Portugal: o Bairro dos Museus. Assente num perímetro geográfico que engloba 12 equipamentos e dois parques, esta é uma nova experiência cultural...é um conceito que vai permitir reunir estes equipamentos através de uma programação integrada que possa propiciar uma oferta cultural ainda mais rica*³⁵¹. *Fazer da vila de Cascais um grande palco com artistas a trabalhar ao vivo dentro do perímetro deste bairro é outro dos objetivos do Bairro dos Museus. É ainda pretendido que este ambiente cultural traga um maior envolvimento da comunidade local com os equipamentos, assim como a atração da indústria criativa, reafirmando Cascais como uma referência cultural e artística nacional e internacional*³⁵².

Na realidade, a população de Cascais corresponde a uma grande diversidade de estratos sociais e, como acontece em todas as cidades, a diferentes estádios etários. Do ponto de vista cultural, existe ainda uma grande fronteira entre o Cascais tradicional e o Cascais moderno, entre diversificadas burguesias locais que se cruzam com estrangeiros de várias proveniências e com turistas diários ou semanais que vêm visitar uma vila de reconhecido prestígio, à semelhança de Brighton ou de Cannes. Resulta muito valorativa e simbólica, a intenção do município em outorgar mais uma qualificação à

³⁵¹ Fazem parte dos equipamentos as seguintes instituições: Centro Cultural de Cascais, Casa das Histórias Paula Rego, Museu Condes de Castro Guimarães, Casa Duarte Pinto Coelho, Casa de Santa Maria, Farol - Museu de Santa Marta, Museu do Mar - Rei D. Carlos, Fortaleza de Nossa Senhora da Luz, Forte S. Jorge de Oitavos, Museu da Música Portuguesa / Casa Verdades de Faria, Espaço Memória dos Exílios, Casa Reynaldo dos Santos e Irene Virote Quilhó dos Santos, Parque Marechal Carmona, Auditório Fernando Lopes Graça - Parque Palmela. Estão previstos a breve prazo novas infraestruturas e valências culturais como “o Museu do Cartoon, o Museu do Automóvel Clássico e a criação da Orquestra Sinfónica de Cascais.

³⁵² www.bairrodosmuseus.pt (Consulta: 22-12-215).

vila, apelidando a área de maior densidade de equipamentos como o *Bairro dos Museus*. Pretende assim veicular este certificado cultural como um modelo de gestão museológica que constitui uma mais-valia sociocultural com uma dupla função. Por um lado, a Câmara assume a tradição elitista e idealizada da vila, por ter sido local de veraneio régio e aristocrático e, por outro, procura democratizar o acesso à cultura, facilitando a mobilidade com um sistema de transportes, o *Buscas*, bem como promovendo uma programação atenta à diversidade de perfis dos potenciais e reais visitantes.

8.8. Parque de Museus do Paço do Lumiar

8.8.1. Limites Territoriais

Existe uma unidade matricial de ordem administrativa que agrupa e reúne, sob a égide do poder local, a área geográfica de Lisboa designada pela Freguesia do Lumiar. Correspondeu desde a baixa Idade Média a um lugar que se veio a transformar numa freguesia com dois lugarejos, o Paço propriamente dito e o lugarejo de Telheiras, extensão territorial básica que se mantém até aos dias de hoje. O Paço do Lumiar constitui a parte mais antiga e nobre desta freguesia que deve a sua toponímia a Afonso Sanches, 1289-1329, um infante da Dinastia Borgonhesa, bastardo de D. Dinis. Aqui residiu, numa área, sobre a qual foi construído, no século XIX, o palácio dos Viscondes do Paço do Lumiar, localizado a meio caminho entre a Igreja de S. João Baptista e a Ermida de S. Sebastião, junto à cruz de pedra e ao fontanário do Paço.

8.8.2. Figuras Tutelares

Na verdade, o Paço do Lumiar de remota origem medieval que ainda hoje reflete um sentimento de identidade, parece expressar a razão pela qual o nome do Paço ficou na toponímia da cidade até aos nossos dias. Constitui um das mais antigas toponímias da cidade, comparável a Alfama, à Mouraria ou à Costa do Castelo. Na realidade, a inicial igreja românica, transformada logo depois numa construção gótica, de que há interessantes e fortes vestígios, significava a necessidade de sinalizar o lugar e sagrar aqueles terrenos que tinham sido pertença real. Ao doar estas terras ao seu filho, D. Dinis tinha uma pernoita assegurada entre o Castelo de S. Jorge e o Paço do Lumiar e, entre este último e o seu tão estimado Convento de Odivelas. Presume-se que deveria ser frequente a presença do rei nas terras do Lumiar, mas sobretudo de D. Afonso Sanches³⁵³, o que justificará a continuada manutenção dessa toponímia até aos dias de hoje.

³⁵³ Mordomo-mor do Reino de Portugal, Senhor de Vila do Conde. Filho ilegítimo do Rei D. Dinis I de Portugal e de Aldonça Rodrigues Talha. Casou com Teresa Martins (de Meneses) 5ª Condessa de Albuquerque. Escudo de prata com cruz de vermelho carregada com castelos de ouro, vintes escudetes de azul, sobrecarregados de onze besantes acantonados de cinco em cinco. Os laterais virados para o abismo do cantão. Sendo D. Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis, e ainda não havendo uma tradição heráldica muito forte, adoptou os mesmos elementos de seu pai mas com disposição e repetições diferentes. Conde de Albuquerque (em Espanha) pelo seu casamento. http://heraldica-real-portuguesa.blogspot.pt/2008_05_01_archive.html (Consulta: 12.11.2016).



Figura 340. Armas de D. Afonso Sanches
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/341921796693508291/?ip=true>

Creio que ainda é importante salientar-se que esta memória está relacionada com uma individualidade, bastarda mas régia, que além de ter o favoritismo do rei, facto reconhecido pelos historiadores que trataram deste assunto, teria o dos seus vizinhos e demais pessoas do lugar.

8.8.2.1. D. Afonso Sanches, Infante de Portugal

Afonso X rei de Leão e Castela, 1221-1284, designado o Sábio, avô de D. Dinis 1261-1325 foi conhecido em toda a Península durante largos anos, pelo prestígio e fama, atendendo à sua sabedoria, mas também dados os seus dotes artísticos de qualificado poeta. Recebia na sua corte trovadores e músicos que louvavam o seu talento e os seus cantares. *As Cantigas de Santa Maria* constituem ainda hoje um legado de referência universal. Sabe-s, por sua vez, que D. Dinis tinha a maior honra e respeito pela sua ascendência poética, reconhecível na sua autoria de numerosas *Cantigas de Amor e de Amigo* e ainda na criação da universidade, os Estudos Gerais, em 1290, sendo a sua corte reconhecida como um dos maiores centros literários da Península³⁵⁴.



Figura 341 e Figura 342. Túmulo de D. Afonso Sanches.

Como se sabe, D. Afonso Sanches fez igualmente jus desta sua ascendência, tendo-se revelado um trovador de grande qualidade. *O espólio poético que dele chegou até nós encontra-se no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e no Cancioneiro da Vaticana e compõe-se de quinze poemas*³⁵⁵. Esta veia artística, detetável em três gerações seguidas, justifica a acentuada preferência de D. Dinis por este seu filho bastardo, legitimado em 1304, supondo-se mesmo que o pai via nele o seu sucessor,

³⁵⁴ https://pt.Wikipédia.org/wiki/Dinis_I_de_Portugal (Consulta: 5-1-2016).

³⁵⁵ PIZARRO, José Augusto Sotto Mayor, *Linhagens Medievais Portuguesas: genealogias e estratégias (1279-1325)*, Porto, ed. do autor, 1997. p. 189.

razão pela qual o nomeou *Mordomo da Coroa*³⁵⁶. Esta relação familiar prova a interessante e, eventualmente, jocosa personalidade do Infante, em que D. Dinis se revia. Também justifica a popularidade de que D. Afonso Sanches gozou, a ponto da sua memória se ter prolongado por tantos anos após a sua morte. Pode pois concluir-se que este fato constitui uma notável permanência de natureza afetiva e de estima devocional durante cerca de setecentos anos, só comparável a Martim Moniz. Pelo seu casamento, teve direito a ser nomeado 5º Conde Albuquerque (Espanha), título que passou a ter correspondência no nosso país.



Figura 343. Túmulo de Teresa Martins, 5ª Condessa de Albuquerque (Espanha)
Fonte: kantophotomatico.blogspot.pt/2016/10/em-torno-do-convento-de-santa-clara-em.html

O casal retira-se da corte e acaba por residir em Barcelos. Manda construir um notável convento de clarissas onde jazem os seus túmulos³⁵⁷. A construção tem início em 1314 e quatro anos depois dá-se a *fundação do convento por D. Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis, e sua mulher, D. Teresa Martins de Meneses, do qual apenas resta a igreja gótica*³⁵⁸.

8.8.2.2. D. Pedro de Noronha, Marquês de Angeja

Deverá ainda trazer a terreiro outra figura já tratada nesta tese, o naturalista que tinha como desígnio dar finalidade museológica à sua Quinta de Recreio. O desejo deste 1º Ministro de D. Maria I em criar um museu de História Natural anexo ao seu Palácio de Campo³⁵⁹, acabou por se vir a realizar por magia do destino, ainda que, com coleções distintas das imaginadas e recolhidas pelo Marquês mas que mantêm uma ligação aos três reinos da natureza: o mineral (no recife do terciário atrás referido e no Jardim de Esculturas), o vegetal (no Jardim Botânico que constitui aliás a continuidade do seu trabalho) e o animal (na avifauna do Parque), acrescentando-se o valor patrimonial cultural, do acervo dos dois museus ali instalados.

8.8.2.3. D. Domingos de Sousa Holstein, Marquês de Faial

Relevo ainda como figura tutelar do património cultural e natural do Paço, o 2º duque de Palmela que adquire as propriedades da casa Angeja com todo o seu espólio. Termina as obras do

³⁵⁶ *Idem. idem.*

³⁵⁷ kantophotomatico.blogspot.pt/2016/10/em-torno-do-convento-de-santa-clara-em.html (Consulta: 19-11-2017).

³⁵⁸ http://viladoconde-quinhentista.cm-viladoconde.pt/pdf/Convento_StaClara.pdf 19-11-2017

³⁵⁹ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2000, p 19.

palácio, e reformula parte das artes decorativas dos salões, ao gosto romântico do seu tempo. Manda transformar o Jardim Botânico num parque à inglesa, fixando-lhe novas espécies exóticas e ornamentais, ainda hoje existentes e de grande porte. Desenha, à luz da modernidade de então, o romantismo de um pequeno bosque com cascatas e retiros, bosquetes e canteiros contornando com alegretes para as florísticas em grande parte da área contígua ao palácio. Aumenta a mata e manda-a estender de modo a servir para a arte venatória, podendo assim partilhar com os seus convivas o amor pela caça. Por esta razão e ainda pelas melhorias civilizacionais que a 3ª duquesa de Palmela, escultora, lhe introduziu, O edifício foi-se progressivamente transformando num palácio urbano, adquirindo as características e a feição que hoje lhe conhecemos, devendo ser designado por Palácio Angeja-Palmela.

8.8.2.4. Júlio Castilho

Filho de António Feliciano de Castilho viveu no então designado Largo da Duquesa de quem era amigo e contemporâneo. O edifício de dois andares de cariz oitocentista encontra-se hoje em estado de grande degradação. A Câmara enalteceu esta figura de referência como olissipógrafo mandando colocar uma lápide nessa casa que se situa atualmente no Largo Júlio de Castilho. Desenvolveu a sua atividade em vários sectores, sendo de destacar a obra *Lisboa Antiga*. Distinguiu-se como historiador, dramaturgo, jornalista e político, Júlio de Castilho, 1840-1919, foi uma figura de relevo da nossa sociedade e um ilustre residente da Freguesia do Lumiar. O prédio onde viveu é Património Municipal, junto da Academia Musical 1º de Junho de 1893.

8.8.2.5. Cesário Verde

Escritor e poeta, Cesário, 1855-1886, viveu numa casa oitocentista do Paço do Lumiar onde a Câmara mandou colocar uma lápide enaltecendo a sua vida e a obra. Matriculou-se no Curso Superior de Letras em 1873 onde encontrou Silva Pinto, que ficou seu amigo para o resto da vida. É ele que irá organizar um volume *O Livro de Cesário Verde*, constituído por uma compilação da sua poesia publicada em 1901. Dividia-se entre a produção de poesias publicadas em jornais, as revistas *O Occidente* (1878-1915) e *Renascença* (1878-1879?), e as atividades de comerciante, herdadas do pai. Tenta curar-se da tuberculose mas, sem sucesso, pois veio a morrer como dois irmãos da mesma doença, o que inspirou um dos seus principais poemas, *Nós* (1884). Foi um impressionista e um naturalista conjugando e o amor pela cidade e pelo campo com uma sensibilidade muito especial sem expressões grandiloquentes como ainda era uso na época. O campo onde vivia era um espaço real, concreto, autêntico, que lhe conferia e liberdade. A força inspiradora de Cesário é a terra-mãe, sendo nela que Cesário encontra e desenvolve a sua poesia.

8.8.2.6. Luz Soriano

Simão José da Luz Soriano, 1802 1891, formou-se em Coimbra. Aderiu ao grupo *Bravos do Mindelo*, a que também pertenciam Herculano e Garrett e que correspondia à glorificação dos heróis

das guerras liberais. Fez uma carreira na Secretaria da Marinha e no Ultramar. Anos mais tarde, volta à universidade para se formar, desta vez, em medicina. Foi historiador e político da monarquia liberal, tendo sido deputado por Angola em 1951, após o seu regresso desta colónia. Foram de grande relevo os estudos e projetos realizados em África, nomeadamente diversas ações conducentes ao desenvolvimento da cidade de Moçâmedes, zona de fraca implantação e de pouco crescimento. Devem destacar-se as suas obras de historiador relativas ao Cerco do Porto e a evolução do país durante as guerras liberais. Teve uma incumbência governamental referente à elaboração da história da guerra civil seguido do estabelecimento do regime parlamentar no nosso país, 1866-1890. Foi um benemérito, tendo atribuído bens e bolsas destinadas a jovens alunos da casa Pia, (de que ele próprio usufruía), com a intenção de se virem a formar em estudos superiores. Contribuiu financeiramente para a estátua de Afonso de Albuquerque erguida junto ao Palácio de Belém e ainda colaborou com avultada quantia para os túmulos de Vasco da Gama e de Camões³⁶⁰. Teve duas residências no Bairro Alto e, posteriormente, foi habitar a moradia vizinha de Júlio Castilho, o célebre olissipógrafo, que se situa no Largo da Duquesa, junto à Igreja de S. João Baptista do Lumiar³⁶¹.

8.8.2.7. Outras Figuras

8.8.2.7.1. 1º Duque de Wellington, 1769-1852

Wellesley, nascido em Dublin, nada fazia prever na sua infância que viria a ser um general e um estratega de reconhecido mérito. Parte da sua educação passou-se em França onde se destacou na arte da equitação que lhe viria ser muito útil para a sua carreira militar. Wellesley deve a sua fama como general vitorioso sobre as Invasões napoleónicas no nosso país, a partir de 1ª Campanha que teve lugar 1808, data em que assentara o seu quartel-general no Palácio Angeja ao Lumiar, onde está hoje instalado o Museu do Traje. Veio a ser promovido a marechal depois de liderar as forças na Batalha de Vitória em 1813. D. João VI veio a dar-lhe um presente de grande qualidade, uma baixela de prata de vermeil, desenhada por Domingos Sequeira, pela gratidão que o país lhe devia na decisiva vitória sobre os franceses. Durante a sua estadia em Lisboa, viveu no Palácio do Marquês de Angeja, ao Lumiar³⁶². *Após o exílio de Napoleão Bonaparte, em 1814, atuou como embaixador na França e foi-lhe concedido um ducado. Durante o Governo dos Cem Dias, em 1815, ele comandou o exército aliado, junto com um exército prussiano, derrotando Napoleão na batalha de Waterloo. Regista-se que participou em cerca de 60 batalhas durante a sua carreira militar, vindo a prosseguir uma carreira política, tendo sido primeiro-ministro pelo partido tory, por duas vezes e continuou como*

³⁶⁰ https://www.google.pt/search?q=Lumiar+Luz+Soriano&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=lumiar+&aqs=chrome.0.69i59j69i61j69i57j0l3.8196j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (Consulta: 27-9-2017).

³⁶¹ <https://toponímialisboa.wordpress.com> (Consulta: 27-9-2017)

³⁶² http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6223 (Consulta: 15-11-2015)

uma das principais figuras na Câmara dos Lordes até à sua reforma. Permaneceu comandante em chefe do Exército Britânico até à data da sua morte.³⁶³

8.8.2.7.2. Almeida Garrett, 1799-1854

Nascido no Porto, Garrett é reconhecido por ser o introdutor do romantismo no nosso país com a publicação dos poemas, *Camões*, 1825, e *Dona Branca*, 1826. A sua obra-prima é, sem dúvida, a peça *Frei Luís de Sousa que se mantém até hoje como a excelência gramatúrgica da língua portuguesa. Fez parte do Desembarque do Mindelo com Alexandre Herculano e Joaquim António Aguiar. Encontrava-se com D. Pedro IV e a ala liberal durante o cerco do Porto, 1832-33, tendo acompanhado o autor das Lendas e Narrativas a uma audiência ao Rei, a solicitar a criação de um Museu público para albergar as obras de arte provenientes dos extintos conventos e mosteiros*³⁶⁴. Grande impulsionador do teatro em Portugal, foi ele quem propôs a edificação do Teatro Nacional D. Maria II e a criação dos estudos sobre teatro no Conservatório Nacional. Existe um poema de Almeida Garrett, intitulado *No Lumiar*, incluído na obra *Folhas Caídas*, que se refere a este local, durante um passeio que o poeta ali deu com o 1º Duque de Palmela.

*Era um dia de Abril; a primavera
Mostrava apenas seu virgineo seio
Entre a folhagem tenra; não vencêra,
De todo, o sol o misterioso inleio
Da névoa rara e fina que extendêra
A manhan sobre as flores; o gorgeio
Das aves inda tímido e infantil ...*

*Aquelle duque - alli maior ainda,
Alli no seu Lumiar, entre as sinceras
Bellezas desse parque, entre essas flôres,
A qual mais bella e de mais longa vinda
Esmaltar de mil côres
Bosque, Jardim, e as relvas tan mimosas,
Tan suaves ao pó - muito ja caçado
De pisar alcatifas ambiciosas,
De tropeçar no perigoso estrada
Das vaidades da Terra.
E o velho duque, o velho homem d'Estado,
Ao fallar dessa guerra terra portuguesa!.*

³⁶³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Wellesley,_1.º_Duque_de_Wellington (Consulta: 27-9-2017).

³⁶⁴ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Do Objecto ao Museu*, Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação: Professor Doutor José-Augusto França. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1983, p. 218-224. Inédito.

*- Passeávamos assim, e em reflectida
Meditação tranquila descuidados
Íamos sós, já sem falar, descendo
Por entre os velhos olmos tam copados,
Quando sentimos para nós crescendo
Rumor de vozes finas que zumbia
Como enxame de abelhas entre as flôres,
E vimos, qual Diana entre os menores
Astros do céu, a forma que se erguia,
Pensei que a saudar o velho illustre
Em seus últimos dias
E a despedir-se, até Deus sabe quando,
Tu, socegado
Descansa no sepulcro; e cerra, cerra
Bem os olhos, amigo venerado,
Não vejas o que vai por nossa Terra.
Eu fecho os meus, para trazer mais viva
Na memória a tua imagem
E a d'essa bella Inglesa que se esquiva
De nós entre a folhagem
Dos bosques de Parthenope. Cançado,
Fito nesta miragem
Os olhos d'alma, em quanto que arrastado,
Vai o tardio pé
Por este que inda é,
Que cedo não será, bem cedo - em mal!
O velho Portugal.³⁶⁵*

³⁶⁵ GARRETT, Almeida, Folhas Caídas, “No Lumiar”, 1853. Inseri as referências ao velho e 1º Duque de Palmela; a Miss Norton, e ao Parque do Monteiro-Mór.

8.8.2.7.3. Silva Porto, 1850-1893



Figura 344. Silva Porto, *A ceifa do Lumiar*, 1884, 37,5 x 56 cm
Fonte: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves

António Carvalho da Silva nasceu no Porto, tendo acrescido, como apelido, o nome da sua cidade natal. Ali frequentou a Academia de Belas Artes. Participou na X Trienal da Academia Portuense de Belas Artes, em 1869, tendo posteriormente estagiado em Paris, 1876/7 e em Itália, 1879. No regresso é convidado para lecionar na Academia de Lisboa como mestre de paisagem, o que revela o elevado talento e o reconhecimento do mesmo pelos seus pares, igualmente docentes naquela academia. Ramalho Ortigão, que é considerado por José-Augusto França como o crítico de arte deste momento histórico, apelidou-o de *Garrett da Pintura Portuguesa*, deixando de lado Malhoa e outros seus companheiros artistas e pintores. O seu sucesso era reconhecido socialmente, na medida em que o Rei Artista, D. Fernando, adquiriu-lhe uma pintura, *A Charneca de Belas*. Fez parte do *Grupo do Leão*, com Malhoa, Cesário Verde, Columbano, Bordalo Pinheiro, António Ramalho e João Vaz. É reconhecido como um dos fundadores do naturalismo em Portugal, encontrando-se algumas obras nas coleções de Museu de Arte Contemporânea do Chiado, no Museu de Soares dos Reis e na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, a que pertence a pintura acima reproduzida, que representa uma paisagem campestre do Lumiar, em que se reconhece um campo de trigo e algumas oliveiras.

