

# RENDAS TÊXTEIS ARTESANAIS NOS AMBIENTES DE MEMÓRIA: A INCLUSÃO DIGITAL MULTIPLICADORA DA INFORMAÇÃO

HELGA MARIA COSTA FREITAS POMPEU\*

MARIA MANUELA GOMES DE AZEVEDO PINTO\*\*

YACY ARA FRONER GONÇALVES\*\*\*

FREDERICO DE PAULA TOFANI\*\*\*\*

## INTRODUÇÃO

Este artigo consiste em uma contribuição oriunda da investigação de doutoramento sobre a conservação integrada do patrimônio têxtil das rendas artesanais e suas rendeiras/rendilheiras intitulada *Patrimônio cultural e sustentabilidade: memória e artesanaria na produção de rendas*. A motivação inicial desta investigação data de 2014, quando da realização de um mestrado que teve como tema as rendas de agulha conhecidas como renda turca, renda turca de bicos, singeleza e jaguapitã, tecidas por rendeiras brasileiras conforme sua região de ocorrência. Ao longo dessa mesma pesquisa, ampliou-se o universo adotado na abordagem pelo reconhecimento da mesma atividade ancestral em países como Argentina, Croácia e Itália. Neles, a tradição da renda de agulha confeccionada com a técnica de rede de pesca se faz notar pelo incansável trabalho das próprias rendeiras, mas também de agentes do patrimônio, o que vai novamente ampliar o âmbito de investigação. Portanto, incorpora-se ao recorte de estudo uma das técnicas que foram trazidas para o Brasil, a conhecida e delicada renda de bilros das rendilheiras portuguesas.

Entretanto, a expansão da investigação se dá por um ponto comum a todas as técnicas ancestrais de produção artesanal de rendas: o fato de se produzir conhecimento que possibilite a salvaguarda do saber-fazer concentrando esforços na leitura unificada dos seus objetos, sujeitos e lugares. E, portanto, encontra desafios também comuns como a permanência viva do saber-fazer e sua ressignificação pelas lentes do desenvolvimento sustentável.

São apresentados e debatidos aqui exemplos de exibição de coleções têxteis artesanais com foco ampliado nos processos que culminaram nas escolhas documentais sobre

---

\* EA-UFGM. Email: [helgapompeu@hotmail.com](mailto:helgapompeu@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0970-5483>.

\*\* FLUP-U.Porto. Email: [mmpinto@letras.up.pt](mailto:mmpinto@letras.up.pt). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7496-4134>.

\*\*\* EBA-UFGM. Email: [yacyara.froner@gmail.com](mailto:yacyara.froner@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5675-6945>.

\*\*\*\* EA-UFGM. Email: [ftofani@ufmg.br](mailto:ftofani@ufmg.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9633-3237>.

a cultura material e imaterial do têxtil. Trata-se de uma pesquisa aplicada com dados coletados de forma qualitativa, na qual se faz a descrição das experiências práticas que resultaram em documentos digitais e que adota procedimentos técnicos que incluem levantamento e análise bibliográfica. A propósito, deve-se registrar também que alguns dados bibliográficos foram obtidos por meio de investigação de campo realizadas anteriormente ao presente doutoramento.

Ao longo da pesquisa de doutoramento, em 2020, quando se preparava uma exposição em ambiente físico dedicada às rendeiras brasileiras, surpreendidos pela pandemia de COVID-19, persistiu-se, possivelmente pelo ímpeto de sobrevivência, e fez-se uma proposta de exposição virtual acompanhada pelo lançamento de um livro cuja preparação também se iniciara antes do distanciamento social imposto àquela época. Com um novo horizonte, que se assemelha à persistência das rendeiras em seus fazeres diários, compreende-se que as formas de comunicação em sua totalidade podem e devem ser exploradas para ressoar as vozes das artesãs que se dedicam à técnica ancestral.

A contingência dessa ação foi vista como uma perspectiva eficaz de propagação da cultura. Portanto, para este artigo, procedeu-se à seleção de algumas exposições e coleções têxteis que também englobam técnicas de bordado além das rendas. A apresentação e o debate delas podem elucidar os modos como vêm sendo exploradas as possibilidades de documentação e exibição das coleções em ambientes como o digital.

A abordagem das coleções têxteis se valerá do referencial teórico da publicação *Conceitos-Chave de Museologia* (Desvallées e Mairesse 2013) cujas definições foram construídas, mas sem o intuito de encerrar o debate, buscando enfatizar uma reflexão contínua sobre o campo museal nos espaços expositivos como a casa-museu, os centros de memória e memoriais, seus agentes e seu público. Essa publicação de referência tem como editores o museólogo André Desvallées e o investigador da museologia François Mairesse e contou com a tradução para o português de Bruno Brulon Soares, museólogo e historiador, e a museóloga e educadora Marília Xavier Cury, além da contribuição de outros autores que enriqueceram a abordagem dos conceitos em museologia.

## O QUE É UMA COLEÇÃO E COMO SE SERVE DA COMUNICAÇÃO?

Recorrendo ao conceito museológico de coleção, entende-se que o termo foi incorporando as mudanças inerentes ao tempo e, mais à frente, vão culminar na ampliação de seu significado.

*De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se*

*responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada* (Desvallées e Mairesse 2013, p. 32).