8.8.2.7.4. José de Azeredo Perdigão, 1896-1993

José de Azeredo Perdigão, natural de Viseu, veio fazer o seu curso de Direito na recente Faculdade de Lisboa mas acaba por se ir a formar em Coimbra. Foi um ilustre advogado na capital, tendo arguido inúmeros processos de várias ordens judiciais. Como é sabido, o nosso país foi um local de exílio durante a II guerra mundial, não só para diversas casas reinantes, como para outras pessoas que, por razões religiosas, económicas ou culturais se viram obrigadas a afastar-se do centro da Europa. Calouste Gulbenkian, multimilionário, de origem arménia, vivia em Paris, numa sumptuosa moradia junto do Arco do Triunfo. Era uma personalidade bem conhecida nos meios internacionais, nomeadamente no meio dos negócios ligados ao petróleo. José de Azeredo Perdigão veio a conhecer esta individualidade, reconhecendo de imediato a vantagem para o nosso país que esta individualidade viesse viver para Lisboa, dado o excelente o clima e a neutralidade de Salazar, frente ao conflito

bélico. Na sequência desta relação de amizade, não só Gulbenkian vem viver para o nosso país, como aqui se fixa até ao fim dos seus dias. Jamais se poderá louvar e agradecer a arte e a diplomacia exercida por Perdigão, ao conseguir que as excepcionais e valiosas coleções de Arte deste magnata viessem para Lisboa e aqui se edificasse uma Fundação com um Museu, uma Biblioteca de Arte e um Parque, conjunto que afirmou com um inovador projeto museológico, tanto a nível nacional como internacional. Ora José de Azeredo Perdigão um homem discreto mas excelente profissional veio a residir durante largos anos no aristocrático Paço do Lumiar.

8.8.2.7.5. Álvaro Cunhal, 1913-2005

Como foi referido anteriormente, o Secretário-geral do Partido Comunista Português residiu durante vários anos, e eventualmente até ao fim dos seus dias, na Quinta de S. Sebastião do Paço do Lumiar. Era um local quase inacessível onde Álvaro Cunhal pode viver anónimo e dar continuidade à clandestinidade sobre a sua vida privada, a que se habituara nos tempos da existência da Polícia Política de Salazar e de Marcelo Caetano. Nascido em Coimbra, só vem a licenciar-se em Direito, estando preso e faz, sob escolta policial, o seu exame final, em maio de 1940, na Faculdade de Direito de Lisboa. Passa a viver clandestinamente mas sempre ligado ao seu partido. Fica célebre a sua fuga da prisão do Forte de Peniche que ocorre em 1960. A revolução de Abril veio trazer Álvaro Cunhal para a ribalta, tendo sido de imediato integrado no 1º governo provisório como ministro sem pasta e assim se manteve durante os 2º, 3º e 4º governos provisórios, até que Mário Soares consegue uma larga maioria no Partido Socialista, em 1976. A partir dessa data o Partido comunista passa para a 3ª posição nas eleições, ficando o recém-criado PSD, Partido Social Democrata, liderado por Sá Carneiro como o 2º partido português aliado ao CDS, Partido Democrata Cristão, com Freitas do Amaral. Do ponto de vista cultural, Álvaro Cunhal distingue-se ainda como escritor de algumas peças literárias que apresenta inicialmente com o pseudónimo, Manuel Tiago. Resta ainda referir que este homem de forte empenho e absorção política, ainda teve tempo e mão para realizar algumas pinturas e sobretudo desenhos assinados sob pseudónimo.

8.8.3. Residentes

Rosa Trindade Ferreira, habitante do Lumiar, elaborou um estudo sobre a sua freguesia no intuito de redigir uma tese de doutoramento que veio a defender na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Esta monografia acabou por ser publicada pela Junta da Freguesia do Lumiar, em 2008. Atende à totalidade do Património Artístico deste bairro, mas ainda aos residentes das variadas quintas e mansões existentes quer no Lumiar quer em Telheiras que igualmente integra esta freguesia. Não deixa de ser interessante registar que, muito embora já existissem muitos e numerosos textos e publicações sobre a cidade, jamais se tinha procedido a uma investigação sistemática sobre uma freguesia de Lisboa. É uma tese de cariz artístico de carácter erudito, sem se dedicar a uma relevante especificidade estética. Deve todavia destacar-se que é inédita, do ponto de vista sociológico,

nas apuradas e descritivas entrevistas feitas aos proprietários das diferentes quintas e mansões, como a que tomei como exemplo no tocante a uma senhora na Quinta das Hortências, no ponto 4.2.3.2.

A recente transformação de algumas das quintas do Paço do Lumiar em unidades hoteleiras e a duvidosa alteração dos seus interiores, veio trazer a este recôndito lugar de Lisboa, uma nova categoria de vizinhança com a aparição de uma nova tipologia de pessoas, *os residentes, os não residentes e os residentes em trânsito*. Os novos residentes chegaram no 3º milénio e vieram habitar dois condomínios privados que foram erguidos na vizinhança, um deles, no tardo da Igreja Paroquial e outro, na Estrada do Lumiar que corresponde a uma das fronteiras do Parque do Monteiro-Mór. Posteriormente a Quinta do Alcoutim, propriedade da família Palmela e que estava fora da área classificada, adveio o *Club de Golf* com o seu enorme *green* de 18 buracos e uma área de condomínios que teve como pretexto a valorização financeira deste conjunto desportivo e que está habitada por *novos residentes* e por *residentes em trânsito*, membros e utilizados do Campo. Há a registar ainda as duas unidades hoteleiras na Quinta de S. Sebastião e na Quinta do Paço do Lumiar, habitadas por *residentes em trânsito*, para não lhe chamar turistas. Finalmente, deve acrescentar-se a transformação, do Palácio do Espie em 2016/7, num condomínio privado, mutilado dos seus azulejos seiscentistas. Devem ainda mencionar-se os *não residentes*, na medida em que estas diferentes instituições e organismos são serviços que acolhem diariamente pessoas de muitas e diferentes profissões que aqui trabalham. Finalmente, há a referir a pequena burguesia local que aqui mantém a sua residência há longos anos.

8.8.4. Existências no Parque de Museus

A designação mais correta para a definição conceptual do atual e futuro núcleo de estruturas museológicas, Museu Nacional do Traje e Museu Nacional do Teatro e da Dança, parece ser a que contém, por um lado a significância física do espaço natural em que os museus estão implantados, e por outro, a que veicula a ideia de diversidade cultural, pela plural existência dos seus núcleos temáticos que integram valores paisagísticos e ecológicos inerentes ao Parque, aliados à apresentação de coleções na área da arte têxtil e das artes performativas como o teatro e a exploração da arte da dança tratada no ponto 4.7.5.3. Ver o Programa Museológico do Museu da Dança ³⁶⁶.

Avento como conceito o Parque de Museus na sequência do sucesso do Parque das Nações, onde num território específico, tudo e todos puderam encontrar motivações museológicas, culturais e recreativas, mas também entretenimento lúdico plurifacetado e mesmo o lazer, vocacionado para o múltiplo e o global. Cruzaram-se na profusão de eventos o local, o regional e o nacional que foram acontecendo a uma velocidade condizente com a Era da Informação que tanto acolhe o tradicional, o clássico e o contemporâneo como a mais avançada das vanguardas, do teatro à música, da dança à

³⁶⁶Vid.vol.2, APÊNDICE 16 – *Museu da Dança, Programa Museológico*, 2013. p 163. Inédito.

ópera, das ciências exatas às ciências vivas, da pintura às artes decorativas e ao *design*, do desporto à gastronomia, passando pela escultura, pelos livros, as moedas e as antiquilhas. A densidade crescente da população na área oriental da cidade de Lisboa tende a que o Parque das Nações venha a esgotar a sua capacidade de território qualificado para se tornar numa zona excessivamente povoada com o aumento de edifícios que vão albergando milhares de fogos.

O Parque de Museus terá de equivaler ao reequacionamento da zona urbana em que está implantado o Paço do Lumiar, com características singulares e de origem medieval, vindo a conferir-lhe o estatuto, a dignidade e a relevância urbanística próprias ao lugar do Paço. Poder-se-á pois concluir que é incontornável a existência de um espírito do lugar. O Paço do Lumiar passará assim a ser uma área onde se regressa homenageando o seu conceito original: território régio e das luzes, pluridisciplinar que aspira a ser concretizado na feição contemporânea que os tempos exigem e no contexto da sociedade neobarroca em que vivemos.

8.8.4.1. Parque do Monteiro Mor

Como foi atrás referido, 3.4.1., deve-se à Dr.^a Maria José de Mendonça a classificação de **Ilha de Museus** para o caso do Parque do Monteiro-Mór. Ao idealizar uma Ilha de Museus no Paço do Lumiar a Sr.^a D. Maria José profetizava para a nova instituição museológica um futuro semelhante ao de Munique e ao de Berlim, pelo conjunto monumental constituído pelos quatro mais relevantes museus da Alemanha, classificado pela UNESCO, como Ilha de Museus de Berlim e *Património Mundial da Humanidade*, em 1999. Este ato de Cultura acertava com a queda do muro de Berlim, 1989, e a unificação das duas Alemanhas. Relativamente ao Parque do Monteiro-Mór, a mudança de designação para **Parque de Museus do Paço do Lumiar**, não só expande geográfica e culturalmente o seu território como contribui para o reconhecimento público da identidade desta área do Paço já classificada. Retira ainda o título de Monteiro-Mór a um parque botânico que jamais foi mandado plantar pelo Monteiro-Mór mas foi, sim obra do *iluminado* 3^a Marquês de Angeja, num perspectiva museologicamente inovadora, em 1766. Assim, a nova designação de **Parque de Museus do Paço do Lumiar**, não só o moderniza como lhe outorga um conceito de multiplicidade disciplinar, como busca retirar ao Monteiro-Mór, Henrique de Noronha, o título do Parque que não foi obra sua mas do seu irmão, naturalista Pedro de Noronha que, em 1766, deu início à plantação do Jardim Botânico com seus três patamares que se mantêm até hoje, bem como à criação de uma cisterna e de um complementar sistema de rega. Não esquecendo, a realização em simultâneo das obras do seu Museu de História Natural, como referi no ponto 3.2.5.5. p 44.



Figura 345. Parque do Monteiro-Mor: Escadaria e Lago do Leão
Fonte: Museu Nacional do Traje.

O Parque do Monteiro –Mor tem a missão de proceder à conservação de toda a extensão dos seus onze hectares, incluindo construções, e edifícios anexos que derivam da sua anterior função agrícola, bem como efetuar a manutenção dos lagos, cascatas, grutas, aviários e viveiros que integram esta zona verde. O parque tem ainda como objetivo realizar o estudo e a classificação das espécies botânicas e fauna que compõem o Jardim Botânico, procurando dar continuidade a esta tradicional Quinta de Recreio setecentista, numa política de desenvolvimento sustentado³⁶⁷. Tem cerca de 11 hectares murados e é atravessado por uma ribeira que, à entrada, corre a céu aberto e segue depois num troço encanado, datado do séc. XVIII. Esta solução permitiu a construção dos grandes socalcos que sustentam a plataforma onde se encontra o Palácio Angeja. Mantém as características de uma quinta de recreio com jardim, horta, pomar, mata e pinhal, existindo um roseiral, de características setecentistas, junto ao Museu Nacional do Teatro. Falta-lhe o horto que não se conseguiu fazer vingar e a parte agropecuária que foi substituída pelos prados. Tem-se vindo a aumentar a diversidade botânica, nomeadamente no tipologia dos arbustos.

8.8.4.2. Museu Nacional do Traje



Figura 346. Tipologia das Coleções
Fonte: Museu Nacional do Traje

Este conjunto, composto pelo Palácio Angeja-Palmela e pelo remanescente de uma Quinta de Recreio setecentista foi adquirido pelo Estado Português em 1975 para instalação do Museu Nacional do Traje. Veio a ser criado, como já referi, com a distraída designação de Parque Botânico do Monteiro-Mór, quando este último, D. Henrique de Noronha, nada fez para a criação do Jardim Botânico³⁶⁸. Veio a ser classificado como *Monumento de Interesse público em 1978*. Um dos objetivos almejados por D. Pedro de Noronha consistiu em dar grandiosidade a uma casa rural com

³⁶⁷ Decreto-Lei n.º 868/76, de 23 de Dezembro.

³⁶⁸ Decreto-Lei n.º 868/76, de 23 de Dezembro.

uma pluralidade de construções de diferentes estilos e épocas, criando uma unidade visual exterior. A mais relevante qualidade deste edifício é sem dúvida o seu aparente equilíbrio e harmonia conseguido a partir do entrosamento de uma manta de construções anteriores aproveitadas ao máximo com uma capacidade de improvisação e de sentido das proporções. Só um olhar muito atento e avisado consegue distinguir a distorção que o 3º Marquês de Angeja introduz no palácio, conforme a opinião bem observada de José Meco no texto por ele elaborado³⁶⁹.

O Museu Nacional do Traje tem como missão a recolha de obras de arte, de documentação e de indumentária civil, nacional e internacional, bem como dos tecidos e amostras de tecidos usados na confeção do vestuário. Do mesmo modo se recolhe a indumentária de bonecas, peças de bragal e congéneres. Os materiais e os diversos utensílios que servem à manufatura dos tecidos e do traje são também objeto de memória que se pretende reconstruir. Reúne ainda bonecas, brinquedos e jogos de carácter histórico e etnográfico português e estrangeiro³⁷⁰. As coleções atingiram atualmente o número de 40.000 espécies.³⁷¹

8.8.4.3. Museu Nacional do Teatro e da Dança

O Museu Nacional do Teatro e da Dança tem uma dupla função em termos disciplinares e de memória, na medida em que é um museu com as habituais funções destas instituições museológicas e duplica esta com as funções de arquivo. Deste modo, pode acrescentar-se que este organismo possui no seu acervo, coleções têxteis e outras, documentos de várias ordens relativos à sua vocação arquivística e uma já importante biblioteca especializada sobre as artes performativas, nomeadamente sobre o teatro e a dança. Deste modo, a riqueza destas três instituições da memória reunidas num mesmo organismo permitem não só tratar, como também conservar, organizar, investigar, documentar, expor e divulgar o seu diversificado acervo.



Figura 347. Palacete do Monteiro-Mor.
Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança

³⁶⁹ MECO, José, “Palácio Palmela e Parque do Monteiro-Mór”, *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000.

³⁷⁰ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 9.

³⁷¹ *Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mór*. Suplemento do jornal *Público*, n.º 1027, Lisboa, 27 Dezembro 1992.

O Museu inaugurou em 1985 e *está instalado no Palácio do Monteiro-Mor, um edifício do século XVIII que foi restaurado e adaptado especificamente para este efeito. Atualmente, a coleção do museu, que começou a ser constituído em 1979, já apresenta perto de 350.000 peças. Incluem trajes e adereços de cena, cenários, figurinos, cartazes, programas, discos e partituras e cerca de 120.000 fotografias. Existe também uma biblioteca especializada com 35.000 volumes.*³⁷²

8.8.4.4. Museu da Dança

Como atrás foi referido, é inegável a vocação pluridisciplinar do Parque, razão pela qual, já reformada fiz parte da Associação pró Museu da Dança, Conselho Nacional Pró-museu da Dança³⁷³, no sentido de se vir a criar neste Parque um terceiro museu para o qual se perspectivava construir um edifício de raiz. Teve um programa elaborado pela *designer* e mestre em museologia, Leonor Carvalhosa e por mim própria, com o apoio técnico do arquiteto Manuel de Arriaga Correia Guedes. Este novo museu ocuparia 1 ha do Parque do Monteiro-Mór, desarborizado, que fora em tempos uma horta. A entrada seria pelo portão que hoje serve à já antes referida Casa da Mme Wendell e ao atual anexo do Museu do Teatro, conforme mapa abaixo.



Figura 348. Parque do Monteiro-Mor vista aérea do hectare livre, único hectare desarborizado do Parque.

Manteve-se por largo espaço de tempo o desejo de alguns representantes da tutela de virem a criar um museu num terreno de 1 h que servia de horta do caseiro da Casa Palmela e que deste a sua morte não teve mais serventia. É esse mesmo terreno que hoje poderá servir para a instalação das coleções de dança que o Museu Nacional do Teatro e da Dança tem vindo a receber, nomeadamente a doação de parte da coleção de dança da Fundação Gulbenkian e a coleção de Anna Máscolo

A imagem acima dá com nítida precisão a extensão e a localização desse 1ha que está devoluta e que poderá ser a solução para o Museu Nacional do Teatro e da Dança que não tem mais espaço para albergar as constantes doações que vai recebendo. É ainda de notar que este espaço tem ligação direta com a Estrada do Lumiar, podendo ficar com uma entrada própria, independente da entrada principal

³⁷² www.museudoteatroedanca.gov.pt/ (Consulta: 1.10.2017)

³⁷³ TEIXEIRA, Madalena Braz; CARVALHOSA, Leonor, *Museu da Dança, Programa Museológico*, 2013. Inédito. Vid.vol.2, APÊNDICE 16 – *Museu da Dança, Programa Museológico*, 2013. p 163 Inédito

desse museu. Convém finalmente referir que este espaço já foi imaginado para Museu dos Transportes, para Museu do Brinquedo, como acima indiquei e para Museu da Música.

A fundação de um Museu da Dança parecia urgente para salvaguardar um património material e imaterial, em vias de se perder, e dada a necessidade de constituir um centro de documentação, para consulta e divulgação de todas as vertentes que a atividade da Dança abrange. A Dança é uma expressão transversal a todas as idades, culturas e níveis de instrução e medida por excelência de bem-estar físico, psicológico, social, cultural e espiritual de toda a comunidade. Destinado a utentes nacionais e estrangeiros, profissionais e diversos públicos, assim como à promoção de um campo experimental e à troca de informação entre diferentes culturas, instituições académicas e comunitárias, o museu visava também funcionar como polo de desenvolvimento de novas práticas pedagógicas, numa área de expressão universal e local.

A apresentação de um estudo que integra o enquadramento interpretativo bem como o arquitetónico/museográfico, implicou um trabalho desenvolvido com base no estudo e na experiência de museus do mesmo âmbito. Na realidade recorremos aos dois museus europeus: em Estocolmo (Dance and Theater Museum) e em Milão (Museo del Teatro della Scala) e a dois museus americanos: em Washington (National Museum of Dance and Hall of Fame) e em Havana (Museu da Dança de Havana), bem como a exposições temporárias, de que refiro como exemplo o Victoria & Albert Museum de Londres, com a exposição sobre a obra de Diaghilev e os Ballets Russes que tanta influência e repercussão tiveram nas artes decorativas da época.

Segundo consta do programa museológico, estavam previstas como *Vocação*, conservar e divulgar o património material e imaterial que constitui a expressão histórica e sociocultural da Dança. Vir a assumir-se como museu de referência e, como *Missão*, promover a investigação, a incorporação, a conservação, a exposição e a divulgação dos bens e testemunhos relativos à Dança, como linguagem universal que é, e, em particular, na geografia e na cultura do mundo da fala portuguesa. Nesse mesmo documento estavam ainda contemplados os objetivos e as estratégias, bem como todos os itens exigidos na Lei-Quadro dos Museus Portugueses³⁷⁴.

No âmbito da reformulação da administração pública, Decreto-lei nº 126-A/2011, de 29 de Dezembro, que propõe as linhas gerais do *Plano de Redução e Melhoria da Administração Central*, veio a ser considerado relevante integrar as coleções de Dança no Museu Nacional do Teatro que passou a ter a designação de Museu Nacional do Teatro e da Dança, por despacho do Ministro da Cultura de 5.124/ 2015, de 18 de Maio. Desde logo, José Sasportes, historiador e crítico de bailado, veio a oferecer a sua biblioteca a este museu e, pouco depois, ocorreu a doação da coleção de Anna Mascolo e organizou-se uma exposição sobre esta bailarina com peças da sua coleção.

³⁷⁴ Lei nº 47/2004, de 19 de Agosto, art.º 86.

Neste sentido, o Parque de Museus do Lumiar passou a integrar mais uma disciplina artística, a dança. Exemplarmente, esta nova missão do Museu do Teatro e da Dança, justificaria que o mesmo tivesse aderido, como parceiro numa interessante iniciativa da Câmara que tem decorrido desde 2012: a rede bienal constituída por um programa que se designa por *Artista na Cidade em Lisboa*. É um programa único à escala nacional e internacional, estreado com a belga, Anne Teresa de Keersmaeker, bailarina e coreógrafa seguida de Tim Etchells em 2014 e, em 2016, com o bailarino congolês Faustin Linyekula. São parceiros a Companhia Nacional de Bailado, as Festas de Lisboa, o Teatro Municipal Maria Matos, o Teatro Municipal São Luís, o Teatro Nacional D. Maria II, o Centro Cultural de Belém, a Culturgest e os privados, Alkankara e o Temps d'Images.

8.8.4.5. Jardim de Esculturas

Deverá acrescentar-se a este rol de instituições museológicas existentes no Parque do Monteiro-Mor a criação do Jardim de Esculturas instituído em 1995, dedicado aos Mártires do Japão, cuja primeira obra foi oferecida pelo mestre Niizuma – *Castle of the Eye* – grande amigo deste museu que aqui quis deixar impresso em pedra os laços culturais nipo-portugueses.

Deste modo, somam-se como pertinentes e promissoras cinco unidades museológicas no contexto do Parque do Monteiro-Mor pelo que parece oportuno refletir sobre uma designação comum a este conjunto museal que expresse a riqueza e a pluridisciplinaridade deste organismo que contem potencialidades naturais e culturais suficientes para constituir um polo dinamizante e dinamizador da cidade, localizado na periferia de Lisboa numa zona que, de algum modo, tem um carisma próprio e um largo passado histórico como é o caso do Paço do Lumiar.

8.8.4.6. Outros Componentes

Projeta-se também que este conjunto do Paço do Lumiar venha a incluir através do aproveitamento de edificações já existentes um Centro Museológico destinado à interpretação do Parque e dos seus valores geológicos, botânicos, zoológicos, paisagísticos e ambientais bem como a criação de uma Casa de Lavoura que, de alguma forma, representasse a memória da Quinta de Recreio setecentista. Existe ainda um pequeno grupo de projeto de, aproveitando edificações existentes da antiga quinta, constituir a Casa da Tintagem, a Casa da Tecelagem, a Casa das Bonecas e o Núcleo de Moda.

A coleção Francisco Capelo foi vendida há uns anos à Câmara Municipal de Lisboa que anunciou querer criar inesperadamente um Museu da Moda no Parque Mayer descentralizado da vocação teatral desta zona da cidade e à revelia de qualquer plano que pudesse vir a enriquecer e a complementar quer o histórico Museu do Traje quer a nóvel *Associação Moda Lisboa* que há cerca de vinte anos vem pugnando pela divulgação dos estilistas portugueses. Este último projeto deve-se ao facto de ter sido assinado um protocolo entre o Ministro da Cultura e um particular, em 1999, que

inviabilizou a instalação dessa coleção privada no Palácio Foz. Passados alguns anos Francisco Capelo negociou o depósito e, posteriormente, 2002, a aquisição da sua coleção de Moda na Câmara Municipal de Lisboa, o que deu aso à criação do MUDE, Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo, ignorando os projetos anteriores, nos quais o Museu Nacional do Traje e a diretora do IPM, Raquel Henriques da Silva, participaram.