Portanto, aquilo que se denomina coleção no campo museológico requer que os «agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo» (Desvallées e Mairesse 2013). Conforme os autores, a importância das coleções do museu é que se apresentam «tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição». Logo, a coleção, entendida como propósito, pode ser definida como «os objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa» (Burcaw 1997 *apud* Desvallées e Mairesse 2013, p. 33).

A coleção estaria no centro das atividades de um museu e, no caso de coleções de rendas artesanais, a relevância dos contextos de produção, dos sujeitos que as produziram, sua história e localização temporal contribuem para a leitura ampliada dos objetos e que transcendem a técnica de confecção. «A missão de um museu é a de adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico» (Código de Ética do ICOM 2006 *apud* Desvallées e Mairesse 2013, p. 32).

A definição de museu também reflete as mudanças que decorrem de reflexões e debates sobre seu papel na sociedade. O texto traduzido para o português pelas comissões do conselho, aprovado em 24 de agosto de 2022, incorpora termos e conceitos relacionados com os desafios contemporâneos.

*Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento* (ICOM Brasil 2022).

Logo, tendo em vista a atividade artesanal da renda, cuja continuidade interessa pela importância cultural e simbólica, uma coleção de rendas estaria temporariamente ou definitivamente (no caso dos acervos selecionados para esse fim) fora do circuito de atividades econômicas e isso vai ao encontro da definição de coleção proposta pelo filósofo e historiador Krzysztof Pomian que se constitui de

*todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar* (Pomian 1987 *apud* Desvallées e Mairesse 2013, p. 34).

Entretanto, como memória viva de um saber ancestral, uma coleção de renda têxtil artesanal cuja produção ainda se encontra em atividade é capaz de acionar mecanismos para sua permanência e, antes, para seu reconhecimento e sentido de pertencimento em uma comunidade. Mais adiante, serão exemplificadas ações sistemáticas no espaço do museu capazes de fomentar a cultura da renda artesanal, mas também sua importância econômica que vislumbra sua continuidade.

Com a evolução do museu e considerando o diálogo com o patrimônio imaterial, Desvallées e Mairesse anotam que o caráter da coleção passa a acompanhar essas mudanças e terá atenção especial aos outros processos que constituem qualquer patrimônio quais sejam: os conhecimentos locais, e rituais e mitos na etnologia, bem como de performances, gestos e instalações efêmeras em arte contemporânea por exemplo. Portanto, requerem novos dispositivos de aquisição e inclusive dando ênfase ao processo de recolha dos objetos.

*Por vezes, a mera composição material dos objetos torna-se secundária, e a documentação do processo de coleta — que sempre foi importante na arqueologia e na etnologia — agora se torna a informação de maior importância, a qual acompanhará não apenas a pesquisa, mas também os dispositivos de comunicação com o público* (Desvallée e Mairesse 2013, pp. 34 e 35).

Conforme anotam esses autores, a coleção está intrinsecamente ligada à documentação que a acompanha, incluindo o trabalho que resultou dela tornando essa coleção relevante. «Esta evolução levou a uma aceção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica» (Desvallées e Mairesse 2013, pp. 34 e 35). Portanto, para o caso da investigação das coleções de rendas artesanais, o termo mais abrangente que define o conceito de coleção inclui — além do processo de seleção de documentos escritos, técnicas de feitura, exemplares e imagens — os testemunhos da história oral, de memórias e seus lugares, ampliando o objeto de estudo em todas as relações intersubjetivas. Tendo em vista essa aceção, uma coleção será melhor compreendida e terá potencial para alcançar os objetivos museais tanto quanto se servir de meios eficazes de comunicação. A comunicação

*aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas. Esta é a lógica que prevaleceu no sistema PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação) proposto pela Reinwardt Academie de Amsterdam, que inclui no processo de comunicação as funções de exposição, de publicação e de educação exercidas pelo museu (Desvallées e Mairesse 2013, pp. 35 e 36).*

A função de comunicação do museu nem sempre foi tão evidente aparecendo com mais intensidade muito após a sua concepção inicial cuja função era a guarda «a ideia de uma mensagem museal só surgiu muito tarde, especialmente com as exposições temáticas nas quais prevaleceu, por muito tempo, a intenção didática» (Desvallées e Mairesse 2013 p. 36), além disso, como anotam os autores, tem-se dado maior atenção ao receptor para conhecê-lo investindo-se em estudos de visitação e pesquisas de público.

Em se tratando das exposições das rendas artesanais, a comunicação se vale cada vez mais de interações com o público a partir de canais de comunicação que permitem ao visitante expor suas ideias e receber comentários e respostas sobre sua experiência. Como facilitadores, os meios digitais de exibição são ferramentas que podem permitir uma interação contínua e crescente da informação uma vez que

*importantes investimentos feitos por muitos museus em seus sites na internet constituem uma parte significativa da lógica comunicacional destas instituições. Como resultado, têm-se as várias exposições virtuais ou ciberexposições (domínio no qual o museu pode apresentar uma expertise real), os catálogos digitalizados, os fóruns de discussão mais ou menos sofisticados, e as diversas incursões dessas instituições nas redes sociais (YouTube, Twitter, Facebook, etc.) (Desvallées e Mairesse 2013, p. 37).*

É importante salientar que a mídia de comunicação digital também merece atenção em sua renovação e atualização de informações e, além disso, na criação de um espaço que permita debates em favor da construção do conhecimento. Elas são portas e janelas abertas para o mundo e essa comunicação interior/exterior exige atenção a esses pontos de conexão que vão sendo construídos de maneira muito própria por cada comunidade do espaço museal.

## PATRIMÓNIO E O CONCEITO DE LUGAR: REPERCUSSÕES NO CAMPO MUSEAL

É sempre recomendável trazer a definição de património imaterial formulada pela Convenção das Nações Unidas, embora esta noção esteja implícita como princípio fundamental da formação das culturas, a nomeação do que seja o património imaterial é um avanço nas questões do património, mas ainda suscita questionamentos sobre a melhor nomenclatura:

*Entende-se por património cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazer — assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados — que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu património cultural. Esse património cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, só será levado em consideração o património cultural imaterial conforme os instrumentos internacionais existentes relativos aos direitos do homem, e de acordo com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável (UNESCO 2014 [2003]).*

A abrangência do património cultural permite — após as reflexões sobre o termo, em grande medida com significativas contribuições da historiadora, filósofa e crítica de arte François Choay — que reconheçamos a importância das narrativas intrínsecas àquilo que se deseja preservar no âmbito do campo museal. Após quase trinta anos da publicação do livro *A alegoria do património*, suas reflexões reverberam e refletem com intensidade ainda maior os desafios atuais do entendimento sobre o património. Choay chama a atenção para a importância da função construtiva do património que teria sido substituída por uma função defensiva, além disso critica o culto a uma identidade genérica.

*Pode-se, com efeito, interpretar essa profunda necessidade de uma auto-imagem [sic] forte e consistente como uma maneira, encontrada pelas sociedades contemporâneas, de lidar com transformações de que elas não dominam nem a profundidade nem o ritmo acelerado, e que parecem questionar sua própria identidade. A adição de cada novo fragmento de um passado longínquo, ou de um passado próximo que mal acaba de «esfriar», dá a essa figura narcisista mais solidiez, precisão e autoridade, torna-a mais tranquilizadora e capaz de conjurar a angústia e as incertezas do presente (Choay 2006, p. 241).*

Portanto, problematizar as novas relações que se constroem ao compor uma coleção de rendas artesanais, inclusivas das narrativas das suas rendeiras (Brasil) ou rendilheiras (Portugal), e também das narrativas do próprio campo museal, parece apontar para os efeitos que se intenciona para o futuro de uma atividade ancestral viva. As mudanças que o tempo contemporâneo acelerado impõe, vivendo-se ainda os efeitos de uma pandemia, precisam estar incluídas nas reflexões e funções educativas do museu, proporcionando um debate crítico da realidade e abrindo portas para novas construções.

Como anotam Desvallées e Mairesse, «o mundo dos museus está ligado à noção de património, mas vai, ainda, muito além disto. Como evocar este contexto mais amplo? Pelo conceito de museal (ou de campo museal), que é o campo teórico responsável por tratar deste questionamento». Como explicitam os autores, a museologia contemporânea

*enfatizou a vocação social dos museus e seu carácter interdisciplinar, ao mesmo tempo que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados. O seu interesse estava principalmente nos novos tipos de museus concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupavam as coleções nesses últimos: tratava-se dos ecomuseus, dos museus de sociedade, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas proposições que visavam à utilização do património em benefício do desenvolvimento local (Desvallées e Mairesse 2013, p. 63).*

A inclusão digital é, portanto, uma forma de comunicação que proporciona outros acessos e meios para gerar e debater informação. Sem dúvida alguma, ela é a atividade-meio e não a atividade-fim das ações do campo museal. Dessa maneira, em todo o processo, requer-se profissionais com profundo conhecimento das complexas questões sociais e do património que se deseja preservar, assim como o comprometimento com o desenvolvimento local. O entendimento do que seja *lugar*, portanto, contribui para formular as práticas pertinentes a cada ação de preservação.

O arquiteto Christian Norberg-Schulz (1979) é uma referência quando elabora o conceito de *genius loci* e estabelece uma abordagem sobre as questões perceptivas e simbólicas do sujeito em relação à arquitetura. Ao formular um debate sobre o ambiente construído, Schulz propõe uma noção de *lugar* que vai além das questões formais.

*O homem habita quando ele pode se orientar em um ambiente e se identificar com ele, ou, em suma, quando ele experimenta o ambiente como significativo. Habitar implica, portanto, algo mais do que «abrigo». Implica que os espaços onde a vida ocorre são lugares, no verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço que tem um carácter distinto. Desde os tempos antigos, o *genius loci*, ou «espírito do lugar» tem sido reconhecido como a realidade concreta que o homem encara e aceita no seu cotidiano. Arquitetura significa visualizar o *genius loci*, e a tarefa*

*do arquiteto é criar lugares significativos, por meio dos quais ele ajuda o homem a habitar*<sup>1</sup> (Norberg-Schulz 1979, p. 5).