Parece enfim que a designação mais correta para a definição conceptual deste núcleo de estruturas museológicas seja a de *Parque de Museus* que contém, por um lado a significância física do espaço natural em que os museus estão implantados, e por outro, veicula a ideia de diversidade cultural, pela plural existência dos seus núcleos temáticos que integram valores paisagísticos e ecológicos inerentes ao Parque, aliados à apresentação de coleções na área da arte têxtil e das artes performativas como o teatro e a arte da dança.

8.8.4.7. Museu do Brinquedo



Figura 349. Mansão Setecentista, casa da Mme Wandell
Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança

Montar a exposição *Traje de Criança e Brinquedos* foi uma experiência pessoal extraordinariamente gratificante, pelo que optei por fazer o meu trabalho final do curso de conservadores de museu, 1993, sobre o tema *Brinquedos*³⁷⁵, tanto mais que fui incentivada pela Natália Correia Guedes para o localizar no que se designava por Casa da M.me Wendell. Todavia a criação do Museu Nacional do Teatro, em 1985, veio impossibilitar esta localização na medida em que o diretor do museu do teatro tomou uma posição de anexação rápida desta pequena mansão de raiz setecentista que ficou destinada a reservas e a oficina de restauro desse museu.

Entretanto o Museu Nacional do Traje já tinha começado a receber doações quer de traje de criança, quer de brinquedos, com os quais se tinha inaugurado com o maior sucesso a exposição *Traje de Criança e Brinquedos*, em 1979. Deste modo, começou a pensar-se noutra local, o qual se foi

³⁷⁵ TEIXEIRA, Madalena Braz, *Para a criação do Museu do Brinquedo*, Lisboa, 1979. Tese final de Curso de Conservadores de Museus. Inédito.

mantendo como uma hipótese para instalar o Museu do Brinquedo. Todavia não voltou a haver nem vontade política nem verbas para criar o desejado museu do Brinquedo.

8.9. Sociomuseologia e cidade

Relativamente a Lisboa, convém indicar ainda um projeto inovador proveniente da Academia da Doutora Judite Primo, Diretora do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona. Este projeto foi apresentado num seminário com o título MUSEOLOGIA E CIDADE: DIÁLOGOS AUSENTES, organizado para o efeito em maio de 2017. *Este seminário adotou o princípio da multivocalidade, do respeito ao direito à voz e à escuta e pretende, a partir da auscultação e do diálogo simétrico, trazer para o âmbito da Sociomuseologia as narrativas das Associações Culturais que atuam em Lisboa e em sua área metropolitana, sobre os trabalhos que desenvolvem acerca das suas memórias, identidades e patrimónios. Cria-se assim lugares de enunciação para os diversos grupos sociais que compõem a sociedade portuguesa, mas que, na maioria das vezes, não estão representados nos seus espaços oficiais de memórias, mais especificamente em seus museus.*



Figura 350. *Seminário Museologia e Cidade*, 2017. Fonte: folheto de divulgação.

Este seminário advém de uma proposta do ICOM: *Museus e histórias controversas: dizendo o indizível nos museus*”, destacando o papel dos museus como possíveis centros de mediação para relações mais pacíficas entre os povo... *A escolha do indizível nos museus como tema de trabalho deste ano, convida-nos a atuar como mediadores nos traumas de histórias passadas, a garantir espaços e a respeitar o direito de voz e de escuta da pluralidade de pontos de vistas existentes e expressos, como forma de construir coletivamente uma nova visão de futuro...., para além da compreensão mútua, não podemos abrir mão de discutir temas tabus, de dizer o indizível nos nossos museus e espaços de memórias*³⁷⁶

Assim, a proposta deste Seminário surge a partir da observação desses **diálogos ausentes** na cidade contemporânea de Lisboa, por parte de expressivos sectores da Museologia. Sabemos que a cidade impõe desafios que muitas vezes passam à margem dos museus, no entanto, compreendemos que os mesmos não podem ser reféns dos seus acervos e que só a partir da construção de diálogos com os seus diversos povos e segmentos sociais, é que teremos a possibilidade de refletir e problematizar

³⁷⁶ www.ces.uc.pt/pt/agenda-noticias (Consulta: 13-11-2017).

questões nevrálgicas que atingem a cidade e de fazer com que seus espaços oficiais de memórias cumpram o papel social explicitado na Recomendação Museus, Coleções, sua Diversidade e Função Social da UNESCO, lançada em 2015.

Este projecto foi organizado pelo departamento de Museologia da Universidade Lusófona na pessoa da Prof^a Doutora Judite Primo e do Prof. Doutor Pedro Pereira Leite mas ainda das Doutorandas Luzia Gomes e Vânia Brayner. Tratou-se de uma reflexão no Dia Internacional dos Museus, 18 de maio de 2017, ficando a Doutoranda da ULHT Luzia Gomes como fazendo parte da Comissão Científica do Seminário. Teve lugar na Casa dos Amigos do Minho que prestaram a sua associação para a realização desta reflexão. O tema foi inovador, na medida em que foi a Academia quem teve a iniciativa de se disponibilizar para ir ao encontro do *indizível*. O seminário foi organizado de modo a distribuírem-se os assuntos por três mesas, moderadas respectivamente por Prof. Mestre Newton de Souza, UFG-Brasil – Doutorando na ULISBOA, pela Prof.^a Doutora Judite Primo (ULHT) e Prof. Doutor. Pedro Leite (ULHT/CES-Coimbra) e ainda pelo Prof. Doutor Mário Moutinho - Reitor da ULHT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. As mesas tiveram sempre o apoio de universitários, mestre e doutores. atentos ao multiculturalismo e a algumas associações existentes na cidade e na sua área metropolitana, interessadas em estabelecer pontes com a academia.

8.10. O Paço do Lumiar enquanto *Polo Cultural*

Termino este capítulo com a apresentação de uma proposta de criação no Paço do Lumiar de um Polo Cultural da capitalidade que Lisboa representa. Este Polo Cultural constitui de algum modo, a *chave final do trabalho desenvolvido ao longo de vinte e cinco anos como diretora do Museu Nacional do Traje*. Defendo que o Parque de museus constitui um complexo museológico que representa no contexto português uma realidade de características muito próprias porque resulta da transposição de uma Quinta de Recreio setecentista³⁷⁷ para um conjunto museológico pluridisciplinar que se criou, a partir de 1977. Por sua vez, a propriedade rústica de características portuguesas, outrora bem definidas, compostas pelo Jardim, a horta, o pomar, o horto, a mata, as terras de sementeira e a pecuária, constituía desde a sua fundação uma unidade orgânica autossuficiente. O Parque de Museus deveria manter esta vocação desenhada pelo Marquês de Angeja, numa via que se proclama hoje de desenvolvimento sustentado, mas como já referi, foi-lhe retirada a parte agropecuária que lhe dava a independência financeira. Esta gestão vem correspondendo na modernidade, à dos investimentos turísticos e culturais, inseridos no contexto de uma economia que se tem caracterizado por graves crises financeiras e em constante mutação.

³⁷⁷ “Pretende-se demonstrar como o jardim português é o guardião da paisagem de prazer mediterrânico onde se alia recreio e produção”. CARAPINHA, Aurora, *The guardian of The Mediterranean matrix- the Portuguese garden*, Évora, Universidade Évora, 2014. Deve mencionar-se a arquiteta paisagista e professora da Universidade de Évora, Aurora Carapinha que é diretora do departamento de Paisagem., Ambiente e Ordenamento que, de uma forma inovadora, analisando e caracterizando não só as Quintas Mediterrânicas, mas também as Quintas de Recreio e os Montes alentejanos. *Id, id*.

8.10.1. Espírito do Lugar

Deve também atender-se que o Paço do Lumiar pode ser considerado um sítio, tal como o ICOMOS o define. Neste sentido, convém referir a histórica Declaração do Quebec *em que os participantes assumiram princípios e recomendações para a preservação do **spiritu loci** através da proteção do património tangível e intangível. Esta Declaração é parte de uma série de medidas e ações tomadas pelo ICOMOS no decurso dos últimos cinco anos para proteger e promover o espírito dos lugares, isto é, sua essência de vida, social e espiritual* ³⁷⁸. Atendendo a que são 10 os pontos contidos neste Declaração, optei por destacar o que considere essencial.

1. Reconhecendo que o espírito do lugar é composto por elementos tangíveis (sítios, edifícios, paisagens, rotas, objetos) bem como intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, festivais, comemorações, rituais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc.) e que todos dão uma contribuição importante para formar o espírito do lugar

2. Considerando que o espírito do lugar é complexo e multiforme, exigimos que os governos e outros interessados convoquem equipas multidisciplinares para melhor compreender, preservar e transmitir este espírito do lugar.

3. Como o espírito do lugar é um processo em permanente reconstrução, que corresponde à necessidade por mudança e continuação das comunidades, afirmamos que pode variar ao longo do tempo e de uma cultura para outra.

4. Considerando que mudança climática, turismo em massa, conflitos armados e desenvolvimento urbano induzem transformações e rupturas das sociedades, precisamos atende a estas ameaças para estabelecer medidas preventivas e soluções sustentáveis. Recomendamos que todas as entidades e organizações do património local e nacional desenvolvam planos estratégicos a longo prazo para prevenir a degradação do espírito do lugar e seu entorno, bem como a promoção da educação patrimonial.

5. Reconhecemos que estes sítios requerem gestão, planeamento e estratégias específicas, ajustadas ao contexto plural das sociedades multiculturais modernas. Como as ameaças ao espírito do lugar são especialmente graves para os grupos minoritários, estes deveram ser os primeiros a beneficiarem de políticas e práticas específicas de proteção.

6. Como hoje em dia, o espírito do lugar, sobretudo seus componentes intangíveis, não beneficia de programas de educação formal ou de proteção legal, recomendamos a implementação de reuniões e consultorias com peritos de diferentes origens e recursos, pertencentes ou não às comunidades em questão.

³⁷⁸ Reunião no Québec (Canadá), de 29 de setembro a 4 de outubro de 2008, por ocasião da 16ª Assembleia Geral do ICOMOS.
http://comjumtp://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf (Consulta: 20-1.2016).

7. Considerando que as modernas tecnologias digitais podem ser usadas eficazmente a um custo baixo para inventariar o património tangível e intangível, recomendamos o seu uso para divulgar e promover os sítios do património e o seu espírito.

8. Reconhecendo que o espírito do lugar é essencialmente transmitido por pessoas e que a transmissão é parte importante de sua conservação, declaramos que a comunicação interativa e a participação das comunidades envolvidas é, de fato, a melhor ferramenta para manter vivo o espírito do lugar.

9. Dado que geralmente as comunidades locais estão mais bem posicionadas para compreender o espírito do lugar, sobretudo no caso de grupos culturais tradicionais, afirmamos que estão melhor preparadas para a sua salvaguarda. Os meios de transmissão não formais (narrativas, rituais, atuações, experiência e práticas tradicionais etc.) e formais (programas educativos, bancos de dados digitais, websites, ferramentas pedagógicas, apresentações multimídia, etc.) devem ser fomentados, porque garantem a proteção do espírito do lugar e protegem o desenvolvimento sustentável e social da comunidade.

10. Reconhecendo que a transmissão intergerações e transcultural desempenha um papel importante na disseminação sustentada e na preservação do espírito do lugar, recomendamos a associação e o envolvimento das gerações mais novas, bem como de grupos culturais diferentes, na tomada de decisões políticas e na gestão do espírito do lugar³⁷⁹.

8.10.2. Classificação

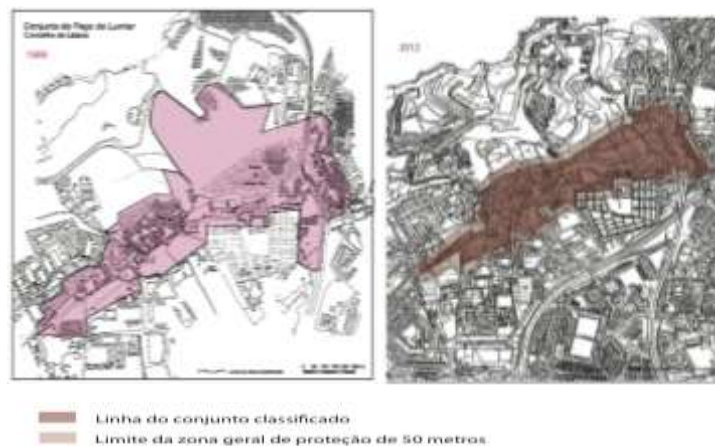


Figura 351. Delimitação da área classificada do Lumiar.
Fonte: Junta da Freguesia do Lumiar

Regressando ao Paço do Lumiar, relembro que este foi classificado como *Conjunto de Interesse Público*, em 1997, pelo Dec. Lei nº 67/97 de 31 de Dezembro³⁸⁰. Integra atualmente a Quinta dos Azulejos, a Quinta das Hortênsias, a Quinta do Marquês de Angeja, a Quinta do Monteiro-Mór e a capela de S. Sebastião. A classificação do núcleo urbano do Lumiar comporta quer a aldeia - que

³⁷⁹ http://comjumptp://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_P.T.pdf (Consulta: 20-1.2016).

³⁸⁰ Decreto-Lei nº 148/2015, de 4 de agosto. Decreto sobre a regulamentação da lei do património.

mantém um carácter unitário - quer as Quintas que a rodeiam, como é o caso da Quinta dos Azulejos, a Quinta das Hortências, a Quinta do Marquês de Angeja, a Quinta do Monteiro-Mór e a Capela de São Sebastião, também conhecida por Ermida de São Sebastião³⁸¹. Posteriormente, em 2005, promovi uma campanha de sensibilização para o património local, conforme referi no ponto 15.3.2. Contrariamente ao que o grupo de professores e historiadores de arte pugnavam com o Presidente da Junta da Freguesia, a área de classificação do Paço não veio a ser aumentada, mas sim reduzida. Com efeito, a portaria nº 644/2012 de 2 de Novembro reviu a delimitação deste conjunto patrimonial, conforme mapas:

8.10.3. Paisagem Cultural Urbana

Muito embora se tenha vindo a tratar do Paço, deverá referir-se que a Freguesia do Lumiar contem, não só uma, mas três aldeias. O Paço do Lumiar constitui *per si* uma área muito especial dentro da cidade e dentro da própria freguesia pois constitui uma das últimas aldeias de Lisboa. Mas, tanto o Paço do Lumiar, como Carnide e o casco velho de Telheiras, correspondem a aglomerados rurais também seculares. Sugerem todos três, uma ideia de permanência no tempo e de imutabilidade, apresentando-se assim exemplares como únicos e raros, com um muito forte carácter, que se podem definir hoje como *paisagens culturais urbanas*, dotadas de uma identidade própria, de harmonia visual, de um acentuado carácter simultaneamente senhorial e rural, mas também de notável qualidade estética. Reafirmo que nesta tese se foca essencialmente a área do Paço, pelo que, tanto Carnide como Telheiras velha, ficarão de fora destas considerações e de uma mais pormenorizada análise.

Modernamente, *genius loci* tornou-se uma expressão adotada pela teoria da arquitetura para definir uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interação entre lugar e identidade, tal como propõe Christian Norberg-Schulz³⁸². A expressão **genius loci** diz respeito, portanto, ao conjunto de características socioculturais, arquitectónicas, de linguagem, de hábitos, que caracterizam um lugar, um ambiente, uma cidade. Indica o "caráter" do lugar. O termo é utilizado por Aldo Rossi quando se refere à preocupação com o local e o entorno do terreno das suas futuras construções³⁸³. Baseado neste espírito do lugar, o Paço do Lumiar foi classificado na categoria *conjunto*, conforme legislação em vigor³⁸⁴. No ponto 4.2. do presente capítulo, desenvolvi já o historial e as principais características quer do território do património do Paço do Lumiar, tendo em conta que a *proteção legal dos bens culturais assenta na classificação e na inventariação*³⁸⁵. Todavia é fundamental vir a fazer o

³⁸¹<http://www.patrimoniocultural.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74722> (Consulta: 4-2-2016).

³⁸²NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. London, Academy Editions, 1980.

³⁸³ROSSI, Aldo, *A arquitetura da cidade*, Marsilio, Pádua 1966, n. e. Quodlibet, Itália 2011.

³⁸⁴Lei de Bases do Património Cultural, Lei n.º 107/2001, de 08 de Setembro. art.º 15º e ponto 6 do mesmo art.º: Consideram-se de interesse municipal os bens cuja proteção e valorização, no todo ou em parte, representem um valor cultural de significado predominante para um determinado município

³⁸⁵*idem*, artº16º.

mapeamento cultural do conjunto, a fim de *to promote a process that respects the cultural ecosystem, favouring the natural interrelationships between people, places and environment*³⁸⁶. (A fim de promover um processo que diz respeito ao ecossistema, estabelecendo as inter-relações entre as pessoas, os lugares e o ambiente). *Cultural mapping is seen as a procedural tool which can strengthen a community's identity and deepen their awareness of their cultural assets and resources*". (O mapeamento cultural é considerado como um procedimento que pode estreitar o sentimento da identidade de uma comunidade e aprofundar a consciência dos seus bens e dos seus recursos.)³⁸⁷

Commonly defined as an emergent and interdisciplinary field between research and practice, cultural mapping is becoming one of the most interesting fields to explore and analyse. Connected to cultural and urban planning, strongly linked to the notions of space, place and identity, cultural mapping emerges as a collaborative and participatory tool with a core focus on community engagement and collective knowledge. (Comumente definido como uma área interdisciplinar entre a investigação e a prática, o mapeamento cultural adveio um dos mais interessantes campos de exploração e de análise. Relacionado com o planeamento urbano, fortemente ligado aos conceitos de espaço, lugar e identidade, o mapeamento emerge como um instrumento de colaboração e de participação focado no empenhamento da comunidade e no saber coletivo).

Cultural mapping triggers a sense of active participation, a renewed and central role for local players, a diversified set of goals and interests that emphasises the value of place –with its multiple meanings, its cultural character, its roots, narratives and stories– rather than its merely economic potential. All these mechanisms and strategies constitute a great shift in the practice of urban planning and in the understanding of a territory, focusing on the different layers that circumscribe a place and implicate its community. (O mapeamento cultural desperta um sentido de participação ativa, bem como um renovado e exigente papel dos intervenientes locais que reconhecem um diversificado número de objetivos e de interesses que enfatizam o valor do lugar com os seus múltiplos significados, o seu caráter cultural e as suas raízes e história/as. Facto que os eleva acima do seu potencial valor económico. Todos estes mecanismos e estratégias constituem uma grande evolução na prática do planeamento urbano e do conhecimento do território, focado nos diferentes itens que circunscrevem um lugar e implicam a sua comunidade)³⁸⁸.

³⁸⁶International Conference Cultural Mapping: Debating Spaces & Places, Valetta, Malta, 22-23 October 2015. Reuniu um apreciável número de profissionais e de investigadores de todo mundo que apresentaram práticas realizadas estudos, práticas e projetos sobre o mapeamento cultural.

³⁸⁷PILLAI Janet, *Cultural Mapping. A Guide to Understanding Place, Community and Continuity*. Strategic Information and Research Development Centre. Petaling Jaya, 2013.

³⁸⁸MENDOLICCHIO, Herman Bashiron, *An Emerging Interdisciplinary Field Between Research and Practice*, 2015. Acessível: <http://culture360.asef.org/magazine/cultural-mapping-emerging-interdisciplinary-field-between-research-and-practice>

É fundamental ao mapeamento cultural, os conceitos de património natural e cultural, bem como de património tangível e intangível que decorrem da lei base do Património, nomeadamente do art.º 17º que enuncia os Critérios Genéricos de Apreciação: a) *O carácter matricial do bem;* b) *O génio do respetivo criador;* c) *O interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso;* d) *O interesse do bem como testemunho notável de vivências ou factos históricos;* e) *O valor estético, técnico ou material intrínseco do bem;* f) *A conceção arquitetónica, urbanística e paisagística;* g) *A extensão do bem e o que nela se reflete do ponto de vista da memória coletiva;* h) *A importância do bem do ponto de vista da investigação histórica ou científica;* i) *As circunstâncias suscetíveis de acarretarem diminuição ou perda da perenidade ou da integridade do bem.*

Como foi referido relativamente à classificação de Coimbra e de Sintra como património Cultural da UNESCO, existe recentemente uma classificação sobre a *Paisagem Cultural* que se relaciona com a alínea f) do art.º 17º da Lei de Bases Património, acima citada. Neste sentido, parece oportuno deixar aqui alguma teoria sobre a paisagem: *é um conceito que se refere a tudo o que podemos perceber utilizando os nossos cinco sentidos (tato, visão, olfato, paladar e audição). Portanto, todo o ambiente terrestre pode ser considerado como uma paisagem: o caos do centro de uma grande cidade, o espaço de uma fazenda ou a área de um bosque. Em razão da abrangência desse termo, comumente ele é dividido em dois tipos principais: as paisagens naturais e as paisagens culturais. As paisagens naturais são as expressões dos elementos da natureza que não se modificaram ou que foram pouco alterados pelo ser humano, como o espaço de uma floresta virgem ou o topo de uma montanha. Em algumas definições, esse conceito também abrange regiões naturais consideradas inóspitas, ou seja, que não apresentam condições para a manutenção da vida do homem, como uma área de um deserto.*

As paisagens culturais – também chamadas de paisagens antrópicas – são as expressões das atividades humanas. Elas constroem-se a partir da utilização e transformação dos elementos da natureza pelas atividades realizadas pelo homem. Portanto, todas as edificações artificialmente construídas, bem como as intervenções não naturais sobre o espaço constituem paisagens culturais, como o espaço de uma cidade ou um campo de produção agrícola. É interessante perceber que, muitas vezes, esses tipos não se segregam, podendo se sobrepor no espaço. Assim, pode haver elementos naturais em paisagens culturais e vice-versa. Quando elementos da natureza são conservados no espaço de uma construção, por exemplo, temos a ocorrência desse tipo de situação. Ao contrário do que muitos imaginam, a paisagem é uma categoria extremamente dinâmica. Ela, além de se portar como uma expressão das práticas humanas ou das ações da natureza, é capaz de narrar, através de suas manifestações aparentes ou ocultas, a história daquele espaço... a principal

*característica da paisagem é, sem dúvida, o fato de ela agregar, em si, a sobreposição e confluência das ações do presente e do passado, que muitas vezes convivem lado a lado*³⁸⁹.