Outra contribuição para tais questões é a do geógrafo francês Paul Claval (1996), que propõe os conceitos de lugar e território e os define como essenciais para a compreensão das relações que os grupos estabelecem com o meio ambiente, mas que vão além do campo material. Essas relações também são de ordem simbólica e se estabelecem de forma reflexiva. A criação do meio ambiente pelas pessoas faz, segundo o autor, com que haja um espelhamento, ou seja, com que as pessoas tomem consciência daquilo que compartilham. A reflexão do historiador francês Michel Certeau (1998 [1980]) também encontra eco nas questões perceptivas e propõe que a noção de espaço não comporta toda a complexidade das relações humanas e o espaço seria um lugar praticado. Nesse sentido, a ideia de lugar assume sua singularidade pelas formas de uso, percepção e das relações intersubjetivas. Portanto, tais relações repercutem na evolução do conceito de património o que implica em toda cadeia operatória de preservação.

*Perante a evolução do conceito de património, também as funções de salvaguarda, estudo e divulgação das coleções pelo museu ganham renovada importância e um acréscimo de consciência sobre a sua responsabilidade. O alargamento do conceito de património conduziu ao aumento considerável dos potenciais bens a preservar, os quais, antes, não eram considerados. Isso levou à necessidade de mais museus (Mendes 1999, pp. 221-222), o que também aumentou a necessidade de intervenção e reflexão sobre o tema junto destas instituições, com especial incidência na sensibilização em relação às dimensões imateriais do património (Homem e Marques 2019, p. 23).*

Ações como a criação de associações de fomento ao artesanato serão fundamentais para o estabelecimento de práticas preservacionistas. Um dos exemplos em Portugal são as rendas de bilros artesanais que terão amplo apoio da Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde. A criação de uma rede para proteção desse património evidencia os esforços de agentes e artífices do ofício para o reconhecimento e continuidade da prática ancestral.

---

<sup>1</sup> «Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than “shelter”. It implies that the spaces where life occurs are places, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or “spirit of place” has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell» (Norberg-Schulz 1979, p. 5).



## **CURADORIA E COMUNICAÇÃO DA PRODUÇÃO TÊXTIL: HISTORICIDADE E VISÃO DE FUTURO NOS MEIOS DIGITAIS**

Em Vila do Conde, norte de Portugal, o Museu de Rendas de Bilros conta com um acervo de rendas composto por peças representativas da história desse têxtil artesanal. Há extensa documentação que possibilita ao visitante, quer no espaço físico quer no ambiente digital dedicado às rendas, conhecer em profundidade as nuances históricas dessas rendas e suas rendilheiras. As ações de preservação do património contam com estratégias que fazem parte de um plano de incentivo à contínua produção das rendas que inclui o museu como parte integrante e ativa nesse sistema. A visibilidade e o carácter informativo no campo museal assumem importância para além do reconhecimento histórico e possibilitam um protagonismo em direção ao desenvolvimento local com ações educativas e exposições regulares do artesanato da renda.

*No dia 2 de agosto de 2015, as rendilheiras de Vila do Conde, no Norte de Portugal e a 430 quilômetros de Lisboa, conquistaram um recorde mundial: a confecção da maior renda de bilros. Mas longe de ser apenas estratégia de marketing, a ideia representa um marco no trabalho desenvolvido pela Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC) e Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde (ADAPVC).*

*Na cidade, a política de valorização e preservação dessa arte secular inclui a Feira Nacional de Artesanato (FNA), a certificação de origem, o Museu e a Escola de rendas de bilros. Outra estratégia são parcerias com estilistas e joalherias no intuito de disseminar a renda para além do seu uso convencionado (Fios de Tradição: Rendas de Bilros – Ceará e Portugal 2016).*

O ambiente digital das Rendas de Bilros vai além da sustentação como suporte informativo dos sujeitos, objetos e locais e permite uma função econômica à medida em que, por exemplo, também incorpora uma loja virtual (Fig. 1) da produção vigente. Esse formato já teria chamado a atenção ao longo da pesquisa de mestrado, quando se teve a percepção de que se tratava de uma estrutura cuja organização visa ampliar o conhecimento do têxtil contextualizado, além de se conectar profundamente com o património vivo que almeja preservar. Essa função econômica deve, no entanto, ser compreendida dentro das funções de preservação, uma vez que os sujeitos praticantes se valem de seus objetos como mercadoria que lhes proporciona sustento. Nesse sentido, não há, a nosso ver, qualquer impedimento a essa função econômica desempenhada em parceria com o museu que não só valida as ações adotadas de incentivo ao comércio da renda como a enquadra como comércio justo.



**Fig. 1.** Site das Rendas de Bilros de Vila do Conde

Fonte: Renda de Bilros Vila do Conde [s.d.]

O Museu das Rendas de Bilros caracteriza-se por ser um dos núcleos do Museu de Vila do Conde que se define como «um espaço de diálogo, de sensações e de emoções que motivam a reflexão sobre os processos e as relações históricas e socioculturais que ao longo de milhares de anos construíram a identidade de Vila do Conde» (Museu de Vila do Conde [s.d.]).

Germana Cabral e Cristina Pioner, jornalistas brasileiras que se dedicaram a conhecer o trabalho feito por artesãs do estado do Ceará, após a publicação do livro *Mãos que fazem história – a vida e a obra de artesãs cearenses* em 2012, empreenderam uma jornada para conhecer o trabalho artesanal das rendas de bilros em Portugal. Como anotam as autoras, elas perceberam que para continuar com o tema das rendas adotando um viés diferente, atravessaram o Atlântico «em busca de vivências antigas e contemporâneas, em cidades onde também impera o receio de essa arte ser levada pelos ventos» (Cabral e Pioner 2012). No *hotsite* Fios de Tradição, as jornalistas enfatizam a fala de Ivone Pereira, diretora do espaço mantido pela Câmara Municipal de Vila do Conde: «há muito mais a conhecer: rendas, almofadas e bilros de vários países. “Nossa missão é estudar o passado, conhecer o presente e preparar o futuro”» (Fios de Tradição: Rendas de Bilros – Ceará e Portugal 2016).