Na mesma ordem de ideias, parece ser relevante atender ao *Património Oral e Imaterial da Humanidade*, distinção criada em 1997, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura para a proteção e o reconhecimento do patrimônio cultural imaterial, abrangendo as expressões culturais e as tradições que um grupo de indivíduos preserva, o respeito pela sua ancestralidade para as gerações futuras. *São exemplos de património imaterial: os saberes, os modos de fazer, as formas de expressão, celebrações, as festas e danças populares, lendas, músicas, costumes e outras tradições*³⁹⁰.

8.10.4. *Lisboa Histórica, Cidade Global*

Atendendo a que o pelouro da Reabilitação Urbana e Urbanismo e o pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa prepararam uma proposta de candidatura para inscrição de Lisboa na Lista indicativa Nacional do Património Mundial da UNESCO, na qual este BEM surge designado como ***Lisboa Histórica, Cidade Global***, convém referir que *o bem integra o território envolvido pela Cerca Fernandina, os núcleos de Santa Clara, S. Vicente e Mouraria, os Colégios jesuítas de Santo Antão-o-Novo e o Noviciado da Cotovia, enquanto locais de ensino de matérias científicas que constituíram grande contributo para a navegação, o Bairro Alto e o Mocambo na Madragoa, enquanto bairros gerados na sequência dos Descobrimentos e Frente Ribeirinha entre o Cais do Sodré e Santa Apolónia. Inclui ainda os Miradouros de valor mais relevante. A zona tampão abrange a envolvente próxima do bem proposto e uma área mais vasta destinada a salvaguardar as relações visuais que com ele se estabelecem.*

*A proposta identifica na Lisboa Histórica, dois momentos que constituíram marcos decisivos na evolução da cidade – os Descobrimentos no século XV e o terramoto no século XVIII – momentos em que a cidade se atualizou, adotando correntes de pensamento inovadoras. A cidade medieval cresceu até ao rio transformou-se na cidade global que mais tarde se soube reconstruir como cidade iluminista. Desta evolução em constante adaptação a um relevo complexo e afeiçoando-se à pré-existência, resulta a Lisboa Histórica, singular entrelaçado de tecidos urbanos, testemunho de uma história milenar de intercâmbio de culturas, povos e religiões*³⁹¹. Esta proposta, apresentada pelo Arq. Manuel Salgado, foi aprovada por unanimidade na reunião de Câmara do dia 20 de Janeiro de 2016, a que assisti, na qualidade de vereadora substituta. Esta proposta de classificação para Lisboa

³⁸⁹ PENA, Rodolfo F. Alves, "Paisagem Cultural e Paisagem Natural". Acessível: <http://brasilecola.uol.com.br/geografia/paisagem-cultural-paisagem-natural.htm> (Consulta: 23-1-2016).

³⁹⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B4nio_Cultural_Imaterial_da_Humanidade (Consulta: 24-1-2016). Convenção da UNESCO sobre património imaterial. <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf> (Consulta: 25-1-2016).

³⁹¹ Os vereadores Manuel Salgado e Catarina Vaz Pinto, foram os signatários desta proposta (Paços do Concelho, proposta nº 1/2016 de 13 de Janeiro).

corresponde, do ponto de vista conceptual e do ponto de vista da execução, a uma nova interpretação da cidade. Não se atende às raízes mais arcaicas e permanentes da relação entre o povoado e o rio, apesar de se entender o Tejo como elo de ligação da cidade com a outra margem mas elegem-se dois momentos históricos de profunda renovação urbana, uma no século XV e outra no século XVIII.

Todavia, parece-me que a **reconquista cristã da cidade, logo em 1147**, fortemente incentivada pelo papado, Eugénio III, 1088-1153, e por Bernardo de Claraval, 1090-1153, fundador da ordem de Cister, corresponde a um ato da maior relevância no contexto do que se designava então como a **Cristandade**. Este conceito supra nacional era agregado pela religião cristã. Deste modo, quer o apelo do Papa, quer o apelo de S. Bernardo propunham que os cruzados, oriundos de diversos reinos, principados e ducados europeus, se dirigissem a Lisboa no âmbito da *Segunda Cruzada* para ajudar o jovem país a afirmar-se na sua conquista contra os infiéis. Pode assim concluir-se que este evento, além de ter sido o principal acontecimento da *Segunda Cruzada*, o que é reconhecido por todos os historiadores deste período histórico, consistiu num dos primeiros atos políticos de forte agregação da Europa cristã. Do mesmo modo que se reconhece em Carlos Magno, 742-814, a união de uma Europa, também se podem reconhecer as Cruzadas e, nomeadamente a Segunda, como eventos que estão na génese do que veio a ser mais tarde a União Europeia. Na medida em que os períodos romano e medieval correspondem às fundações de Lisboa, tendo tido os mesmos como território principal o entorno do Castelo, defendo que toda esta zona que proponho designar-se como **Lisboa Castelar** deva ser exaltada como a base da *Lisboa Histórica*, com tanta relevância como a *Lisboa dos Descobrimentos* e a *Lisboa Iluminista*.

Esta proposta camarária destrona de algum modo, a mais arcaica centralidade da cidade, singular no contexto das principais capitais europeias que raramente se podem orgulhar de ter preservado um castelo medieval, ainda que falseado no tempo de Salazar. A proposta parece desvalorizar a cultura castreja, o longo e importante período da romanização, o período cristão (visigótico e suevo) e o da islamização que sucessivamente foram ocupando toda a área castelar. Se não é possível, pela raridade dos vestígios e testemunhos destas épocas, devolver a evolutiva visualidade ao Castelo de S. Jorge e atender a este rico e diversificado passado histórico, é contudo viável, recriar ambientes medievais como por exemplo os *jardins islâmicos* que constituem dos mais belos elementos dessa civilização, com as suas cores, sabores e aromas. É interessante o que já se tem feito no Castelo³⁹² mas, no tocante aos jardins, considerados como *paraísos* por estes povos do deserto, pode fazer-se bem mais. De resto, os meios áudio visuais e as reconstituições arquitectónicas³⁹³ mas sobretudo paisagísticas constituem sempre um recurso, sem esquecer a Arte

³⁹² <http://castelodesaojorge.pt/planejar-a-visita/>

³⁹³ Em 2010 foi inaugurado o núcleo arqueológico do castelo de S. Jorge que inclui, para além dos vestígios das primeiras habitações, século VII aC., e do bairro islâmico, séculos XI-XII, uma proposta de reconstituição da

Vídeo de grande impacto visual. É de mencionar o que acontece já, no recente jardim do Centro Ismaili, dependente do Aga Khan, e que se encontra junto à Universidade Católica de Lisboa.

Pode também reconhecer-se nesta proposta uma leitura pós moderna da cidade³⁹⁴, na medida em que, ao eleger a *Lisboa dos Descobrimentos* e a *Lisboa do Iluminismo*, assume uma interpretação sincrónica, mais que uma perspectiva diacrónica. Embora aqueles dois períodos sejam historicamente muito relevantes, podendo mesmo considerar-se como marcos da portugalidade, parece-me que não deverão ser relegados para segundo plano os mais de vinte séculos, desde os primeiros povoados até ao século XV, que foram constituindo a paisagem humanizada que Lisboa é, numa evolução cultural que aglutina sucessivas civilizações como a romana, a visigótica, a sueva, a muçulmana e a cristã.

8.10.5. Distrito Cultural de Belém



Figura 352. Praça do Império
Fonte: LisbonWeekendGuild.com

O projeto de criação de um *district* na zona de Belém, já tratada no ponto 4.7.4. deve-se ao facto desta proposta constituir algo de aparentado com um Polo Cultural, mas elegendo uma figura inglesa, *district*, para representar uma realidade portuguesa. Foi legislada uma estrutura de missão chefiada pelo, então presidente do CCB, Prof. António Lamas destinada para a criar um *Plano Estratégico Cultural da Área de Belém*, que aliás está disponível *on line*³⁹⁵. Um dos eixos principais desta proposta é a criação de um *Distrito Cultural de Belém, no eixo Belém-Ajuda*, que seja um *acelerador e qualificador da oferta turística de Lisboa para que esta alcance, inequivocamente, o mais que justo estatuto de destino cultural e seja criadora de riqueza e de emprego*. Este projeto baseava-se na criação de uma estrutura de missão³⁹⁶:

3 - A resolução do Conselho de Ministros deve estabelecer obrigatoriamente:

espacialidade de uma habitação islâmica, projeto do arquiteto João Carrilho da Graça. <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/nucleo-arqueologico-do-castelo-de-sao-jorge> (Consulta: 27-1-2016).

³⁹⁴ Numa apropriação daquilo que alguns autores da estética pós moderna designam *como neo-historicismo que é a mistura de todos os estilos históricos em produtos sem período definido*.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3s-modernidade> (Consulta: 27-1-2016).

³⁹⁵ <https://www.ccb.pt>ccb>files>noticias> (Consulta: 4-10-2017).

³⁹⁶ www.pgdilisboa.pt/home.php Lei nº 64/2011 de 22 de Dezembro, art.º 28º estruturas de missão, comissões e grupos de trabalho ou projeto. Cap. VII: estruturas temporárias (Consulta: 4-10-2017).

- a) *A designação da estrutura de missão;*
- b) *A identificação da missão;*
- c) *Os termos e a duração do mandato, com a definição clara dos objectivos a alcançar;*
- d) *O estatuto dos responsáveis que a compõem;*
- e) *O número de elementos que deve integrar a estrutura e respectivas funções;*
- f) *Os encargos orçamentais e respetivo cabimento orçamental.*

4 - As estruturas de missão não podem constituir relações jurídicas de emprego público por tempo indeterminado.

5 - Os responsáveis pelas estruturas de missão exercem as respetivas funções em comissão de serviço e podem recorrer a mobilidade geral ou, com respeito pelo disposto no número anterior, recrutar trabalhadores, nos termos da lei e dentro do número fixado na resolução.

6 - A estrutura de missão considera-se automaticamente extinta uma vez decorrido o prazo pelo qual foi constituída, sem prejuízo de o respetivo mandato poder ser prorrogado por resolução do Conselho de Ministros, que deve fundamentar tal decisão referindo, designadamente, o grau de cumprimento dos objetivos iniciais.

7 - Findo o prazo da missão, o responsável elabora relatório da atividade desenvolvida e dos resultados alcançados, a publicar no site do ministério, após aprovação do membro do Governo competente.

8 - A prossecução de missões temporárias que não possam, fundamentadamente, ser desenvolvidas pelos serviços existentes pode ainda ser cometida a comissões, ou grupos de trabalho ou de projeto, criados por despacho conjunto do ministro ou ministros competentes e do Ministro das Finanças.

9 - É aplicável às comissões e aos grupos de trabalho e de projeto, com as necessárias adaptações, o disposto nos n.os 2 a 7.

10 - Os responsáveis das estruturas de missão, das comissões e dos grupos de trabalho ou de projeto são livremente nomeados e exonerados, sendo-lhes aplicável, com as necessárias adaptações, o disposto no n.º 2 do artigo 24.º, e na alínea h) do n.º 1 do artigo 25.º da lei nº 2/2014, de 15 de janeiro.

Este plano não veio a ser concretizado por razões de ordem política e patrimonial, tendo levantado uma polémica de fortes proporções relativas sobretudo à ausência da participação da administração local na estrutura de missão, ignorando em absoluto a Junta de Freguesia, o que conduziu à demissão do Prof. Lamas, a 29 de Fevereiro de 2016, num Domingo à noite e à posterior auto demissão desse mesmo Ministro da Cultura, João Soares, ex-presidente da Câmara de Lisboa, no dia 7 de Abril 2016, não sem que antes, este Ministro tenha nomeado como Presidente do CCB, a 1 de março de 2016, Elísio Summavielle, antigo Secretário de Estado da Cultura e ex-Presidente do

Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, IGESPAR, com larga experiência na administração do património. Na sequência destes acontecimentos, o 1º Ministro, António Costa vem a nomear um novo Ministro, na pessoa do Embaixador Luís de Castro Mendes, no dia 15 de Abril. Deverá ainda mencionar-se que o Prof. Lamas³⁹⁷ fez um excelente trabalho de restauro e vem recebendo há 5 anos consecutivos o Prémio de Conservação, tendo sido reconhecida com a melhor empresa do mundo em restauro *Monte da Lua*³⁹⁸, em Sintra, que se caracterizou, não só pela realização de profundos restauros no património daquela zona monumental, facilitados pela angariação de mecenato norueguês, como viu engrandecer e expandir a sua área de intervenção aos Palácios Nacionais de Sintra e de Queluz, bem como à Escola Portuguesa de Arte Equestre. Planeou todo esse enorme e qualificado esforço para o dedicar aos turistas, já que inviabilizou o seu acesso aos portugueses, pelo exagerado preço das bilheteiras, ignorando o nível financeiro dos nacionais em tempos de crise. Todavia, não pode deixar de mencionar-se que a empresa pública Parques de Sintra Monte da Lua conquistou o *World Travel Award*, na categoria de melhor empresa do mundo em conservação do património, cujo prémio foi entregue numa cerimónia em Doha, no Qatar³⁹⁹.

Elísio Summavielle, com formação na área da História, vem realizando uma política de entrosamento e gestão participativa com algumas das instituições culturais da zona Belém/Ajuda, num modo semelhante ao que já praticara, na qualidade de coordenador da *Sétima Colina*. Sem verbas para a realização e/ou desenvolvimento de qualquer novo projeto, a sua atuação tem-se revelado num espírito de discrição e serenidade que lhe é próprio mas também de vizinhança com os responsáveis de outros organismos locais, atendendo a que existem cinco Museus Nacionais instalados nesta área da cidade e que os respetivos diretores são seus interlocutores privilegiados.

8.10.6. Redes de museus

1. Não pode deixar de se referir que a proposta relativa ao **Distrito Cultural de Belém**, acima referida, em 4.7.4, representou uma inovação museológica que vem sendo aplicada, com planos e estratégias diversas nalguns bairros de cidades europeias como Viena de Áustria. Estas experiências têm vindo a facilitar a gestão e, de algum modo, a contribuir para uma mais efetiva divulgação das diferentes unidades museológicas que a compõem, o que se vem traduzindo na criação de redes, em interações de vários níveis entre vizinhanças, em melhorias de carácter administrativo, em acessos mais simplificados e em maior número visitantes.

2. No nosso país, a verdadeira e mais interessante inovação proveio da criação do IPM, Instituto Português dos Museus e por maioria de razão, da **Rede Portuguesa de Museus**, criada em

³⁹⁷ https://www.rtp.pt/noticias/cultura/antonio-lamas-despediu-se-dos-trabalhadores-da-parques-de-sintra-monte-da-lua_n777407

³⁹⁸ <http://www.jornaldaregiao.pt/products/monte-da-lua-e-a-melhor-empresa-do-mundo-na-conserva%C3%A7%C3%A3o-de-patrimonio/> (Consulta: 7-10-2017).

³⁹⁹ *Id.*

2000. *A Rede Portuguesa de Museus (RPM) é um sistema organizado de museus, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa a descentralização, a mediação, a qualificação e a cooperação entre museus. É composta pelos 149 museus que atualmente a integram. A riqueza do seu universo reside na diversidade de tutelas, de coleções, de espaços e instalações, de atividades educativas e culturais, de modelos de relação com as comunidades e de sistemas de gestão. Inquestionável símbolo de qualidade, de profissionalismo e de rigor na prática museológica, a Rede Portuguesa de Museus promove a valorização de cada museu que a integra e, simultaneamente, sustenta a sua força estratégica no conjunto dos museus que a constituem. Concebida no âmbito de uma Estrutura de Projeto, dependente do Instituto Português de Museus, em 2000, a Rede Portuguesa de Museus é um instrumento essencial na execução da política museológica nacional e na qualificação dos museus portugueses*⁴⁰⁰. A recente tese de Clara Frayão Camacho defendida na Universidade de Évora, em 2015, sobre *Redes de Museus e Credenciação*, dá bem conta da riqueza temática deste assunto e da sua relevante implantação no nosso país⁴⁰¹.

3. Também é de mencionar a constituição da **RMA – Rede de Museus do Algarve**. *É uma estrutura informal constituída por museus integrados na Rede Portuguesa de Museus, outros museus municipais, entidades museológicas do Estado Português (Museu da Marinha) e privadas (Museu do Trajo de São Brás de Alportel). Inclui também projetos museológicos em constituição os quais pretendem acompanhar, participar e cooperar nas atividades da RMA. Os objetivos fundamentais foram a valorização do Património Cultural do Algarve e a divulgação do turismo cultural. A RMA assenta a sua ação numa “Carta de Princípios” com as seguintes orientações: liberdade de adesão, cooperação em rede, serviço público e ética profissional, informação e comunicação, formação, inovação e programação museológica. Virá a ser anualmente eleito, e em rotatividade dos museus, um grupo de coordenação que dinamiza as reuniões e os projetos comuns*⁴⁰².

8.10.7. Museus para o séc. XXI

É de salientar o encontro realizado no Museu de Arte Popular, em 2010⁴⁰³, sobre *Planeamento Estratégico: Museus para o séc. XXI*, em que Elísio Summavielle na qualidade de Secretário de Estado da Cultura apresentou ao público e à comunicação social as ideias básicas sobre o documento que João Brigola, na qualidade de Presidente do Instituto dos Museus e da Conservação, desenvolveu nos seus pontos essenciais, tendo começado por dizer que este plano não era um documento fechado.

⁴⁰⁰ <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/> (Consulta: 7-10-2017).

⁴⁰¹ CAMACHO, Clara Frayão, *Redes de Museus e Credenciação. Uma panorâmica europeia*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.

⁴⁰² https://www.google.pt/search?q=rede+de+museus+do+Algarve&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=rede+d+e+museus+do+Algarve&aqs=chrome..69i57.8942j0j8&sourceid (Consulta: 9-10-2017).

⁴⁰³ www.google.pt/search?q=planeamento+estratégico+museu+de+arte+popular&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=planeamento+estratégico+museu+de+arte+popular&aqs=chrome..69i57.12720j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (Consulta: 19-11.2017).



Figura 353. Lançamento do Planeamento estratégico
Fonte: Museu de Arte Popular, 2010.

Este plano corresponde a um pensamento estruturado sobre os Museus Para o Século XXI e à qualidade inerente a uma interessante elaboração académica sobre os museus portugueses, num momento histórico de grave crise financeira. Teve em conta o reconhecido livro do arquiteto Josef Maria Montaner⁴⁰⁴, como o mesmo título e dedicado à análise da arquitetura museal nos dias de hoje. O documento assinado por João Brigola aceitava de algum modo o pensamento do catalão e o entendimento de que os museus não são instituições individualizadas mas encontram-se dispersos por diversas tutelas públicas e privadas, pelo que considerava fundamental a centralidade teórica e prática da *Rede Portuguesa de Museus*. Tinha em linha de conta 31 prioridades de intervenção e estruturava-se em seis eixos de trabalho:

- *EIXO 1. Reenquadramento do sistema de gestão dos museus tutelados pelo MC/IMC.*
- *EIXO 2. Inovação de modelos de funcionamento nos museus e palácios do MC/IMC.*
- *EIXO 3. Governança de proximidade com os representantes e associações profissionais dos sectores da Cultura, das Universidades, da Museologia e da Conservação e Restauro, e com os municípios, as regiões autónomas, entidades públicas, as dioceses, as misericórdias, as fundações e outros agentes.*
- *EIXO 4. Consolidação e crescimento sustentado da Rede Portuguesa de Museus.*
- *EIXO 5. Política coerente e integrada de preservação, estudo, documentação e comunicação das coleções de bens materiais móveis e imóveis, sob a sua tutela, e do património imaterial.*
- *EIXO 6. Qualificação profissional e formação académica e científica dos recursos humanos do IMC*⁴⁰⁵.

8.10.8. Museus *Clusters*

Clara Camacho afirmara já, no seu trabalho⁴⁰⁶ que o paradigma museológico português de, 2000 a 2010, fora a criação do Instituto Português de Museus, da Rede Portuguesa de Museus e da Lei-quadro dos Museus, o que individualiza o caso português, em comparação com outros de

⁴⁰⁴ <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13000.pdf,p> 36. (Consulta: 23-10-2017).

⁴⁰⁵ [não assinado], “Planeamento Estratégico: Museus para o século XXI”, Lisboa, 2010. Acesso: https://www.google.pt/search?q=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+para+o+séc.+XXI&rlz=1CIGGRV_e_nPT751PT751&oq=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+pa (Consulta: 9-10-2017).

⁴⁰⁶ CAMACHO, Clara Frayão, *Rede de Museus e Credenciação*. Lisboa, Caleidoscópico, 2015.

diferentes países europeus americanos ou asiáticos. Todavia, veio a desenvolver-se uma outra estratégia museológica a nível internacional, referente aos chamados *Museum Clusters* de que se tratou também no *Fórum Internacional Redes de Museus*⁴⁰⁷, realizado em 2002, em que participou João Luís de Jesus Fernandes, da Universidade de Coimbra. Este investigador veio a publicar, em 2009, um artigo sobre a *Paisagem Urbana*⁴⁰⁸. Apresenta o texto como uma alegoria: *O presente texto, ao ritmo de um 'road movie', focará os principais elementos que, nessa multidimensionalidade, marcam as paisagens culturais de cidades portuguesas e não portuguesas: territórios de 'cityscapes' funcionais mas também espaços ideológicos de memória e celebração, com frequência objeto de conflitos e tensões políticas.* Este autor teoriza sobre o conceito de paisagem urbana e, nesse sentido, definia-a, de um modo que me parece interessante como base teórica da paisagem cultural do Lumiar: *As paisagens urbanas resultam de um sucessão de inscrições materiais e imateriais que, ao longo do tempo, foram modelando o espaço geográfico. A dinâmica destas cityscapes respondeu a necessidades funcionais mas resulta também da representação espacial de valores e conceções culturais. Assim se agregam elementos locais e extra-locais e se conjugam dimensões multivariadas, que vão do visual ao sonoro, das quais resulta uma rede global de cidades e paisagens urbanas muito diversificadas.*

Deste ponto de vista, há a salientar que o Paço do Lumiar corresponde sem margem de dúvida a uma paisagem cultural da cidade de Lisboa. Relativamente ao conceito de *cluster*, convém referir um encontro internacional, realizado no Centro Cultural de Belém, a que assisti (apenas da parte da tarde porque o vi anunciado no próprio dia). Não tenho presente nem o título do encontro, nem a data. Recordo que participei e que havia um pequeno grupo de pessoas que pareciam estar num clima de tensão por parte dos moderadores portugueses e estrangeiros e que a opinião de Luís Raposo se levantava com uma acentuada rejeição. Reconheci-lhe uma certa distância, face aos restantes intervenientes mas o problema da necessidade de expansão do Museu Nacional de Arqueologia há muito que nos é familiar, visto que os espaços do museu são exíguos para as suas milhares de peças que crescem exponencialmente, fruto de escavações que se vêm realizando todos os anos. Ainda que se encontre num excelente e privilegiado espaço, junto ao Mosteiro dos Jerónimos, aquele museu detém uma área muito diminuta comparativamente ao volume das suas coleções. Neste sentido Luís Raposo, Presidente do ICOM para a Europa, atualmente, 2017, vem defendendo uma posição muito sólida sobre os museus de Belém e vem sustentando muito concretamente, grande parte da opinião pública, sobre a temática do eixo Ajuda/Belém como património identitário do país que não pode nem

⁴⁰⁷ [não assinado], “Fórum Internacional Redes de Museus”, *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, Lisboa, Rede Portuguesa de Museus, 3, Março 2002, p. 15. (Acessível: http://www.ilam.org/viejo/ILAMDOC/MuseusEmRede/boletim_n3.pdf Consulta: 24-10-2017).