*No museu, instalado em 1991 na Casa do Vinhal, um prédio histórico da cidade, funciona a oficina das rendilheiras. Lá, diariamente três ou quatro profissionais exibem sua arte aos visitantes. «Essas artesãs são um ponto de luz nesse lugar já tão iluminado», define António Saraiva Dias, presidente da Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde.*

*Percorrer o espaço museológico e, ao mesmo tempo, conferir essas artesãs rendilhando só faz despertar um desejo nos visitantes: aprender a fazer renda. O local, além de valorizar o passado, constitui-se como um balcão no qual se pode fazer encomendas e também adquirir peças para levar de lembrança da visita (Fios de Tradição: Rendas de Bilros – Ceará e Portugal 2016).*

A reserva de um espaço dentro das instalações físicas desse museu confere um lugar dedicado às rendilheiras no exercício de seu ofício, demonstrando ao visitante, em tempo real, como se executa o têxtil e, sendo assim, esse ambiente se assemelha a um *site specific* da arte contemporânea. A escolha desse lugar em um museu é uma iniciativa que contribui para a compreensão do sentido da prática artesanal, e ali as rendilheiras se dispõem a ser contempladas, juntamente com o ofício que executam, pelos visitantes que circulam. Nessa atitude algo performática, elas também contemplam as tarefas que suas colegas executam e criam um vínculo com o espaço museal. Em contrapartida, a função museal se amplia, pois o fomento desse conhecimento retroalimenta a economia criativa da renda artesanal.

O apoio à economia criativa pode impulsionar o desenvolvimento, particularmente no que diz respeito aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável estabelecidos pela Organização das Nações Unidas. Dentre esses objetivos, destaca-se o de número oito, que visa «promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todas e todos» e que assim possa promover políticas orientadas «para o desenvolvimento que apoiem as atividades produtivas, geração de emprego decente, empreendedorismo, criatividade e inovação, e incentivar a formalização e o crescimento das micro, pequenas e médias empresas, inclusive por meio do acesso a serviços financeiros» (ONU 2015, pp. 26-27). O têxtil artesanal pode ser uma fonte de renda para as artesãs e contribuir para o desenvolvimento econômico de maneira local e regional.

O compromisso com o desenvolvimento local, nos preceitos da economia criativa, estará implícito em outras exposições de coleções de museus analisadas mais à frente e que, para além da exibição, propõem-se a realizar workshops e debates sobre o artesanato. Parece-nos uma convocação consciente da realidade contemporânea e do reconhecimento do que, de fato, essas práticas propõem em tempos de velocidades e instantâneos.

## MEIOS DIGITAIS E O CAMPO MUSEAL: CONSTRUÇÕES POSSÍVEIS DE DIFUSÃO CULTURAL

A expansão da transmissão da herança cultural no campo museal vai acontecer pelos meios comunicacionais digitais e parece integrar permanentemente a forma de apresentação e circulação da informação do património cultural. É válido lembrar que

*Ao ser um dispositivo da memória, um mecanismo mnemônico, o museu é mais que um lugar de armazenamento ou um receptáculo; é um meio e um difusor da memória social, de fragmentos do mundo contidos em testemunhos materiais, e cumpre um papel chave na transmissão da herança cultural (Salgado 2004, p. 77).*

Portanto, interessa frisar que, independentemente dos meios comunicacionais adotados, os museus exercerão influências na percepção do património. Em *Conceitos-Chave de Museologia*, os autores nos oferecem um panorama do conceito de «museu virtual» e buscam formular uma nomenclatura condizente com o modo como essa comunicação ocorre.

*o museu virtual pode ser concebido como o conjunto de museus possíveis, ou o conjunto de soluções possíveis aplicadas às problemáticas às quais responde, notadamente, o museu clássico. Assim, o museu virtual, em uma acepção que não é a do cibermuseu, pode ser definido como um «conceito que designa globalmente o campo problemático do museal, isto é, os efeitos do processo de descontextualização/recontextualização. Tanto uma coleção de substitutos quanto uma base de dados informatizada constituem um museu virtual. Trata-se do museu em seus teatros de operações exteriores» (Deloche 2001). O museu virtual, ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu, inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele (Desvallées e Mairesse 2013, p. 67).*

A exposição realizada pela Casa do Objeto Brasileiro e intitulada *A Casa Bordada* (Fig. 2) foi realizada em 2017 em São Paulo no Brasil e contou com a idealização e curadoria de Renata Mellão e Renato Imbroisi. Trata-se de uma exposição de bordados feitos à mão por mestres bordadeiras e bordadores dos 27 estados brasileiros. «O projeto de montagem reproduz a estrutura de uma casa, com paredes, portas, janelas, cômodos, divisórias, toda feita em tecidos bordados. É uma casa construída com pano, agulha e linha» informa o texto do *site* do museu. Assim está descrito no *site* que oferece algumas informações sobre a exposição. A visita virtual é acessível pelo *link* <https://www.businessphoto.com.br/acasabordada/> e nele, além de informações sobre as comunidades bordadeiras e contando com uma seleção de sons dos pássaros brasileiros como pano de fundo, tam-

bém é possível assistir a um vídeo com relatos dos curadores da mostra. O vídeo está ambientado no local da exposição com imagens de visitantes e o relato dos curadores. Essa estrutura formal de apresentação do vídeo proporciona uma comunicação mais fluida e cria proximidade com o visitante do espaço virtual, rompendo a barreira rígida do *tour* virtual inabitado e sinalizando o valor da experiência no espaço real. A exposição contou com 60 participantes — entre grupos, cooperativas, associações e artesãos individuais —, autores das mais de 200 peças. «É um levantamento inédito do bordado brasileiro, técnica trazida por colonizadores e imigrantes, que adquiriu feições, usos e costumes nacionais, ao mesmo tempo semelhantes e distintos entre si», informa o texto do *site*.



**Fig. 2.** Exposição Virtual *A Casa Bordada*  
Fonte: A Casa Bordada 2017

A escolha da comunicação dessa exposição temporária que se enraíza nas questões muito próprias da curadoria do museu, sempre realçando em todo seu percurso de existência a importância da cultura brasileira, deixa entrever um desejo pela visitação. Isso acontece principalmente quando somos surpreendidos, por meio das imagens do vídeo, com os visitantes manipulando os bordados como se abrissem as janelas da casa. Não por acaso, relata-se que foi em toda história do museu a exposição mais visitada. Por essa razão, é possível inferir que uma exposição virtual não assume o lugar de uma visitação no espaço físico, ao contrário, ela pode de fato ser um atrativo para impelir os visitantes a conhecerem o espaço real e, além disso, se tornar uma documentação futura nos meios digitais.

*A mídia é uma importante opção de apresentação para os museus tanto na acessibilidade conceitual quanto na audiência, enquanto as formas de interação com o objeto original são restritas, principalmente limitadas ao contato visual. Portanto, a experiência direta e mediada, tanto dentro como fora do museu, não deve ser considerada de valor diferente, mas simplesmente diferente (Schweibenz 2013, pp. 40-42). Ninguém consideraria seriamente comparar a experiência de uma visita a uma exposição com a experiência de ler o catálogo impresso da mesma exposição — então por que comparar a experiência de uma exposição física com a experiência de uma exposição online (Schweibenz 2019)?*

Mais uma vez, enfatiza-se o papel da curadoria que permite a seleção das formas comunicacionais, o engajamento com as questões intrínsecas ao patrimônio que não esgotam todos os sentidos. A mensagem será subliminar e potencialmente capaz de gerar desejo pela experiência palpável, quando possível, de um objeto cuja circunstância de criação tem um valor inestimável.

Um exemplo de museu que surge inteiramente no formato digital, cujo acervo fundamenta-se em objetos físicos, a saber as rendas artesanais doadas por ocasião da pesquisa realizada pela *designer* têxtil e pesquisadora Vera Felippi, é o Museu Moda e Têxtil (MMT) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Trata-se de uma iniciativa pioneira que resulta de sua pesquisa de doutoramento. De acordo com a apresentação textual no *site*:

*O Museu de Moda e Têxtil UFRGS é um órgão complementar, de caráter científico e pedagógico do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e está vinculado à Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS – REMAM.*

*Trata-se de um museu de natureza digital, que disponibiliza seu acervo de forma on-line, através de seu site, visando a salvaguarda, a preservação e exposição de seu acervo, bem como dialogar a história, as práticas, a cultura e a memória da moda e de têxteis (Museu Moda e Têxtil [s.d.]).*

Ao acessar as abas de pesquisa do acervo, é possível identificar os objetos têxteis, bem como os dados técnicos que foram levantados a partir da pesquisa desenvolvida para essa catalogação. A *designer* anota que a criação do museu intenciona «pensar os objetos

---

<sup>2</sup> «Media are an important presentation option for museums in both audience and conceptual accessibility while ways of interaction with the original object are restricted, mostly limited to the visual contact. Therefore, the direct and the mediated experience, both inside and outside the museum, should not be considered to be of different value, but simply to be different (Schweibenz 2013, pp. 40-42). Nobody would seriously consider comparing the experience of a visit to an exhibition with the experience of reading the print catalog of the same exhibition — so why should one compare the experience in a physical exhibition with the experience of an online-exhibition?» (Schweibenz 2019)?

de moda e têxteis como bens da cultura material e imaterial, entendendo-os como parte da sociedade e de sua relação com a memória, a identidade e a cultura» (Felippi, Rüttschilling e Perry 2018, p. 72).

Criado a partir de um acervo real de rendas industriais e artesanais, o acondicionamento dos têxteis e a pesquisa que resultou na catalogação dos objetos desse museu em forma digital contribuem para a formação de uma nova mentalidade de pesquisa. Isto abrirá caminho, sem dúvida, para iniciativas em que se descortinam as potencialidades que o meio digital pode oferecer como existência de acervos comprometidos com o conhecimento da cultura e produção de rendas.