⁴⁰⁸ FERNANDES, João Luís Jesus, *Paisagem Urbana*, Centro Regional das Beiras, Universidade Católica Portuguesa. Máthesis, 18, 2009, p. 195-214.

deve ficar adstrito aos turistas. Esta postura tem uma forte componente política ao lutar e exigir que a fruição do património deva estar e ser acessível a todos os estratos da população⁴⁰⁹.

Mais recentemente, Luís Raposo escreveu diversos artigos de opinião sobre o estado das finanças no Ministério da Cultura e nos próprios museus, chamando a atenção para a precaridade dos orçamentos que levam a deitar fora o próprio *bebé na água em que a criança foi lavada*. Um destes artigos tem por título: *REVIVE: o diabo começa nos detalhes e acaba na venda da alma*⁴¹⁰. O artigo chama a atenção para o excessivo corte nos orçamentos da Cultura, nomeadamente dos museus, que atingem valores de uma exiguidade tal que impedem uma digna sobrevivência profissional e remetem para a ausência de uma ação museológica tanto interna como externamente. Deverá ainda salientar-se que raros são os mecenas atuais que possam contribuir ou desejem contribuir e apoiar a sobrevivência dos museus nacionais. O caso do Museu Nacional de Arte Antiga é uma exceção no sentido da conquista de mercados mecenáticos, e o MAAT, Museu de Arte Arquitetura e Tecnologia, é outra exceção: o mecenas que, em vez de beneficiar um museu já existente, funda uma gigantesca instituição museológica junto ao Tejo, no seio da sua empresa.

Mas existe um outro fenómeno que advém da descentralização que paulatinamente tem vindo a dar excelentes resultados a nível nacional, tanto no que se refere à educação como à saúde e, mesmo, à cultura. Neste âmbito convém realçar a valorização progressiva dos museus municipais que, credenciados pela Rede Portuguesa dos Museus, se vêm transformando em apreciáveis instituições museológicas com um sequente e conseqüente trabalho no tocante às diferentes funções profissionais. Paralelamente, vem acontecendo que os museólogos locais se têm debruçado sobre o levantamento do património das suas terras, quer arqueológico, quer histórico, quer ainda cultural e etnográfico. A valorização das cidades interiores e igualmente de algumas vilas, subsidiada frequentemente por programas europeus, vem contribuindo para um assumido desenvolvimento dos museus municipais e locais.

Ora, a descentralização das grandes cidades como Lisboa ou o Porto só é possível se atendermos que existem bairros com identidade própria, por vezes secular que podem e devem emergir como novos centros urbanos capazes de contribuir para a valorização do/s respetivo/s património/s e para *animar* os respetivos fregueses. Eugénia Santa Bárbara

⁴⁰⁹RAPOSO, Luís, “*REVIVE: o diabo começa nos detalhes e acaba na venda da alma*”, *Público*, 25 outubro de 2017. (Acessível: <http://www.artecapital.net/opiniao-161-luis-raposo-ainda-os-precos-de-entrada-em-museus-e-monumentos-de-sintra-e-belem-ajuda-os-dados-e-uma-proposta-para-o-futuro> (Consulta: 25-10-2017).

⁴¹⁰RAPOSO, Luís, “*Ainda o preço de entrada em museus e monumentos de Sintra e de Belé-Ajuda: os dados e uma proposta para o futuro*”, *ARTE CAPITAL* 12 de abril de 2016. (Acessível <http://www.artecapital.net/opiniao-161-luis-raposo-ainda-os-precos-de-entrada-em-museus-e-monumentos-de-sintra-e-belem-ajuda-os-dados-e-uma-proposta-para-o-futuro> (Consulta: 25-10-2017).

apresentou *um mestrado em gestão do território com o objetivo de avaliar as características e potencialidades dos sistemas urbanos policêntricos e o seu funcionamento em rede*. A abordagem centrou-se no caso de estudo do Centro Urbano Regional definido no Plano Regional de Ordenamento do Território do Alentejo, constituído pelas cidades de Sines, Vila Nova de Santo André e de Santiago do Cacém, Foram utilizados os conceitos associados ao modelo de desenvolvimento Policêntrico como os mais adequados para superar as limitações existentes ao nível do desenvolvimento económico e social, de forma a criar massa crítica (demográfica, funcional, cultural e económica), capaz de fomentar o desenvolvimento deste território⁴¹¹. Idêntico estudo pode vir a ser realizado relativamente à Freguesia do Lumiar e no entorno da sua vizinhança.

Por sua vez, Paulo Carvalho desenvolveu uma dissertação na Faculdade de Economia do Porto sobre o desempenho dos museus portugueses: *com base na resposta de 285 museus, segmentamos os museus por clusters, com o intuito de avaliar a eficiência em grupos homogéneos. Da análise efetuada, concluímos que para o total de museus emergem como fatores input essenciais da eficiência, o número total de colaboradores e o número de dias abertos ao público. No entanto, para os dois principais clusters, as conclusões são distintas. O número de equipamentos auxiliares é importante para o cluster 1, mas para o cluster 3, o número total de colaboradores, o número de dias abertos ao público e o número de equipamentos auxiliares surgem como estatisticamente significativos, evidenciando que estas diferenças decorrem das características de cada cluster*⁴¹².

Daqui se deduz que cada conjunto de museus, pode formar um *Cluster*, desde que haja uma vizinhança entre os mesmos museus. Neste sentido, muito embora não existisse ainda o conceito de cluster, a *Sétima Colina*, aconteceu e foi gerida num espírito de *cluster*. Os Museus Nacional do Traje, Nacional do Teatro e da Dança e o Parque do Monteiro-Mór, embora ligados geograficamente não formam um *cluster* nem são geridos como tal, contudo a minha proposta final irá no sentido de criar um *Cluster* destes museus integrando também outras instituições do Paço do Lumiar de que tratarei adiante, no ponto 8.11.

A fim de melhor se entender este novo conceito que vem sendo aplicado e desenvolvido em vários países europeus, apresento a sua definição: *cluster is a geographical proximate group of interconnected companies and associated institutions in a particular field, linked by communalities and externalities*, *cluster* corresponde a um grupo de vizinhos ligados por uma área disciplinar comum, constituídos por empresas ou instituições que se associam pelos seus interesses de ordem

⁴¹¹SANTA BÁRBARA, Eugénia, *Redes urbanas policêntricas: operacionalização no subsistema Sines/Santiago do Cacém / Vila Nova de Santo André*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

⁴¹²CARVALHO, Paulo Sérgio Moreira, *O Desempenho dos Museus em Portugal*, dissertação de Mestrado em Economia e Gestão das Cidades, Faculdade de Economia da Universidade do Porto, 2012. (Disponível: www.sigarra.up.pt/fuaup)

interna ou externa⁴¹³. A definição de Michael Porter, professor de Economia na Harvard Business School, foi a introdutora deste conceito: *cluster is a group of companies cheering local resources, using similar technologies, and forming linkages and alliances. These linkages can take the form of buyer-supplier relationships, turnover and “pirating” of employers, joint marketing, training or research initiatives, associations and lobbying*⁴¹⁴.

Outros estudos mais recentes analisam a questão da cooperação entre museus. *Cluster é um grupo de instituições que compartilham recursos locais, usando tecnologias semelhantes e relacionando-se através de parcerias ou protocolos. Estes acordos podem estruturar-se numa ligação do tipo comprador/fornecedor, transmutação negocial de empregados, de marketing comum, de formação, de iniciativas de investigação, de associação e de poder de influência*⁴¹⁵. Creio que é de citar neste sentido a Lei-quadro dos museus. A secção III da Lei nº 47/2004, de 19 de Agosto, refere o modo como se podem estabelecer parcerias, referindo-se especificamente no art.º 101, relativamente à criação de *parcerias previstas na lei que deverão ser objeto de parecer obrigatório do Conselho de Museus*.

O Observatório Europeu dos *Clusters* lançou no dia 1 dezembro de 2016, o *European Cluster Panorama 2016*, uma publicação bianual que oferece um mapeamento atualizado dos *clusters* (*computadores ligados que trabalham em conjunto para serem vistos como um único sistema*) e *indústrias emergentes em toda a Europa*. Nesta última edição estão documentados o papel e os benefícios dos *clusters*, evidenciando-se a relevância económica de dez *indústrias emergentes*, como a *bio-farmacêutica*, a *economia azul*, as *indústrias criativas e digitais*, o *ambiente*, a *logística* e a *mobilidade*, entre outras⁴¹⁶.

É ainda de citar o brasileiro Paulo Faustino que representa em língua portuguesa o autor consagrado da teoria do *cluster* aplicada aos mais diversos tipos de instituições. Virá a Portugal em novembro de 2017 orientar, juntamente com Rafael Rez, um *Curso Intensivo de marketing digital e marketing de afiliados*, nos dias 17 e 18.⁴¹⁷ A FNAC de Lisboa anuncia que foi publicado em Agosto de 2014, *Indústrias Criativas, Media e Clusters* da autoria de Paulo Faustino, que assim apresenta a sua obra: *as indústrias culturais, ao estimularem, por um lado, a democratização da cultura e da arte e, por outro, o desenvolvimento da economia, assumem uma importância crescente. Apesar de*

⁴¹³ <https://www.clustercollaboration.eu/cluster-definitions> (Consulta: 31-10-2017).

⁴¹⁴ PORTER, Michael, *Construir as vantagens competitivas de Portugal*, Forum para a Competitividade, Lisboa, 1994.

⁴¹⁵ www.ecgroup.com (Consulta: 31-10-2017).

⁴¹⁶ https://www.google.pt/search?q=museus+clusters&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=museus+clusters&aq=s=chrome..69i57.11069j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8dist e <http://www.pportodosmuseus.pt/2017/01/05/observatorio-europeu-dos-clusters-promove-european-cluster-panorama-2016/> (Consulta: 2-11-2017).

⁴¹⁷ www.paulofaustino.com (Consulta: 3-11-2017).

*carecerem de uma definição rígida, as indústrias criativas congregam, entre outras áreas, as atividades relacionadas com o cinema, teatro, artes plásticas, publicidade, rádio, tv, museus, etc.*⁴¹⁸.

Desta informação deduz-se que os museus *clusters* constituem uma porta aberta para novos contactos e parcerias entre museus e/ ou entre museus e comunidades locais, constituindo um conceito inovador que poderá vir a ter um sucesso idêntico aos *Agrupamentos Escolares*, estabelecidos pelo Ministério da Educação, em 1998⁴¹⁹, os quais vieram trazer novas perspectivas para o ensino e agilizar a gestão de muitas das escolas portuguesas, correspondendo a alguns dos anseios de pais e alunos.

8.10.9. Plano Museológico para Évora

Ainda nesta temática é de mencionar o plano de João Brigola *in progress* sobre a constituição de uma plataforma de entendimento entre os museus de Évora e as instituições culturais da região. João Brigola, professor da Universidade de Évora e antigo diretor do Instituto dos Museus e da Conservação, é o mentor do projeto que parece ter as características do espírito *cluster*. Este Prof de museologia juntou à mesma mesa, nos finais de 2015, a instituição de ensino superior a que pertence, a Câmara de Évora, a Fundação Eugénio de Almeida e a Direção Regional de Cultura do Alentejo. *Aos parceiros iniciais, juntaram-se também a Arquidiocese de Évora, a Biblioteca Pública de Évora, Palácio Cadaval, Museu do Relógio e a Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo. O Convento dos Remédios/Núcleo Museológico do Megalitismo, o Arquivo Fotográfico Municipal, o Museu de Évora, Casa de Burgos, a Igreja do Salvador, o Museu de Arte Sacra da Sé, a Igreja de S. Francisco/Capela dos Ossos, a Biblioteca Pública, o Fórum Eugénio de Almeida e os seus museus, o Palácio Cadaval, a Igreja do Loios, o Museu do Relógio, o Colégio do Espírito Santo ou o Palácio do Vimioso são alguns dos espaços incluídos na rede.*

*A Rede de Museus e Equipamentos de Évora identifica, nesta fase, 17 pontos de referência museológica, e determina a promoção e a melhoria da informação sobre os polos culturais... na cidade que está a comemorar 30 anos da classificação de Património Mundial da UNESCO*⁴²⁰. Este projeto apresenta-se bem estruturado e tem o apoio do Ministério da Cultura e das instituições museológicas locais como também da própria Universidade de Évora, da Fundação Eugénio de Almeida e da *Secretaria de Estado do Turismo, pelo que se espera que esta rede, venha estar*

⁴¹⁸ www.fnac.pt. (Consulta: 3-11-2017). Sublinhado meu.

⁴¹⁹ *O agrupamento de escolas é uma unidade organizacional do sistema educativo de Portugal, dotada de órgãos próprios de administração e gestão, constituída por estabelecimentos de Educação pré- escolar, e de um ou mais níveis e ciclos de ensino, a partir de um projeto pedagógico comum.* Dec. Lei 115-A/98 de 4 de maio.

⁴²⁰ [não assinado], “Planeamento Estratégico: Museus para o século XXI”, Lisboa, 2010. Acesso: https://www.google.pt/search?q=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+para+o+séc.+XXI&rlz=1CIGGRV_e_nPT751PT751&oq=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+pa (Consulta: 3-11-2017).

implementada entre 2017 e 2018. Este trabalho poderá passar pela criação do bilhete único para o acesso aos diversos espaços, o que nunca aconteceu em Évora⁴²¹.

8.10.10. Rede de Museus do Distrito de Beja

A rede de Museus do Distrito de Beja⁴²², também designada por *Rede de Museus do Baixo Alentejo* reúne as várias instituições museológicas desta região, localizadas em: Aljustrel, Almodôvar, Alvito, Beja, Castro Verde, Cuba, Ferreira do Alentejo, Mértola, Moura, Ourique, Serpa, Vidigueira. Esta Rede deve-se ao prof. José António Falcão quando teve a seu cargo o Direção do Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, tendo sido pioneira a nível nacional. Tem vindo a organizar alguns projetos, dos quais é de salientar. o levantamento das peças das diferentes igrejas e realizado o respetivo inventário acompanhado da fichagem das peças existentes nestas instituições religiosas.

A rede integra ainda hoje os seguintes Tesouros: da Colegiada de Santiago do Cacém, Igreja Matriz de Santiago do Cacém; Tesouro da Igreja Matriz de S. Vicente de Cuba; Tesouro da Basílica Real de Nossa Senhora da Conceição de Castro Verde; do Museu do Seminário de Beja; Tesouro da Igreja de Nossa Senhora das Salvas de Sines; do Museu de Arte Sacra de Moura; da Igreja-Colegiada de S. Pedro de Moura; do Museu Episcopal de Beja; da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja; e do Museu de Arte Sacra de Grândola.

Esta opção revelou-se como uma excelente estratégia de gestão das coleções de arte sacra dispersas pela diocese, tendo alargado estes conteúdos para os acervos dos diferentes museus do Baixo Alentejo. O trabalho inicial veio a dar frutos relativos ao tratamento museológico e museográfico dos diferentes museus desta região. Têm vindo a realizar alguns encontros com o objetivo de fazer uma reflexão sobre os seus problemas e as suas atividades. É de salientar a preparação de uma exposição itinerante, *História da Escrita no Baixo Alentejo*, que irá percorrer durante o próximo ano, os 12 concelhos da região de Beja⁴²³.

8.11. *Polo Cultural* para o Paço do Lumiar

Resta então desenvolver o conceito de POLO CULTURAL, configurando o Paço do Lumiar como uma das centralidades da periferia da capital que se está a caracterizar por ser uma cidade policêntrica. Desde a criação do Museu do Seixal, em 1982, muito embora fosse a primeira

⁴²¹ [não assinado], “Planeamento Estratégico: Museus para o século XXI”, Lisboa, 2010. Acesso: https://www.google.pt/search?q=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+para+o+séc.+XXI&rlz=1CIGGRV_e_nPT751PT751&oq=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+pa (Consulta: 3-11-2017).

⁴²² <http://redemuseusbeja.blogspot.pt/> (Consulta: 3-11-2017).

⁴²³ Id., id.

experiência no nosso país de um Ecomuseu, em paralelo com o eco museu da Serra da Estrela⁴²⁴, que se vêm criando a figura de museus polinucleados. A existência de património diverso e disperso em pequenas vilas do interior justifica a fundação de museus desta tipologia que se mostrem capazes de corresponder às necessidades e às expectativas das suas populações. A recente proposta de um *Plano de ordenamento museológico para o Concelho de Moura* elaborado por Maria Cristina Oliveira Bruno⁴²⁵, replica com as adequadas especificidades locais, a existência de um património esparso pela vila de Moura e a necessária decisão de o gerir através de um centro que atende à globalidade dos núcleos museológicos. Este é apenas um exemplo do que se poderia testemunhar com outras realidades semelhantes. Esta opção micro também pode ser usada em cidades, visto que possuem património disperso e por vezes, distantes identidades culturais. Assim a decisão de o gerir, pode ser planeada e desenvolvida no entorno de uma realidade polinucleada.

Um dos polos dinâmicos desta cidade virá a ser constituída pela unidade que já designei como *Parque de Museus do Paço do Lumiar* que encerra uma área museológica murada e que virá a englobar o *conjunto* classificado, acima descrito. Este complexo de existências é muito rico em termos patrimoniais e históricos que remontam ao reinado de D. Afonso II, não devendo esquecer-se a variedade da presença da geologia milenar. Creio que é da maior relevância aproveitar esta ocasião para refletir sobre este tema, aplicado ao território do Paço do Lumiar que pode e deve ser entendido como um micro cosmos da capital.

Antes de desenvolver este tema crucial, apresento e descrevo uma *Proposta de Programa* que foi apresentada pelo vereador Manuel Salgado numa reunião de Câmara, a qual tinha como finalidade concorrer à candidatura da UNESCO, na categoria *Paisagem Cultural*. Se, a proposta de classificação para Lisboa corresponde, do ponto de vista conceptual e do ponto de vista da execução, a uma nova interpretação da cidade, a proposta de *Pólo Cultural* corresponde também a uma nova interpretação do Paço do Lumiar com a sua específica *Paisagem Cultural*, expressa nos seus valores geológicos, desde o existente recife do terciário, até aos edificadados de hoje, num território que engloba o Parque de Museus do Paço do Lumiar, a haver, bem como todo o *conjunto* classificado, conforme os mapas, acima inseridos, e datados de 1989 e de 2012.

⁴²⁴ TOMAZ, Paulo de Carvalho, “O Património e a Paisagem na (re)construção de memórias e identidades. Reflexões em torno de algumas iniciativas e propostas ecomuseológicas na Cordilheira Central Portuguesa”, *Actas del XI Congreso de Geografía Rural: Los espacios rurales entre el hoy e el mañana*, Santander, 2002, p. 89-101. Acesso: <https://books.google.pt/books?id=qedGQi53GmcC&pg=PT96&lpg=PT96&dq=eco+museu+da+serra+da+estrela+fernando+pessoa+arquitecto&source=bl&ots=OmJNGqavFa&sig> (Consulta: 1-11 2017).

⁴²⁵ Maria Cristina Oliveira BRUNO, *Plano de ordenamento museológico para o Concelho de Moura*, Universidade Lusófona, Lisboa, 2006. Acesso: <http://www.cm-moura.pt/Regulamentos/plano%20museologico.pdf> (Consulta: 1-11 2017).

A figura de *Pólo Cultural* assenta por um lado, na política de descentralização que a edilidade vem propondo, desde agosto de 2015⁴²⁶ e, por outro, na assunção deste território na sua específica e humanizada geografia. O próprio Paço deve ser entendido como um polo urbano de uma cidade policêntrica⁴²⁷ que se foi expandido com acentuadas e diversas características históricas, arquitetónicas, urbanísticas e naturais, constituindo uma original parcela da freguesia do Lumiar. Perspetivo ainda, a multiplicação faseada de *Polos Culturais*, a constituir na cidade de Lisboa, para os bairros das Amoreiras, da Estrela, de Carnide ou das Avenidas Novas, assim como a Costa do Castelo e o conjunto Belém/Ajuda que eventualmente integrará o rio Tejo, onde fluta património diverso, não esquecendo ainda o recente e unitário Parque das Nações.

Atendendo a que as cidades europeias e americanas do Ocidente se podem dividir em cidades monocêntricas e cidades policêntricas⁴²⁸, há a afirmar que Lisboa se vem desenvolvendo também como uma cidade multicultural com fortes indícios policêntricos que se afirmam identitariamente nos diferentes bairros, nomeadamente durante todo o mês de junho. Neste mês, é sempre comemorado o Dia de Portugal, 10 de junho, como também se festeja o dia da cidade a 13 de junho, data do patrono da capital, Sto. António, mas também se comemoram mais dois Santos Populares: S. João a 24 de junho e S. Pedro a 29 de Junho. As Festas da Cidade apontam incontestavelmente para que esse mês se afirme com um calendário cultural e tradicional nas datas acima assinaladas. Na realidade, constituem o principal pretexto para a marca secular de Lisboa que transborda em variadas comemorações, em que a gastronomia: caldo verde, sardinhas assadas, vinho tinto e arroz doce, constituem o menu que toda a gente escolhe para se sentar à mesma mesa. Muito embora o *Fado* e as guitarradas se possam ouvir durante todo o ano, é neste mês que o faduncho desce às ruas e ruelas de cada freguesia, sobretudo desde que foi eleito como *Património Espiritual da Humanidade*, em 2011.