Considerando espaços físicos no Brasil, a casa-museu Instituto Zuzu Angel no Rio de Janeiro foi fundada em 1993 e idealizada pela jornalista Hildegard Angel, filha da estilista Zuzu Angel. O instituto é responsável pela musealização de um dos maiores acervos de moda do país e reúne criações de estilistas nacionais e internacionais. O Acervo Digital Zuzu Angel foi desenvolvido para referenciar digitalmente o acervo da estilista e contempla fotografias digitalizadas dos trabalhos da estilista, bem como dados técnicos dos bens catalogados. A cultura brasileira sempre foi inspiração para a estilista, mineira da cidade de Curvelo, e a participação das rendas brasileiras em suas coleções demonstra as influências culturais que lhe são próprias, pois teve a oportunidade de morar na Bahia, onde a produção artesanal configura-se como relevante produção cultural. A consulta ao acervo digital fornece dados catalográficos, sendo possível fazer o download das imagens para usos em investigações acadêmicas. Hildegard, filha da estilista, contribuiu significativamente para os estudos da moda brasileira a partir da presença no espaço físico, a casa museu, e digitalmente alargando os limites para o conhecimento, a pesquisa e a preservação da moda com inspiração genuinamente brasileira:

*Na residência de estilo Eclético, o Manuelino convive harmoniosamente com o Colonial, o Neoclássico, o Art Déco e o Art Nouveau. Artífices refinados produziram seus vitrais, estuques, ladrilhos hidráulicos, cerâmicas, parquets, ferragens, fontes, bancos azulejados, painéis, jardins.*

*Temos assim uma beleza rara que se revela para a Cidade. Espaço que serve de cenário e conteúdo ao projeto «Memória da Moda do Brasil – Acervo, Restauração e Conservação de Têxteis», missão arduamente defendida pelo Instituto Zuzu Angel de Moda da Cidade do Rio de Janeiro desde seu advento, em 1993, quando deu início a diversas atividades visando manter viva a memória da moda do Brasil e despertar a consciência de sua importância como expressão da nossa identidade (Instituto Zuzu Angel [s.d.]).*

O Museu Arthur Ramos, por sua vez, pertence à casa-museu José de Alencar, situada em Fortaleza, capital do estado brasileiro do Ceará. Ele exhibe, conforme anotam as jornalistas Germana Cabral e Cristina Pioner (2016), valioso patrimônio de rendas com cerca de três mil exemplares, incluindo peças portuguesas de Vila do Conde e Peniche. De acordo com as jornalistas, embora haja um entendimento do Ceará como um estado cuja produção artesanal de rendas é reconhecida em todo país, não há ainda um espaço exclusivo para a guarda desse patrimônio. O espaço que abriga o acervo denominado Coleção Luiza Ramos é uma homenagem à professora do Instituto Nacional de Música, casada com o antropólogo brasileiro Arthur Ramos, e responsável pela coleção ao longo de sua vida como investigadora. O Museu Arthur Ramos é mantido pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

*A coleção de renda de bilros do Museu Arthur Ramos, pertence ao Departamento de Sociologia do Centro de Humanidades da U.F.C., pode ser classificada como uma das maiores e mais importantes no gênero. Foi reunida ao longo de vários anos, graças a um cuidadoso trabalho de pesquisa, desenvolvido por Luiza Ramos, que se estendeu a diversas regiões do Brasil e a alguns países estrangeiros.*

*Em sua monografia A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil, publicada em colaboração com o prof<sup>o</sup> Arthur Ramos, Luiza Ramos procura estudar as origens do artesanato feminino, como o bordado e a renda, detendo-se no exame da difusão da renda-de-bilro em algumas regiões da Europa, sobretudo na Península ibérica e, em seguida, no Brasil (Exposição 1974.04 – Rendas de Bilro e Peças da Coleção Arthur e Luiza Ramos – 24/10/1974 [s.d.]).*

Com acervo documental e de objetos de grande importância, não é possível consultar digitalmente o acervo do museu Arthur Ramos. Algumas imagens do museu estão disponíveis na aba do *site* em «Exposições Realizadas», mas não contemplam dados catalográficos. Entende-se que possibilitar a exibição digital do acervo como importante contribuição para o conhecimento do patrimônio cultural que representa favorece o desenvolvimento de pesquisas e reconhecimento da atividade artesanal como patrimônio cultural.

Portanto, a busca pelo reconhecimento da tecelagem de rendas artesanais é a motivação para uma proposta expositiva que decorreu de um período em que a única possibilidade era desenvolver uma comunicação digital. Dessa maneira, realizou-se a exposição *Entrelaços* (Fig. 3), idealizada para a pesquisa de doutoramento e que motivou a escrita deste artigo. A construção do espaço expositivo se deu integralmente com respeito ao dimensionamento e materiais da galeria real onde seria realizada a exposição, não fosse a interdição decorrente da pandemia de COVID-19. A realização da montagem digital respeitou as dimensões do acervo real culminando com um *tour* virtual onde é possível



identificar informações do acervo como autoria, datas e locais de produção. Além disso, a mostra teve a contribuição da produção de um vídeo em que se contextualizam os atores, ou seja, as rendeiras produtoras e autoras das rendas. Soma-se também o lançamento do livro impresso *Entrelaços* cujos exemplares ficaram disponíveis para venda e, principalmente, foram distribuídos a todas as rendeiras brasileiras que participaram da pesquisa, como reconhecimento da importância do trabalho de cada uma delas. As diversas formas de comunicação permitiram uma interlocução com essas rendeiras e o público. Na época, chamou a atenção o fato de pessoas que apreciaram a versão digital da exposição manifestarem o interesse de um dia poderem vê-la em um espaço físico real.