O *Fado* constitui assim a voz musical da cidade, tendo um duplo carácter: aristocrático e popular. Corresponde a um marcante instrumento de *marketing* para os turistas. Ainda do ponto de vista musical mas também referente à Dança, existem as já seculares *Marchas de Lisboa* que desfilam em datas coincidentes com os festejos dos Santos Populares, Sto. António, S. João e S. Pedro que a edilidade exalta, acompanha e patrocina. Neste capítulo há a destacar que são as associações locais, existentes em muitos bairros, que se organizam para fazer a sua atuação e se preparam assim para vir a receber os prémios que a Câmara põe a concurso, perante a qualidade do trabalho desenvolvido e

⁴²⁶Lei n.º 85/2015, de 7 de agosto (209 KB)) nova área administrativa da cidade – o Parque das Nações.
<http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia> (Consulta: 22-10-2015).

⁴²⁷Observatório Geográfico América Latina, *Cidade monocêntrica ou cidade policêntrica. Discussão sobre o centro urbano de uma cidade com quase quatro séculos*. [sem local; sem data]. Acesso:
<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/96.pdf>
(Consulta: 3-11-2017).

⁴²⁸A cidade monocêntrica esfuma-se na cidade policêntrica. As novas centralidades resultam de organizações intencionais ou espontâneas, resultado daqueles que as habitam, frequentam e utilizam. In.: FERREIRA; Paula Raquel, “Centralidades intra-urbanas”, *XII Colóquio Ibérico de Geografia*, Porto, 6-9 outubro 2000. Acesso:
<http://web.letras.up.pt/xiicig/resumos/219.pdf> (Consulta: 7-10-2017).

ainda sobre a criatividade do mesmo, contribuindo para o progressivo carácter criativo e estético da exibição de cada freguesia.

Até aos Anos 60, as periferias acantonavam-se em barracas e era fundamentalmente o nível económico que separava ou agregava a população dos diferentes bairros. A onda de africanos que vão surgindo na capital e por todo o país, a partir dos sessenta, veio trazer-nos a aparência de que vivíamos na capital de um Império, o que, definitivamente, Lisboa já não é. Esta população tem vindo a agremiar-se em freguesias eleitas de preferência, junto de certas ruas, como a Rua de S. Bento e, de certos bairros, como a Mouraria e o Martim Moniz e nas periferias. Foram surgindo também novos bairros nos arrabaldes, construídos, pela edilidade durante o mandato de João Soares, como Presidente da Câmara 1995-2002, e que tinham como objetivo servir de residência aos habitantes das barracas.

Deste modo, a cidade foi alastrando em vários sentidos, dando continuidade aos diversos eixos já existentes, havendo mesmo vilas como Sintra ou Loures que se foram desenvolvendo como dormitórios, e o mesmo aconteceu com Amadora, Queluz, Camarate ou Odivelas. Não podem deixar de se referir neste contexto diversos outros estratos da população de Lisboa que provindos do Leste e de outras origens geográficas vêm constituindo núcleos de diferentes religiões e civilizações, espalhados pela capital que vão acrescentando valores multiculturais que, sem dúvida, vem caracterizando a cidade de Lisboa. Por outro lado, o crescimento territorial de cada uma das freguesias de Lisboa, devido à reformulação das mesmas, e à criação de novos bairros como a Alta de Lisboa, vêm conduzindo à exigência de transformação dos respetivos centros, de insuficiente visibilidade e trato urbano, em Polos Culturais, viabilizando uma dinâmica de animação das populações dessas novas ou reformuladas freguesias que pode despontar pelo Património Natural e/ou Cultural ou mesmo Imaterial, como é o caso das *Marchas de Lisboa* que reúnem música e dança, traje e escultura efémera, poesia e gastronomia, comunicação e *marketing*.

Analisadas as coordenadas atuais e atendendo à natureza aldeã do Paço do Lumiar e ao *espírito do lugar*, o Pólo Cultural apela para uma ação independente mas paralela, complementar à cidade com uma função específica e aglutinante das entidades museológicas já existentes, bem como daquelas que vierem a ser criadas. Dada a diversidade de tutelas que caracteriza o Paço do Lumiar, dependentes do poder central e do poder local, parece-me dever ser criada uma estrutura de missão ou um grupo de trabalho, conforme previsto no Capítulo VII, Estruturas temporárias, art.º 28º da Lei nº 4 /2004 de 15 de janeiro, relativa ao *Princípios e Normas a que obedece a Organização da Administração direta do Estado*.

É fundamental constituir um núcleo de referência interligado com a Junta de Freguesia e assumir uma ação congregadora com a comunidade local que agremiará, à medida do seu desenvolvimento, as adequadas parcerias com outras instituições e individualidades que venham a ser

úteis para desenvolver as potencialidades do Paço do Lumiar. A mais recente teoria museológica vem pugnando pelo primado da função comunitária elegendo a relação social como serviço museal por excelência. Nesta medida, a abertura ao exterior, nomeadamente à zona urbana do Paço, desenha-se como essencial tarefa sociocultural, representando uma mais-valia que encontra eco na história recente do Museu Nacional do Traje e no futuro Parque de Museus do Paço do Lumiar. É de salientar que haverá que estabelecer pontes com a Paróquia do Lumiar e com diversas instituições educativas e sociais, em que se destacam as escolas e as universidades, mas também no que se adivinha poder vir a surgir através de uma qualificada presença e expectante valorização urbanística por parte da Câmara Municipal de Lisboa, mas também na relação com a Vereação da Cultura e de outros pelouros que se venham a considerar relevantes, agremiando e reconstruindo vontades políticas coletivas. Por outro lado, a diversificação de Polos Culturais espalhados pela cidade, pode vir a constituir uma mais-valia, em termos da população turística que se vem concentrando apenas na Costa do Castelo, na Baixa e em Belém, quando poderiam ser criados núcleos culturais dispersos pela cidade.

8.11.1. Grupo de Trabalho

Pode desde já apontar-se para a criação de um *conselho*, ou de um Comissariado, ou grupo de trabalho, a quem competirá pronunciar-se sobre um conjunto de atos da responsabilidade de uma estrutura de missão ou outra fórmula que dê início a reuniões de trabalho. Essa entidade interluctora e participativa deverá orientar os trabalhos e também aconselhar e programar o plano a desenvolver, no exercício das suas funções, sempre que seja solicitada a sua colaboração, cabendo à Direção Geral do Património Cultural e à Vereação da Cultura do Município delegada na Junta de Freguesia, a nomeação das personalidades que farão parte deste grupo de trabalho. Será constituído por membros que o são por inerência dos cargos que desempenham localmente e ainda por pessoas cujo *curriculum* possa ser essencial a este projeto. Também se deverá ter em conta na estrutura a criar, atender às universidades⁴²⁹, a empresas⁴³⁰ e aos organismos privados⁴³¹, entidades associativas⁴³² e recreativas, bem como outras instituições que forem consideradas pertinentes para desempenharem funções ou parcerias. Serão bem vindos outras personalidades “especiais” para integrar/viabilizar a estrutura de missão ou o grupo de trabalho. Esta estrutura deverá:

1. Criar uma comunidade de pessoas que tenham a mesma ou similar conceção sobre a sociomuseologia, em que se alicerça o conceito de *Polo Cultural*, acima apresentado.

⁴²⁹ ISG, Instituto Superior de Gestão pertencente ao Grupo Lusófona, o ISEC, Instituto Superior de Educação e Ciência e o ISTEAC, Instituto Superior de Tecnologias Avançadas.

⁴³⁰ O empreendimento do Club de Golf da Quinta dos Alcoutins veio aumentar a população local e enriquecer a zona do Paço com atividades de lazer e desporto.

⁴³¹ Recentemente foi criada uma *Associação dos Amigos do Paço do Lumiar* que tem como objetivos promover o lazer e a animação entre os vizinhos.

⁴³² Academia Musical 1º de junho de 1893 que está situada no Largo, Júlio de Castilho, fronteiro ao Museu Nacional do Traje. Na Ameixoeira, pertencente à vizinha Freguesia de Santa Clara, existe a Academia de Música de Santa Cecília.

2. Constituir uma estrutura congregadora e sintetizadora das realidades museológicas existentes e das que se encontram em devir.
3. Proceder ao mapeamento cultural do património local, natural e cultural, tangível e intangível do Paço do Lumiar. Proceder ao estudo, à inventariação e divulgação de manifestações do património cultural imaterial: expressões orais; práticas performativas; celebrações; o saber-fazer de artes e ofícios e as práticas e conhecimentos relacionados com a natureza e o cosmos.
4. Reforçar o simbolismo relativo ao *espírito do lugar*, junto dos fregueses, dos turistas nacionais e estrangeiros, bem como de outros visitantes, promovendo a memória histórica das figuras tutelares do Paço e a fruição da paisagem urbana.
5. Reconstruir as vivências da sua vocação original comunitária e garantir-lhe um futuro com a participação dinâmica da população local.
6. Proceder ao levantamento de todas as entidades que envolvem o *conjunto*, desde lojas históricas ou que sirvam de pontos de encontro, cafés, entidades culturais, incluindo o campo de Golfo, para estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade que vive em torno do Paço do Lumiar.
7. Incrementar a ideia exploratória e até lírica, evocadora de passados românticos de um nicho cultural no seio de uma cidade moderna e multicultural.
8. Afirmar o conceito de *Local*, que polariza com o conceito de Global, no sentido de procurar a *glocalidade* desta específica Paisagem Cultural.
9. Equacionar as linhas de ação com a freguesia, a paróquia, as universidades e as diversas instituições da freguesia, bem como particulares aqui residentes ou não, e muito especialmente a *Associação Recreativa Amigos do Paço do Lumiar*, três condomínios privados e duas entidades de hotelaria, de modo a agremiar uma ação e uma animação capazes de formular um plano estratégico e contribuir para desenhar um caminho de futuro neste *sítio* secular.

Nestes 9 pontos está incluída a ideia da existência de uma cidade policêntrica⁴³³ com três fundamentais centros culturais da capital: a **Lisboa das Origens**, na Costa do Castelo, a **Lisboa dos Descobrimentos**, na zona Belém/Ajuda e a **Lisboa do Iluminismo**, atrás referida, com eixo no Terreiro do Paço e na Baixa Pombalina, a que se poderão acrescentar novos polos descentrados noutras freguesias de Lisboa que terão o *Polo Cultural do Paço do Lumiar* como início do reconhecimento formal de *sítios* urbanos, que se poderão exaltar, atendendo à sua singularidade e características, aos valores identitários de cada freguesia e/ou de parte da mesma. Esses *sítios* podem

⁴³³A cidade policêntrica existente nas grandes metrópoles onde existem *idades dentro de cidades*, representa, em maior escala, o mesmo que os bairros lisboetas de uma capital habitada desde a pré-história e que contém memórias e reminiscências desde os tempos mais recuados. FERNANDES, João Pedro Capote, *Cidades dentro de cidades. O Projecto Urbano na revitalização da cidade contemporânea*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Acesso: https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395139428868/JoaoFernandes_CDdC_final.pdf (Consulta: 3-1-2017).

desenvolver-se dada a vivência histórica e evolutiva desses valores e ainda dos costumes e tradições de cada bairro, bem como das respetivas existências de património e de bens materiais e imateriais.

Há que atender ainda a um novo conceito, a *glocalidade* que corresponde a um neologismo criado pelo filósofo italiano Remo Bodei⁴³⁴ que procura responder à realidade atual, em que as pessoas e as instituições se vêm numa dupla necessidade de estar preparados para viver a globalização que hoje é extensiva, em graus e patamares diferenciados, a todas as civilizações e a todo o planeta. Mas, hoje em dia e, de um modo complementar, mas não menos exigente e fundamental, manter e desenvolver não só a ideia de região que já de si apela à vitalização de zonas identitárias de menor escala, como exalta o conceito de localização cultural que atende às raízes mais próximas dos seres humanos no contexto das sociedades em que nascem, crescem ou vivem. O americano Robertson veio a desenvolver e a divulgar o conceito de *glocalização* na dupla relação de Espaço/Tempo e no cruzamento vivencial entre a homogeneidade e a heterogeneidade⁴³⁵.

O mundo vive hoje num turbilhão global, dominado por vetores de sinais contraditórios, em grande parte dependente da comunicação social que apoia a localidade e a globalização mas também a impersonalidade. Todavia, ainda parece possível a coexistência pacífica e até colaborante entre culturas diferentes, mas em muito menor possibilidade entre as religiões. O terrorismo ainda não é dominável, nem a ameaça ambiental está em vias de ser detida. *Os direitos humanos encontrarão um paradigma universal e obedecido? Os utilitaristas definitivamente produziram a capacidade da destruição e os humanistas deixar-se-ão conduzir para a indiferença? Faltam as vozes encantatórias, como foram as de Gandhi e Mandela, e dos fundadores da União Europeia, neste ambiente ameaçador que exige a voz da universidade, livre, criativa, responsável, carismática, atendida*⁴³⁶. Estas palavras do bem conhecido Prof. Adriano Moreira levantam questões fundamentais da sociedade contemporânea, às quais a Universidade pode e deve responder e é nesse sentido que termino com as conclusões que abaixo assino.

⁴³⁴ Esta palavra foi inventada pelo filósofo italiano Remo Bodei: <https://livromue.blogspot.pt/2017/02/livro-online-contabilidade-avancada.html> (Este endereço deixou de estar *on line* depois de o ter consultado em 1-11-2017).

⁴³⁵ ROBERTSON, Roland, *Glocalization: Time- Space and Homogeneity-Heterogeneity*, 1995. *passim*.

⁴³⁶ MOREIRA, Adriano, “Lisboa”, *Diário de Notícias*, 30 de dezembro de 2015. Acesso: <http://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/adriano-moreira/interior/fim-de-ano-4957484.html> (Consulta: 4-11-2017).

9. CONCLUSÕES

Concluindo, gostava de referir que não foi ocasional escrever na primeira pessoa do singular: na realidade este *study case* corresponde, por um lado, à descrição e análise da minha gestão do Museu Nacional do Traje – Parque Botânico do Monteiro-Mor durante cerca de 25 anos. Por outro, esta decisão baseia-se num género historiográfico, a **Ego-história**, que veio à luz nos Anos 80 do século passado. Pierre Norra, 1931-?, reconhecido historiador integrado na *Nouvelle Histoire*, teve a intuição de sugerir *aos historiadores profissionais que usassem os seus próprios métodos para falarem de si como se estivessem falando de outros*, propondo a escrita na forma de uma Ego-história, *numa clara intenção de dar relevo às suas próprias subjetividades*⁴³⁷.

As conclusões desta tese podem resumir-se *grosso modo* em dois grupos. O primeiro grupo tem como objeto o Museu Nacional do Traje/Parque Botânico do Monteiro-Mór e, como balizas temporais 1976-2008. Refere-se ao **passado** e à análise dos acontecimentos internos e externos com desta instituição, os quais fui desenvolvendo na Parte I e na Parte II desta tese.

9.1. Do Passado

1. A análise do Museu Nacional do Traje conduziu-me a duas conclusões que foram fundamentais para entender a definição e a escala identitária de um Pequeno Museu que se foi constituindo, a nível nacional, como um Museu de Referência, ao apoiar instituições congéneres no país e ao divulgar a memória e a contemporaneidade na sua área disciplinar.
2. A exposição foi e continuará a ser a função basilar do Museu Nacional do Traje, atendendo à tipologia dominante das peças de indumentária que constituem o seu acervo fundamental. A necessidade de rotação do espólio conduz à organização de repetidas mostras por razões de conservação das espécies. Esta afirmação é também uma justificação que conduz à conclusão de que esta instituição museológica pode dar continuidade ao planeamento expositivo realizado no decurso dos seus 40 anos de existência, paralelamente à proposta de futuro que abaixo descrevo.
3. Relativamente à temática das exposições, elaborei, em 2015, com a vice presidente do Instituto Português dos Museus, Dra. Isabel Cordeiro o programa de criação de uma exposição permanente sobre a história do traje, que se encontra em apêndice no volume 2 desta tese⁴³⁸. A crise financeira obrigava a organizar o museu segundo uma estratégia diferente, por isso se decidiu nessa data, que o 1º andar e o andar nobre estivessem

⁴³⁷ NORRA, Pierre, *Essais d'Ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴³⁸ APÊNDICE 13 – *Reformulação Museológica do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 2005, (pol). p 134; APÊNDICE 14 – Isabel Cordeiro, *Plano de trabalho para a reformulação museológica do Museu Nacional do Traje*, Instituto Português de Museus, 19 de Outubro, (pol). p. 137; e APÊNDICE 15 – *Dossiê de peças da exposição permanente do Museu Nacional do Traje*, 2005, (pol). p. 138.

destinados a uma exposição permanente, e o R/C às temporárias. Infelizmente este projeto não foi avante e ficou apenas esboçado, mas ainda se encontra, em parte patente, em 2017, porque a atual diretora lhe deu continuidade. Relativamente às temporárias, creio que ficaram desenhadas no ponto 3.3.1.1. desta tese, as categorias temáticas que podem servir de base para se virem a expor outras temáticas neste museu.

4. No domínio do conhecimento científico das coleções, creio que foi importante a formação das conservadoras em museologia e a formação de algumas estagiárias em *design* de moda. Foi muito relevante a minha dupla formação em museologia e em história de arte, para poder elaborar os textos de análise que ficaram publicados nos catálogos e desdobráveis do museu, como se refere abaixo, nos respetivos Índices. Realizaram-se algumas ações com as universidades e outras instituições de ensino e de investigação, tendo o museu recebido alguns jovens que vieram fazer os seus estágios no museu, o que considero ter sido muito enriquecedor. Por outro lado, algumas das conservadoras foram docentes em algumas instituições e, eu própria também, como aliás, indiquei no meu *curriculum*.
5. O Parque do Monteiro-Mór atendeu às suas raízes históricas que advêm de ter sido uma Quinta de Recreio setecentista, procurando manter os seus clássicos elementos: jardim, horta, horto, pomar e mata, eliminando a zona agropecuária por impossibilidade de poder ser cultivada. O Jardim Botânico era a pérola do 3º Marquês de Angeja, o complemento essencial de um Museu de História Natural, a que deu início em 1766 e que não pode terminar. Neste sentido, procurou divulgar-se os seus valores paisagísticos, transformados pelo 2º Duque de Palmela, com a feição romântica que hoje lhe conhecemos, contribuindo assim para a educação ambiental, com a preocupação de promover a consciência ecológica das crianças e dos jovens que visitavam o parque, bem como a comunidade de adultos.
6. Este conjunto museológico atendeu simultaneamente às suas potencialidades para atividades que designo por recreio cultural e de lazer, de educação e animação, bem como de valorização da comunidade interna e externa, atuando sempre com a intenção de servir a comunidade como uma instituição de cultura e de progresso social.

9.2. Sobre o Futuro

O segundo grupo de conclusões refere-se ao **futuro** e corresponde a uma proposta que tratei na Parte III desta tese e que é fruto de um certa inquietação motivada pela incerteza quanto à possibilidade de dar continuidade a este organismo nacional, face à crise que, não só o país como a União Europeia, e o próprio planeta, atravessam.

1. Neste sentido, faço duas propostas em relação ao Parque do Monteiro-Mór, uma delas de alteração da sua nomenclatura para *Parque de Museus do Paço do Lumiar* ou para *Parque Angeja-Palmela*, por duas ordens de razões. Deve-se ao 3º marquês de Angeja este território que, enganadoramente, foi designado oficialmente por Parque do Monteiro-Mór. Na realidade, foi o naturalista D. Pedro de Noronha quem deu início quer ao Jardim Botânico quer à reformulação do seu Palácio do Lumiar, quer aos primeiros trabalhos de construção do que designou como a *Casa de História Natural*, conforme descrevi no ponto 4.2.5.8. Jamais D. Henrique de Noronha, Monteiro- Mór, irmão do 3º Marquês de Angeja, que habitava na mansão vizinha que é hoje o Museu Nacional do Teatro e da Dança, foi o autor desta iniciativa museológica. É tempo já, de corrigir este lapso e devolver o mérito ao autor destes factos que os coevos documentos claramente provam. Ainda e por idêntica razão, o nome Palmela poderia ser acrescentado, dado que este conjunto pertenceu a esta família que também contribuiu para o manter e enriquecer.
2. A segunda proposta relaciona-se com a alteração gerencial relativa ao *Parque de Museus do Paço do Lumiar* que deveria ser a cabeça do *Polo Cultural do Paço do Lumiar* juntamente com a vetusta Junta de Freguesia do Lumiar que celebrou o seu 750º aniversário, em 2016⁴³⁹. Há muito que a comunidade científica vem trabalhando numa metodologia coletiva, através da constituição de grupos de trabalho que melhor respondem às questões e problemas que surgem nas diversas tipologias de investigação, prática ou teórica. A individualização dos museus e de outras instituições culturais e científicas e mesmo religiosas, tendem a atuar hoje em dia, de uma forma concertada, interligando-se e cooperando entre si, em projetos que isoladamente não poderiam ser realizados por razões de ordem financeira, técnica ou outras. A crescente via da valorização das comunidades multifacetadas e multiculturais está integrada nos museus e a metodologia dos *clusters*, contribui para esse desenvolver esse importante desidério.
3. A descentralização que a Câmara Municipal de Lisboa vem desenvolvendo desde 2015, no sentido de dar uma maior relevância ao poder local, através da atribuição de diferenciadas responsabilidades junto das suas freguesias e dos seus fregueses, mas também de maiores e diversificadas competências, tem vindo a traduzir-se na transposição de adequados recursos financeiros. Esta política começa a gerar uma apetência para a criação de centros periféricos de acentuação nos valores de ordem cultural e patrimonial. Deste modo, proponho que o Paço do Lumiar se afirme como um *Polo Cultural* desta privilegiada, porque mais antiga freguesia de Lisboa, no intercâmbio entre o poder central e o poder local.

⁴³⁹ <http://jf-lumiar.pt/noticias/informacoes/sessao-participativa-como-se-sopram-750-velas-10-de-dezembro-sede-da-jfl/> (Consulta: 15-1-2015).

4. Proponho ainda a multiplicação de *Clusters* culturais, a criar num futuro próximo, alinhados com as Juntas de Freguesia de cada bairro ou sítio (na aceção patrimonial) e com os restantes organismos locais, no espírito da descentralização, caro à Sociomuseologia e à edilidade, tendo igualmente como objetivos o estudo, a inventariação e a divulgação de manifestações do património cultural imaterial: expressões de oralidade; práticas performativas; celebrações; saber-fazer de artes e ofícios e práticas e conhecimentos relacionados com a natureza e o universo, baseadas na Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro que *estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural* e define no seu art.º 1 *as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural, como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura*⁴⁴⁰.
5. Os *Polos Culturais* dispersos pela cidade, tenderão a criar uma estratégia de uma proliferação de *clusters* e de renovadas políticas, de carácter policêntrico e com profundas implicações relativas à atribuição de recursos financeiros a cada bairro ou parte dele, que se irão repercutir na criação de diferenciados e paralelos *Polos* turísticos, com emblemáticos e valorizados destinos de Lisboa.

Madalena Braz Teixeira

Lisboa, 15 de Novembro de 2017

⁴⁴⁰ <https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized> (Consulta: 3-11-2017).

BIBLIOGRAFIA GERAL

ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS

Almanach de Lisboa, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1787 a 1820.

ADRAGÃO; PINTO; RASQUILHO 1985

J. Victor ADRAGÃO; Natália PINTO; Rui RASQUILHO, *Novos Guias de Portugal: Lisboa*, Lisboa, Presença, 1985.

AGREN 1976

Per Uno AGREN, *Diagnóstico sobre a Museologia em Portugal*, Paris, Unesco, 1976.

ANDRADE 2003

Sara Andrade, “Lumiar”, [base de dados]: *Monumentos*, Lisboa, DGPC-SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém.

Acesso: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2622.

BARBOSA 1863

Vilhena BARBOSA, “Fragmentos de um Roteiro de Lisboa”, in.: *Arquivo Pitoresco*, vol. VI, Ed. Castro Irmão e Ca., Lisboa, 1863.

BARBOSA 1901

Vilhena BARBOSA, “Museus creados em Portugal até ao fim do século XVIII”, in.: *Boletim de Architectura e Archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, Lisboa, S. 4.9., 1901.

BAUERM; AARST 2000

M.W. BAUERM; B. AARST, “Corpus construction: a principle for quality data collection”, in.: M.W. Bauer and G. Gaskell eds, *Quality researching with text, image and sound*, London, London Sage, 2000, p. 19-37.

BESSONE 2010

Silvana BESSONE, “Entre o Paço e o Parque, uma vida no Museu do Traje: Silvana Bessone entrevista Madalena Braz Teixeira”, *museologia.pt*, nº 4, 2010, Lisboa, Instituto Português dos Museus e da Conservação, p. 88-94.

BRANDÃO 1983

Ana Maria BRANDÃO, *Museu Nacional do Traje - Parque do Monteiro-Mór, 1979-1983*, Lisboa. Inédito.

BRANDÃO 1983

Ana Maria BRANDÃO, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, 1982. pol.

BRIGOLA 2003

João BRIGOLA, “Perspetiva histórica da evolução do conceito de Museu em Portugal. Breve história da legislação sobre política museológica em Portugal”, *Lugar em Aberto*. Revista da APOM, n.º1, Outubro de 2003, p. 32-45.

BRIGOLA 2002

João Carlos BRIGOLA, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BRIGOLA 2002

João Carlos BRIGOLA, “Espírito Coleccionista” in.: *História*, n.º 41, Janeiro 2002, p.64-67.

BRIGOLA 2000

João Carlos BRIGOLA, *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII*, Évora, Universidade de Évora, 2000, (pol.).

BRITO 1935

Francisco Nogueira de BRITO, *Roteiro Ilustrado de Lisboa e Arredores*, Lisboa, 1935.

BRUNO 2006

Maria Cristina Oliveira BRUNO, *Plano de ordenamento museológico para o Concelho de Moura*, Universidade Lusófona, Lisboa, 2006. Acesso: <http://www.cm-moura.pt/Regulamentos/plano%20museologico.pdf>

CALADO; TRINDADE; CASQUEIRA; MECO; LEMOS; TEIXEIRA 2005

Margarida CALADO; Rosa TRINDADE; Fernando CASQUEIRA; José MECO; Fernando Andrade LEMOS; Madalena Braz TEIXEIRA, *Comunicado sobre o Património do Lumiar*, Lisboa, 2005.

CAMACHO 2015

Clara Frayão CAMACHO, *Redes de Museus e Credenciação. Uma panorâmica europeia*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.

CAMACHO 2014

Clara CAMACHO, “Na senda das redes: caminhos e descaminhos da Museologia no Portugal democrático”, in.: *Ciências e Técnicas do Património. Revista da Faculdade de Letras*, vol. XIII, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 251-252.

CAMACHO 2014

Clara CAMACHO, “Da rede Portuguesa de Museus e os museus com coleções de Arqueologia-Parâmetros de sustentabilidade”, *Ciências e Técnicas do Património, Revista da Faculdade de Letras*, vol. VII-VIII (2008-2009), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009, p. 107-114.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA 2012 Câmara Municipal de Lisboa, *Águas Termas da Alfama – Património Secular* (Brochura de apoio à visita guiada desenvolvida pelo Museu da Cidade em colaboração com a Direção Geral de Energia e Geologia e o Laboratório Nacional de Energia e Geologia), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2012.

CÂNCIO s/d

Francisco CÂNCIO, “Arrabaldes de Outrora”, in.: *Arquivo Alfacinha*, vol. I, caderno II.

CANELAS 2015

Lucinda CANELAS, “Plano Estratégico para a área de Belém já pode ser consultado”, *Público*, 18.09.2015. Acesso: <https://www.publico.pt/2015/09/18/culturaipsilon/noticia/plano-estrategico-para-a-area-de-belem-ja-pode-ser-consultado-1708297>

CARAPINHA 2014

CARAPINHA, Aurora, *The guardian of The Mediterranean matrix- the Portuguese garden*, Évora, Universidade Évora, 2014.

CARVALHO 2012

Paulo Sérgio Moreira CARVALHO, *O Desempenho dos Museus em Portugal*, dissertação de Mestrado em Economia e Gestão das Cidades, Faculdade de Economia da Universidade do Porto, 2012.

CASTILHO 1913

Júlio de CASTILHO, “A Paróquia do Lumiar”, in.: *O Universal*, 1913.

CASTILHO 1913

Júlio de CASTILHO, *A Ribeira de Lisboa*, 2ª ed., vol. II, Câmara Municipal de Lisboa, 1941.

Centro de Pré-História – Instituto Politécnico de Tomar, *Vade-mécum*, n.º1, 2015, Tomar. Acesso: http://www.cph.ipt.pt/download/OIPDownload/vade_mecum/Vademecum_AC_1.pdf

CHAGAS 2014

Mário CHAGAS, *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 47 (Março 2014), p. 43.

CONSIGLIERI 1993

Carlos CONSIGLIERI et alia, *Pelas Freguesias de Lisboa – O Termo de Lisboa*, Lisboa, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 1993.

CORREIA

Ana Paula Ribeiro CORREIA, “Património esquecido de casas senhoriais”. Acesso: <http://maislisboa.fesh.unl.pt/memorias-casas-senhoriais/>

COSTA 2005

Rui do Rosário COSTA, “O Parque”, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2005.

COSTA 2005

Rui do Rosário COSTA, *25 anos do Parque do Monteiro-Mór, 1976-2001*, Lisboa. 2005. Inédito.

COSTA 2005

Rui do Rosário COSTA, *Reabilitação do Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, 2003, Inédito.

COUTO 2013

COUTO, Filipe, “Exposição. Ensaio e Práticas em Museologia”, vol. 3, 2013, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, p. 54-69.

(Acesso: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11617.pdf> 7-10-2017).

CUNHA 1642

D. Rodrigo da CUNHA, *História Eclesiástica da Igreja de Lisboa...* Lisboa, 1642, p. 175.

DUARTE 1994

Maria José Guerreiro DUARTE, “S. João Baptista (Igreja de)”, in.: Francisco SANTANA, dir.; Eduardo SUCENA, dir., *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, 1994, p.

FRANCO 1983

Matilde Sousa FRANCO, *Riscos das Obras da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1983.

IPHI 2001

Instituto Pluridisciplinar de História das Ideias – Universidade Nova de Lisboa - IPHI-UNL; TEIXEIRA, Madalena Braz, “Madalena Braz Teixeira. (Auto)-retrato”, *Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. Lisboa, Edições Colibri, (7), 2001, p. 211-218.

FERNANDES 2005

Ana Mercedes Stoffel FERNANDES, *Um Núcleo Documental para o estudo do MINOM*, Dissertação de mestrado em Museologia, Lisboa, Universidade Lusófona, 2005. (pol.).

FERNANDES 2011

Carla Varela FERNANDES, “O Bom Rei sabe morrer. Reflexões sobre o Túmulo de D. Dinis”, *Encontros sobre D. Dinis, Atas*, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Odivelas, 2011, p. 71-92.

FERNANDES 2011

Carla Varela FERNANDES, “Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João”, *Artis*, nº 5, Lisboa, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 73-87.

FERNANDES 2000

João Luís Jesus FERNANDES, “Paisagem Urbana”, Centro Regional das Beiras, Universidade Católica Portuguesa. *Máthesis*, 18, 2009, p. 195-214.

FERNANDES 2009

João Pedro Capote FERNANDES, *Cidades dentro de cidades. O Projecto Urbano na revitalização da cidade contemporânea*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2009. Acesso: https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395139428868/JoaoFernandes_CDdC_final.pdf

FERNANDES 2000

Luís da Silva FERNANDES, “Q. IVLIVS MAXIMVS NEPOS, um orator em Olisipo”, *Máthesis*, nº 9, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2000, p. 197-200.

FERREIRA 2013 (Inédito)

António Mega FERREIRA, *O Museu é a Cidade*. Lisboa, 2013, Inédito.

FERREIRA 2017

Joana FERREIRA, “Sétima colina de Lisboa recebe 8.ª edição do Bairro das Artes”, Público, 18.9.2017. Acesso: <https://www.publico.pt/2017/09/18/local/noticia/setima-colina-de-lisboa-recebe-8-edicao-do-bairro-das-artes>

FERREIRA 2000

Paula Raquel FERREIRA, “Centralidades intra-urbanas”, *XII Colóquio Ibérico de Geografia*, Porto, 6-9 outubro 2000. Acesso: <http://web.letras.up.pt/xiicig/resumos/219.pdf>

FERREIRA; LEMOS 2008

Rosa Maria Trindade César FERREIRA; Fernando Afonso de Andrade LEMOS, *Nova Monografia do Lumiar*, Lumiar, Junta de Freguesia do Lumiar, 2008.

FILIPE 2008

Graça Filipe, “In memoriam: Per Uno Agren”, *Informação ICOM. PT*, série II, nº 2, setembro/novembro 2008, p. 13-14.

FRANÇA 1966

José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1966.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Fundação Calouste Gulbenkian, *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981: 25 anos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983,

GARRET

Almeida GARRET, *Folhas Caídas*, Lisboa, 1853. Acesso: <https://pt.wikisource.org/wiki/NoLumiar>.

GASPAR 2010

Sónia Filipa da Silva GASPAR, *Museu Nacional do Traje: reflexões e contributos para elaboração do programa Museológico*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Orientação: Raquel Henriques da Silva, Lisboa, 2010.

GIL 1993

Fernando Bragança GIL, “Museus de Ciência e Técnica” in.: *Iniciação à Museologia*, Universidade Aberta, Lisboa, 1993.

GOMES

António B. GOMES, “O Conceito de Património”, *A Arqueologia e o Mundo Moderno*, s/e, s/d. Acesso: http://www.academia.edu/1227535/O_conceito_de_Patrim%C3%B3ni

GOMES 1995

Rita Costa GOMES, *A Corte dos Reis de Portugal no Final da Idade Média*, Carnaxide, Difel, 1995.

GRANDE

Nuno GRANDE “Os novos espaços da Cultura. Breve leitura histórica da relação entre política e espacialidade cultural”, *Arquitectando espaços : da natureza à metapólis*, Porto, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2003, p. 249-256.

GUEDES 2009

Maria Natália Correia GUEDES, *Elementos para a História da Comissão Portuguesa do ICOM. 15 anos de atividade, 1986-2001*, Lisboa, 2009.

GUEDES 1994

Maria Natália Correia GUEDES, “A múmia ptolomaica do Museu Nacional de Arqueologia, Memória do Museu de História Natural do Marquês de Angeja”, in.: *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 11-12, Lisboa, 1994, p. 367-390.

GUEDES 1988

Maria Natália Correia GUEDES, “Museu Nacional do Traje. Elementos para a sua organização 1969-1979”, in.: *I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola, Conselho Internacional dos Museus*, Vila Viçosa, 1988.

GUEDES 1978

Maria Natália Correia GUEDES, *História do Traje em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Traje. Agosto de 1978, p. 1 (pol.).

GUEDES 1974

Maria Natália Correia GUEDES, “Introdução”, *O Traje Civil em Portugal*, Lisboa, Direção Geral dos Assuntos Culturais, 1974, p. 9-12.

GUEDES 1969

Maria Natália Correia GUEDES, *Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa*. Dissertação apresentada ao Curso de Conservador de Museu. Lisboa, 1969.

GORGUS 2003

Nina GORGUS, *Le magicien des vitrines, le muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris, Ed. La Maison des Sciences de l’Homme, 2003.

“1.ªs Jornadas sobre a Função Social do Museu. Textos e Conclusões. Vila Franca de Xira, 10-12 Junho 1988”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1993, p. 7-9.

JUNTA DE FREGUESIA DO LUMIAR 2000

Junta de Freguesia do Lumiar, *Um Percurso no Paço do Lumiar*, Lisboa, Junta de Freguesia do Lumiar, 2000.

LÃ 1999

Sofia de Avelar P. Rosa LÃ, *Museu Nacional do Traje*, Barcelona, Ed. do Autor, 1999. Tese do 1.º Curso de Master de Museologia y Gestión del Património Cultural na Universidade de Barcelona, 1998/1999.

LARA 1987

Luís Filipe Sousa LARA, *O Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1987.

LARA 1984

Luís Filipe Sousa LARA, *Recuperação do Parque Botânico do Monteiro-Mór Séc. XVIII, 1976-1984*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1984.

LARA 1978

Luís Filipe Sousa LARA, *Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. Direcção-Geral do Património Cultural, 1978.

LARA 1977

Luís Filipe Sousa LARA, *Relação das árvores e arbustos mais notáveis do Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1977. Inédito.

MACHADO 1823

Cyrillo Wolman MACHADO, *Collecção de Memórias, Academia Nacional de Belas-Artes*, t. 5-8, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1823.

MANAÇAS 1991

Vítor Manuel Teixeira MANAÇAS, *Museu Nacional de Arte Antiga: uma leitura da sua História (1911-1962)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação: Professor Doutor José-Augusto França. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1991, 3 vols..

MATOS 2003

José Sarmiento MATOS, *Para o Estudo da Quinta do Lumiar dos Marquesses de Angeja/Duques de Palmela*, Lisboa, 2003. Inédito.

MECO 2000

José MECO, “Palácio Palmela e Parque do Monteiro-Mór” in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 2000.

MENDOLICCHIO 2015

Herman Bashiron MENDOLICCHIO, *An Emerging Interdisciplinary Field Between Research and Practice*, 2015. Acesso: <http://culture360.asef.org/magazine/cultural-mapping-emerging-interdisciplinary-field-between-research-and-practice>

MONTEIRO, Joana Sousa; SILVA, Rui Ferreira, “Museus na rede. A presença dos Museus Portugueses na Internet”, *museologia.pt*, nº 3, Maio 2009, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, p. 154-163.

MOREIRA, Adriano, “Lisboa”, *Diário de Notícias*, 30 de dezembro de 2015. Acesso: <http://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/adriano-moreira/interior/fim-de-ano-4957484.html>

MOREIRA 1989

Isabel M. Martins MOREIRA, *Museus e Monumentos em Portugal: 1772-1974*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989.

MOUTINHO 2016

Mário MOUTINHO "Os Cadernos de Sociomuseologia 1993-2012: da nova museologia à Sociomuseologia", *Cadernos de Sociomuseologia*, 7, 51, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, p. 19-29.

MOUTINHO 1999

Mário MOUTINHO, "Declaração de Québec. Princípios de base de uma Nova Museologia 1984", in.: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 15, Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1999, p. 223-224.

MOUTINHO 1993

Mário MOUTINHO, "Sobre o conceito de Museologia Social", *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 1, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1993, p. 7-9.

MUCHACHO 2009

Rute Maria da Silva Proença MUCHACHO, Dissertação de mestrado em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Orientador: Professor Doutor Manuel José Damásio Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Faculdade de Arquitectura, Urbanismo, Geografia e Artes, Lisboa 2009. Acesso: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/rute_muchacho.pdf

n. a. 2014

[não assinado], "Douro e Duero criam rota unindo Património da Humanidade ", Público, Lisboa, 7 Dezembro de 2014. Acesso: <http://www.publico.pt/local/noticia/douro-e-duero-criam-rota-unindo-patrimonio-da-humanidade-1678593>

n.a. 2014

[não assinado], "António Lamas despediu-se dos trabalhadores da Parques de Sintra – Monte da Lua", *RTP Notícias*, 27 Outubro 2014. Acesso: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/antonio-lamas-despediu-se-dos-trabalhadores-da-parques-de-sintra-monte-da-lua_n777407

n. a. 2013

[não assinado] "Álvaro Cunhal: o homem que recusou ser comum", *Visão*, 13 de Junho de 2005. Acesso: <http://visao.sapo.pt/actualidade/portugal/alvaro-cunhal-o-homem-que-recusou-ser-comum=f756581>

n. a. 2010

[não assinado], "Planeamento Estratégico: Museus para o século XXI", Lisboa, 2010. Acesso: https://www.google.pt/search?q=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+para+o+séc.+XXI&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=Planeamento+Estratégico%3A+Museus+pa

n. a. 2006

[não assinado]., "A Baixa segundo a vereadora Maria José Nogueira Pinto", *Correio da Manhã, Correia da Manhã*, Lisboa, 18.06.2006. Acesso: <http://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/a-baixa-segundo-maria-nogueira-pinto>

n. a. 2002

[não assinado] "Fórum Internacional Redes de Museus", *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de*

Museus, Lisboa, Rede Portuguesa de Museus, 3, Março 2002, p. 15. Acesso: http://www.ilam.org/viejo/ILAMDOC/MuseusEmRede/boletim_n3.pdf

NEVES 1993

Fernando Santos NEVES, “ Editorial: Museologia Social e Sociomuseologia”, *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 1: *Sobre o Conceito de Museologia Social*, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1993, p. 5.

NEVES 2000

José Soares NEVES, “Museus em Portugal: elementos para uma caracterização”, *IV Congresso Português de Sociologia*, Lisboa, 2000. Acesso: www.portaldasnacoes.pt

NORBERG-SCHULZ 1980

Christian NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. London, Academy Editions, 1980.

NORRA 1986

Pierre NORRA, *Essais d'Ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1986.

NUNES s/d

Paulo NUNES, *Small is Beautiful: book summary*

Acesso: , www.google.pt/#q=small+is+beautiful+em+portugues

Observatório Geográfico América Latina, *Cidade monocêntrica ou cidade policêntrica. Discussão sobre o centro urbano de uma cidade com quase quatro séculos*. [sem local; sem data].

Acesso:

<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/96.pdf>

OLIVEIRA 1971

Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *Apontamentos sobre museologia museus Etnológicos: Lições dadas no Museu de Etnologia do Ultramar*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1971.

ORTEGA Y GASSET 2002

José Ortega y Gasset, *O que é o Conhecimento?*, São Paulo, Fim de Século, 2002.

PEIXOTO 2008

Luís de Andrade PEIXOTO, “Madalena Braz Teixeira”, 25 anos - Museu Nacional do Traje e da Moda”, *Artes & Leilões*, Lisboa, nº 9, julho de 2008, p. 52-55.

PENA

Rodolfo F. Alves PENA, "Paisagem Cultural e Paisagem Natural". Acesível: <http://brasilescola.uol.com.br/geografia/paisagem-cultural-paisagem-natural.htm>

PEREIRA

Gabriel PEREIRA, *De Benfica à Quinta do Correio-Mor*, Lisboa, Oficina Typographica, 1905.

PILLAI 2013

Janet POLLAI, *Cultural Mapping. A Guide to Understanding Place, Community and Continuity. Strategic Information and Research Development Centre*. Petaling Jaya, 2013.

PINTO 1883

A. de Sousa PINTO, *Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal*, Lisboa, Empresa Editora Francisco Artur da Silva, 1883.

PINTO 2016

Manuel Serafim PINTO, *Propostas metodológicas para a construção de teses – síntese epistémica e transversabilidade nas ciências sociais*, 2016. Inédito.

PIZARRO 2013

José Augusto de Sotto Mayor PIZARRO, “As Inquirições medievais portuguesas (séculos XIII-XIV) fonte para o estudo da nobreza e memória arqueológica- breves apontamentos”, *Ciências e Técnicas do Património*, vol. XII, Porto, Faculdade de Letras, 2013, p. 275-292.

PIZARRO 2009

José-Augusto Sotto Mayor PIZARRO, *D. Dinis*, Lisboa: Temas e Debates, 2009.

PIZARRO 1997

José-Augusto Sotto Mayor PIZARRO, *Linhagens Medievais Portuguesas: genealogias e estratégias (1279-1325)*, Porto, ed. do autor, 1997.

PORTER

Michael PORTER, *Construir as vantagens competitivas de Portugal, Fórum para a Competitividade*, Lisboa, 1994.

PROENÇA 1979

Raul PROENÇA, *Guia de Portugal*, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

RAPOSO 2017

Luís RAPOSO, “*REVIVE: o diabo começa nos detalhes e acaba na venda da alma*”, *Público*, 25 outubro de 2017.

Acesso :<https://www.publico.pt/2017/10/25/culturaipsilon/opiniao/revive-o-diabo-comeca-nos-detalhes-e-acaba-na-venda-da-alma-1790049>).

RAPOSO 2016

Luís RAPOSO, “*Ainda o preço de entrada em museus e monumentos de Sintra e de Belé-Ajuda: os dados e uma proposta para o futuro*”, *ARTE CAPITAL* 12 de abril de 2016.

Acesso: <http://www.artecapital.net/opiniao-161-luis-raposo-ainda-os-precos-de-entrada-em-museus-e-monumentos-de-sintra-e-belem-ajuda-os-dados-e-uma-proposta-para-o-futuro>).

RIVIÈRE 1989

Georges-Henri RIVIÈRE, *La Muséologie: cours de Muséologie/ textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

ROBERTSON 1995

Roland ROBERTSON, *Glocalization: Time- Space and Homogeneity-Heterogeneity*, 1995.

RODRIGUES; PALMEIRIM 2003

Luís RODRIGUES; Jorge PALMEITIM, *Morcegos Nossos Amigos*, Lisboa 2003. Inédito

ROSSI 2011

Aldo ROSSI, *A arquitetura da cidade, Marsilio*, Pádua 1966, n. e. Quodlibet, Itália 2011.

ROSSI VAIRO 2014

Giulia ROSSI VAIRO, *Dinis del Portogallo e Isabel d'Aragona in vita e in morte. Creazione e*

trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo, Tese de Doutoramento em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

ROSSI VAIRO 2011

Giulia ROSSI VAIRO, “*O mosteiro de S. Dinis de Odivelas, panteão régio, 1318-1322*” in.: SANTOS, Carlota (coord), *Família, Espaço e Património*, Braga, CITCEM, 2011.

SANTA BÁRBARA 2014

Eugénia SANTA BÁRBARA, *Redes urbanas policêntricas: operacionalização no subsistema Sines/Santiago do Cacém / Vila Nova de Santo André*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

SANTOS 2017

Eliana Sousa SANTOS, “Do centro da terra ao limite do espaço: entre o holocausto nuclear e o transcendente”, *Público*, Lisboa, 3 Setembro 2017, p. 24.

SANTOS 1996

Maria Célia Moura SANTOS, “Uma abordagem Museológica do Contexto Urbano”, *Cadernos de Museologia*, nº 5, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, 1996, p. 54-55.

SBYSZEWESKY 1990

Georges SBYSZEWESKY, *Geologia da Área do Lumiar*, Lisboa, 1990, Inédito.

SCHUMACHER 1973

E. F. SCHUMACHER, *Small is Beautiful, a study of economics as if people mattered*, London: Blond & Briggs, 1973.

SEIXAS; ROSA 2012

Miguel Metelo SEIXAS; Maria de Lourdes ROSA (coord.) *Estudos de Heráldica Medieval*, IEM - Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa., 2012.

SOARES 2006

Bruno César Brulon SOARES, “Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia”, in.: *Revista Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, Museologia e Património*, Ano 01, nº. 02. Agosto 2006.

SOUSA 2009

Bernardo de Vasconcelos e SOUSA, *Afonso IV*, Lisboa: Temas e Debates, 2009.

SOUSA 1955

José Maria Cordeiro de SOUSA, *A Igreja Paroquial de S. João Baptista do Lumiar*, Lisboa, Ed. da Pia Sociedade de S. Paulo, 1955.

SUCENA 1994

Eduardo SUCENA, “Paço do Lumiar” in.: *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1994.

STERK 1991

Beatrice STERK, *ETN Brochure of October*, Amsterdam, 1991.

TEIXEIRA 2011

Madalena Braz TEIXEIRA, “Dos Museus do Vaticano aos Parques de Museus”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 41, 2011, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, p. 187 e sgts.

TEIXEIRA 2007

Madalena Braz TEIXEIRA, *O Triunfo da joalheria*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007.

TEIXEIRA 2007

Madalena Braz TEIXEIRA, “Quatro Inovações Legais em 2004”, *Museologia.pt*, nº1, Lisboa, Instituto Português dos Museus e da Conservação, 2007, p. 43-49.

TEIXEIRA 2006

Madalena Braz TEIXEIRA, *200 anos de vestidos de batizado, 1750.1950*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2006.

TEIXEIRA 2004

Madalena Braz TEIXEIRA, *Dressing up nature: um projeto site-specific*, Torres Vedras, Arbusto, 2004.

TEIXEIRA 2004

Madalena Braz TEIXEIRA, “O Museu Nacional do Traje e a Freguesia”, *Museus, Boletim da Rede Portuguesa de Museus*, Lisboa, Rede Portuguesa de Museus, n.º 1, Março 2004, p. 13-17.

TEIXEIRA 2004

Madalena Braz TEIXEIRA, “O traje como reflexo na mudança das mensalidades. Um balanço da moda no século XX”, *Atas do II Congresso Internacional de História da Arte, Portugal, encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, Coimbra, Almedina, 2004. p. 143-159.

TEIXEIRA 2004

Madalena Braz TEIXEIRA, *O Sector de Educação do Museu Nacional do Traje*, relatório de candidatura ao prémio, *Serviços Educativos* da APOM, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2004, (pol).

TEIXEIRA 2003

Madalena Braz TEIXEIRA, “Museus para a cidade de Lisboa”, *Boletim da APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, IV série. 1. Maio, 2003, 2-3.

TEIXEIRA 2001

Madalena Braz TEIXEIRA, “O objeto no museu”. *Arquivos da Memória*. Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, n.º 10/11, 2001, p. 33-51.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 2000, *passim*. (pol.)

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal”, in.: *Revista de Museología*, Madrid, Fevereiro 2000.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “Balanço do século”, *Boletim da APOM*, III série, n.º 1-2, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, 2000, p. 8-11.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “Accessoires du costume des pieds à la tête”, *Nouvelles de l' ICOM*, nº. 3, Paris, 2000, p. 14.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, *Moda do Século 1900-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2000, p 10-269.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “*Te-Deum* na Sé, modos de estar e vestir em 1900”, *Portugal 1900*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2000, p. 75-82.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “O Museu Nacional do Traje e a arte têxtil”, *Anuário de Design Têxtil do Centro Português de Design*, Lisboa, Centro Português de Design, 2000, p. 12-13.

TEIXEIRA 2000

Madalena Braz TEIXEIRA, “A jóia de autor em Portugal 2000”, *Moda do Século 1900-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2000, p. 270-289.

TEIXEIRA 1999

Madalena Braz TEIXEIRA, “Proposta de critérios para analisar a dimensão dos museus portugueses”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, III série, n.º 1-2, 1999, p 31-39.

TEIXEIRA 1999

Madalena Braz TEIXEIRA, O espelho social na luxúria das Formas”, *Notícias do Milénio*, Lisboa, Diário de Notícias, 1999.

TEIXEIRA 1997

Madalena Braz TEIXEIRA, *Management as applied to small museums*. Comunicação apresentada na Conferência Internacional em Malta, 15 abril de 1997.

TEIXEIRA 1997

Madalena Braz TEIXEIRA, “Sobre a educação ambiental no Parque do Monteiro-Mór”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, II série, n.º 5. 1997, p. 14-15.

TEIXEIRA 1996

Madalena Braz TEIXEIRA, “Documento preparatório para uma lei de bases do sistema museológico português (segunda parte)”, *Boletim APOM*, Lisboa: Associação Portuguesa de Museologia, II série, n.º 3, 1996, p. 4-16.

TEIXEIRA 1996

Madalena Braz TEIXEIRA, *Traje de Noiva 1800-2000*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1996.

TEIXEIRA 1995

Madalena Braz TEIXEIRA, *Jardim de Esculturas. Museu Nacional do Traje Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995.

TEIXEIRA 1995

Madalena Braz TEIXEIRA, “Documento preparatório para uma lei de bases do sistema museológico português (primeira parte)”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, II série, 1, 1995. p. 4-6.

TEIXEIRA 1995

Madalena Braz TEIXEIRA, “As escolas no Museu”, *Boletim APOM*, Lisboa, Associação Portuguesa de Museologia, II série, n.º 1, 1995. p. 9-10.

TEIXEIRA 1994

Madalena Braz TEIXEIRA, “Palmela-Angeja (Palácio)”, in.: *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1994, p. 66-67.

TEIXEIRA 1994

Madalena Braz TEIXEIRA, “Monteiro-Mor (Parque)”, in.: *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1994, p. 587-588.

TEIXEIRA 1994

Madalena Braz TEIXEIRA, “Museu Nacional do Traje”, in.: *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1994, p. 623-624.

TEIXEIRA 1994

Madalena Braz TEIXEIRA, “Sobre o Traje”, *A paz e a guerra na época do tratado de Tordesilhas*, Lisboa. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

TEIXEIRA 1994

Madalena Braz TEIXEIRA, *Trajes míticos da cultura regional portuguesa*, Lisboa, Electra-Lisboa 94, 1994;

TEIXEIRA 1992

Madalena Braz TEIXEIRA, “Portuguese art treasures, medieval women an early museum collections”, *Museums and the making of ourselves*, London; New York, Flora S. Kaplan, Leicester University Press, 1992.

TEIXEIRA 1992

Madalena Braz TEIXEIRA, “Chegar a roupa ao pelo”, Lisboa, Comissão Nacional dos Descobrimentos, 1992, p. 138-142.

TEIXEIRA 1992

Madalena Braz TEIXEIRA, *Traje império e a sua época 1792–1826*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1992.

TEIXEIRA 1991

Madalena Braz TEIXEIRA, “Women in Portuguese museums”, *Museum*, Paris, ICOM-UNESCO, n.º 161, 1991.

TEIXEIRA 1991

Madalena Braz TEIXEIRA, “Cada vez más y mayor, la participación femenina en los museos de Portugal”, *Museum*, Paris, UNESCO, 171, vol. 183, 1991, p. 126-128.

TEIXEIRA 1991

Madalena Braz TEIXEIRA, “Quatro considerações sobre o traje popular”, *Como trajava o povo português*, Lisboa, Inatel, 1991, p. VIII – XIII.

TEIXEIRA 1990

Madalena Braz TEIXEIRA, *O Interior do Traje 1675-1975*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1990, pol.

TEIXEIRA 1990

Madalena Braz TEIXEIRA, *A formação dos Museus do Estado*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1990.

TEIXEIRA 1989

Madalena Braz TEIXEIRA, “Olhar sobre o traje joanino”, *Claro-escuro, Revista de Estudos Barrocos*, Lisboa, 1989, p. 99-100.

TEIXEIRA 1989

Madalena Braz TEIXEIRA, “Moda”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 300-301.

TEIXEIRA 1989

Madalena Braz TEIXEIRA, “Traje”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, p. 489-491.

TEIXEIRA 1989

Madalena Braz TEIXEIRA, *Traje erudito e traje popular português em Portugal*, Macau, Leal Senado de Macau, Fundação Oriente, 1989.

TEIXEIRA 1989

Madalena Braz TEIXEIRA, “Mudança na gramática da moda e do traje”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 16 Julho 1989.

TEIXEIRA 1988

Madalena Braz TEIXEIRA, “Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mór”, *ICALP revista*, n.º 12-13, Junho-Setembro 1988, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 140-145.

TEIXEIRA 1988

Madalena Braz TEIXEIRA, “Traje escultura efêmera”, *ICALP revista*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, Março 1988, p. 146-157.

TEIXEIRA 1987

Madalena Braz TEIXEIRA, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 1987, *passim*. (pol.)

TEIXEIRA 1987

Madalena Braz TEIXEIRA, “Introdução”, *Parque do Monteiro Mor*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1987.

TEIXEIRA 1987

Madalena Braz TEIXEIRA, *Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór*. Comunicação ao I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa, Rio de Janeiro, 1987. pol.

TEIXEIRA 1986

Madalena Braz TEIXEIRA, *Relatório do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 1986, *passim*. (pol.)

TEIXEIRA 1985

Madalena Braz TEIXEIRA, *Os primeiros museus criados em Portugal*, Separata de *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1985.

TEIXEIRA 1985

Madalena Braz TEIXEIRA, “Traje romântico 1870-85”, *D. Fernando Saxe-Coburgo Gotha*, Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, p. 19-20.

TEIXEIRA 1984

Madalena Braz TEIXEIRA, “Os museus: o passado e o presente”, *Jornal de Letras*, Lisboa, 113, 4 Setembro 1984.

TEIXEIRA 1984

Madalena Braz TEIXEIRA, “Do Objeto ao Museu”, Lisboa, PRELO, 5, Outubro - Dezembro 1984, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 31-50.

TEIXEIRA 1983

Madalena Braz TEIXEIRA, *Do Objecto ao Museu*, Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação: Professor Doutor José-Augusto França. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1983, (pol.).

TEIXEIRA 1983

Madalena Braz TEIXEIRA, *Traje Romântico (Exposição comemorativa do II Centenário da morte de D. Fernando II)*, Lisboa, Museu nacional do Traje, 1983, pol.

TEIXEIRA 1981

Madalena Braz TEIXEIRA, “Traje *rocaille* e neoclássico”, *Instrumentos musicais*, Queluz, Palácio Nacional de Queluz, 1981, p. 31-34.

TEIXEIRA 1980

Madalena Braz TEIXEIRA, *Para a Criação do Museu do Brinquedo*, Tese apresentada no âmbito do Curso de Conservador de Museu, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980, (pol.).

TEIXEIRA 1979

Madalena Braz TEIXEIRA, “Serviço de Extensão Cultural”, *Traje de criança e brinquedos* [catálogo]. Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1979. p. 11-12.

TEIXEIRA 1979

Madalena Braz TEIXEIRA, *Para a criação do Museu do Brinquedo*, Lisboa, 1979. Tese final de Curso de Conservadores de Museus. Inédito.

TEIXEIRA 2006

Madalena Braz TEIXEIRA, et alia, *Regulamento interno do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, Museu Nacional do Traje, Agosto de 2006, p. 3. (pol).

TEIXEIRA et alia 2005

Madalena Braz TEIXEIRA et alia, *National Costume Museum. Guide*. Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005.

TEIXEIRA et alia 2005

Madalena Braz TEIXEIRA et alia, *Política de Incorporações do Museu Nacional do Traje*, Lisboa, 2005, (pol).

TEIXEIRA et alia 2004

Madalena Braz TEIXEIRA et alia, *Roteiro do Museu Nacional do Traje-Parque do Monteiro-Mór*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2004.

TEIXEIRA; BARROCO 1987

Madalena Braz TEIXEIRA; Carlos BARROCO, *O Brinquedos Portuguêss*, Lisboa, Bertrand, 1987.

TEIXEIRA; CARVALHOSA 2003

Madalena Braz TEIXEIRA; Leonor CARVALHOSA, *Museu da Dança, Programa Museológico*, 2013. Inédito.

TRINDADE 1993

Maria Beatriz Rocha TRINDADE, coord., *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta, 1993.

VARINE 1985

Hugues de Varine, “El ecomuseo, más allá de la palabra”, in.: *Museum*, nº148 – Imágenes del ecomuseo (vol. XXXVII, nº 4), Paris, Unesco, 1985, p. 185.

VASCONCELOS 1933

José Leite de VASCONCELOS, *Da Numismática em Portugal*, parte III, seção II, Capítulo 5, p.182, Lisboa, 1933.

VASCONCELOS 1923

José Leite de VASCONCELOS, “Da Numismática em Portugal”, *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. IX, 1923.

VASCONCELOS 1920

José Leite de VASCONCELOS, “Da Viagem de Perez Bayer em Portugal, in 1782”, *O Archeologo Português*, vol. XXIV, Lisboa, Imprensa nacional, 1920, p. 153 e 154.

VAZ 2014

Maria Máxima VAZ, *Memórias de Odivelas, o túmulo de D. Maria Afonso*. Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, publicado *on line* a 10-12-2014. Acesso: <http://odivelas.com/2014/12/10/memorias-de-odivelas-o-tumulo-de-dona-maria-afonso-no-mosteiro-de-s-dinis-e-s-bernardo-em-odivelas/>

VENTURA 2009

Leontina VENTURA, Afonso III, Lisboa: Temas e Debates, 2009, p. 201

XAVIER, Denise Walter, “Um museu em movimento: ima análise sobre experiências museológicas itinerantes”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 2 (vol. 46), 2013, Lisboa, Centro de Estudos de Sociomuseologia da Universidade Lusófona, p.6-8.

SITES

[Bairro dos Museus, Cascais]: www.bairrodosmuseus.pt

Câmara Municipal de Lisboa:

[Juntas de Freguesia]: . <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>

[Palácio dos Marquês de Angeja]:

<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/palacio-dos-marqueses-de-angeja>

[Castelo de S. Jorje, Lisboa]: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/nucleo-arqueologico-do-castelo-de-sao-jorge>

[Castelo de S. Jorge, Lisboa]: <http://castelodesaojorge.pt/planear-a-visita/>

[CIVEC - Centro de Formação Profissional da Indústria de Vestuário e Confecção]: www.civec.pt.

[Diana Pereira]: www.diana-pereira.portais.ws/

DGPC - SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – Forte de Sacavém:

[Casa de Campo do Marquês de Angeja / Vila Adelina, Lisboa]:

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=21909

[Casa da Quinta de S. Sebastião, Lisboa]:

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6223

[Mosteiro de Odivelas/ Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo]:
http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4067

[Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, Coimbra]:
http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4067

[Palácio do Marquês de Angeja, Lumiar]:
http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6223

[Rede Portuguesa de Museus]: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/>

[European Cluster Collaboration Platform:] <https://www.clustercollaboration.eu>

[Fundação EDP]: www.fundacaoedp.pt

[Georges Zbyszewski]: [www.infopedia.pt/\\$georges-zbyszewski](http://www.infopedia.pt/$georges-zbyszewski)

ICOM

[Manifesto de Santiago do Chile, 1972]:
www.google.pt/#q=manifeste+santiago+chile+ICOM+1972

[Itinerário das vias romanas de Portugal]: <http://www.viasromanas.pt/>

[Menir de Candemil, Marão]:
https://www.google.pt/search?q=menir+fálico&biw=1242&bih=606&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi3jbzzxdHJAhWEzxQKHZBbCFoQ_AUIBigB#imgrc=6S9roxp_Ily5fM%3A

IGOGO

[Quinta das Hortências]: <https://www.igogo.pt/quinta-das-hortensias/>

[Luz Soriano]:
https://www.google.pt/search?q=Lumiar+Luz+Soriano&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=lumiar+&aqs=chrome.0.69i59j69i61j69i57j0l3.8196j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

[Junta de Freguesia do Lumiar:] <http://jf-lumiar.pt/>

Museus:

[British Museum]:
www.british-history.ac.uk

[Eco Museu da Serra da Estrela]:
<https://books.google.pt/books?id=qedGQi53GmcC&pg=PT96&lpg=PT96&dq=eco+museu+da+serra+da+estrela+fernando+peessoa+arquitecto&source=bl&ots=OmJNGqavFa&sig>

[Eco museu do Seixal]: <http://www.cm-seixal.pt/ecomuseu-municipal/ecomuseu-municipal-do-seixal>

[Metropolitan Museum of Art: Period rooms]:
http://www.metmuseum.org/art/metpublications/Period_Rooms_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art

[Museo de Antropología, México]: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/627588/clasicos-de-arquitectura-museo-de-antropologia-pedro-ramirez-vasquez-rafael-mijares-jorge-campuzano>

[Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal]: . www.maeds.amrs.pt

[Museu do Douro]: <http://www.museudodouro.pt/visite-o-museu-do-douro>

[Museu Nacional de Teatro e Dança]: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/museu/Palacio1/ContentDetail.aspx>

[Museu Nacional do Traje]: www.museudotraje.pt

[Museu Pio-Clementino, Cidade do Vaticano]:
<https://desportoviajar.wordpress.com/2012/08/28/cidade-do-vaticano-o-museu-pio-clementino/>

[Palácio de Monserrate]: <http://www.serradesintra.net/palacios-de-sintra/palacio-de-monserrate>

[Parque Nacional da Madeira]:
http://www.pnm.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=79&lang=pt
[*Pierre Mayrand*]:
http://www.museologie.uqam.ca/Page/Document/prix_carriere_pierre_mayrand.pdf [

[Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Exposição *Falas di Panos*]:
<http://portal.pucminas.br/pucinforma/materia1.php?codigo=1155>

[Rede de Museus do Algarve]:
https://www.google.pt/search?q=rede+de+museus+do+Algarve&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&oq=rede+de+museus+do+Algarve&aqs=chrome..69i57.8942j0j8&sourceid

[Rede de museus do Baixo Alentejo:] <http://redemuseusbeja.blogspot.pt/>
[Sintra: Património Mundial UNESCO]: <http://www.parquesdesintra.pt/tudo-sobre-nos/patrimonio-mundialunesco/>

[The Economic Competitiveness:] www.ecgroup.com

[Toponímia, Lisboa]: <https://toponímialisboa.wordpress.com>

[Universidade de Coimbra]: www.worldheritage.uc.pt/pt

[Visite Belém, site]: <http://www.visitbelem.pt/Default/pt/Artigo?a=12>

Wikipedia:

[Arthur Wellesley]:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Wellesley,_1.%C2%BA_Duque_de_Wellington

[Castelo]: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo>

[Centro Histórico do Porto]:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Hist%C3%B3rico_do_Porto

[D. Dinis]: https://pt.Wikipédia.org/wiki/Dinis_I_de_Portugal

[Estádio José Alvalade]:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1dio_Jos%C3%A9_Alvalade_\(1956\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1dio_Jos%C3%A9_Alvalade_(1956))

[EXPO 98]:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Mundial_de_1998

[Georges-Eugène Haussmann]:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges-Eug%C3%A8ne_Haussmann

[Hinduísmo em Portugal]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hindu%C3%ADsmo_em_Portugal

[INETI – Instituto Nacional de Engenharia, Tecnologia e Inovação]:

https://en.wikipedia.org/wiki/Instituto_Nacional_de_Engenharia,_Tecnologia_e_Inova%C3%A7%C3%A3o

[Hospital Pulido Valente]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hospital_Pulido_Valente

[Lumiar]: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lumiar>

[Maria José Nogueira Pinto]:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Jos%C3%A9_Nogueira_Pinto

[Modernidade]: <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3s-modernidade>

[Paseo del Prado]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paseo_del_Prado

[Paulo Freire]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Freire

[PÓLIS]: <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3lis>

[Praça de S. Pedro, Roma]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Praça_de_Sao_Pedro

[Região Vinhateira do Alto Douro]:

[https://www.google.pt/#q=regi%C3%A3o+vinhateira+do+alto+douro+\(2001\)](https://www.google.pt/#q=regi%C3%A3o+vinhateira+do+alto+douro+(2001))

[Sete Colinas, Lisboa]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_Colinas_de_Lisboa

[Sete Colinas, Roma]: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_colinas_de_Roma

[Skansen]: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Skansen>

[Telheiras, Lisboa]: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Telheiras_\(Lisboa\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Telheiras_(Lisboa))

[9 de Julio Avenue, Buenos Aires]: https://en.wikipedia.org/wiki/9_de_Julio_Avenue