**Fig. 3.** Exposição virtual *Entrelaços*  
 Fonte: Entrelaços 2020

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades de comunicação das coleções têxteis no campo museal demonstram acompanhar a evolução tecnológica dos meios digitais. Ao mesmo tempo, as vias escolhidas para a comunicação ainda refletem e problematizam todas as questões que envolvem a curadoria das coleções e a repercussão sobre a conservação integrada do patrimônio. Portanto, é um campo que se abre ao diálogo com todos os atores, quer sejam curadores, artesãos, visitantes e agentes de preservação. Logo, o reconhecimento, gestão e salvaguarda do patrimônio imaterial também implica a compreensão do alcance das estratégias de comunicação que se validam sobre conceitos fundamentais próprios ao campo museal.

A atividade de tecelagem artesanal das rendas, um patrimônio vivo que requer ações específicas e contextualizadas, ao ser musealizada, convoca reflexões acerca dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da ONU. A inclusão das questões próprias à existência da atividade artesanal permite compreendê-la em toda sua extensão de modo a integrá-la aos preceitos da Economia Criativa. Logo, a organização social do trabalho das rendas têxteis ganha relevância em contextos de exibição indo além das questões formais. O reconhecimento dos desafios que se impõem para a permanência da atividade torna-se impulsionador de ações concretas. Tais ações frequentemente incluem a participação das artesãs que se dispõem a integrar o ambiente expositivo e fornecer informações relevantes de seu trabalho.

Ao estabelecer ações colaborativas de apoio às rendilheiras considerando a evolução da definição de espaço museal, o museu pode se apropriar de novas linguagens e formas de atuação. Tais ações validam a existência de coleções e também considera a atuação das rendilheiras no tempo presente que se valem de sua produção como meio de sustento. Este setor criativo, ao ser fomentado pelas ações de conservação integrada em museus, se beneficia do reconhecimento de seu público sobre a importância cultural de uma atividade ancestral.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

## REFERÊNCIAS

- A Casa Bordada, 2017. Exposição Virtual. Em: *Museu A Casa do Objeto Brasileiro* [Em linha]. São Paulo: Museu A Casa do Objeto Brasileiro [consult. 2022-09-01]. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/exposicao-a-casa-bordada-virtual/>.
- ASSOCIAÇÃO PARA DEFESA DO ARTESANATO E PATRIMÔNIO DE VILA DO CONDE (ADAPVC), [s.d.]. *Home page* [Em linha]. Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde [consult. 2022-04-01]. Disponível em: <https://adapvc.pt/>.

- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006. *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* [Em linha]. 4.ª ed. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [consult. 2022-04-01]. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv\\_ORegistroPatrimonioImaterial\\_1Edicao\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf).
- CABRAL, Germana, e Cristina PIONER, 2016. *Fios de tradição: rendas de bilros – Ceará e Portugal* [Em linha] [consult. 2023-09-01]. 6 (Versão Recuperada). Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190306193027/http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/apresentacao>.
- CABRAL, Germana, e Cristina PIONER, 2012. *Mãos que fazem história – a vida e a obra de artesãs cearenses*. Fortaleza, CE: Editora Verdes Mares.
- CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE, [s.d.]. *Home page*. [Em linha]. Câmara Municipal de Vila do Conde [consult. 2022-04-01]. Disponível em: <https://www.cm-viladoconde.pt/pages/1>.
- CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL PARA O ARTESANATO E O PATRIMÔNIO – CEARTE, [s.d.]. *Home page* [Em linha]. Centro de Formação Profissional para o Artesanato e o Patrimônio [consult. 2022-04-01]. Disponível em: <https://www.cearte.pt/home>.
- CERTEAU, Michel, 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- CHOAY, Françoise, 2006. *A Alegoria do Patrimônio*. 4.ª ed. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. UNESP.
- CLAVAL, Paul, 1999 [1996]. O Território na transição da pós-modernidade. *GEOgraphia* [Em linha]. 1(2), 7-26 [consult. 2022-09-01]. Tradução e revisão de Inah Vieira LONTRA, Márcio de OLIVEIRA, e Rogério HAESBAERT. Texto original publicado em *Géographies et Cultures*. Inverno. (20). Paris: L'Harmattan. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13349/8549>.
- DESVALLÉES, André, e François MAIRESSE, 2013. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon SOARES e Marília Xavier CURY. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 79.
- Entrelaços*, 2020. Exposição virtual realizada em meio digital [Em linha] [consult. 2020-09-01]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXIKVEylwcv>.
- Exposição 1974.04 – Rendas de Bilro e Peças da Coleção Arthur e Luiza Ramos – 24/10/1974, [s.d.]. Em: *Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC/UFC* [Em linha]. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [consult. 2022-09-01]. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1974-04-rendas-de-bilro-e-pecas-da-colecao-arthur-e-luiza-ramos-24-10-1974/>.
- FELIPPI, Vera, Evelise RÜTHSCHILLING, e Gabriela PERRY, 2018. Rendas: estudo de caso de preservação da coleção do Museu Moda e Têxtil da UFRGS. *Conservar Patrimônio* [Em linha]. ARP – Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. (29), 71-80 [consult. 2022-09-01]. Disponível em: [https://arp.org.pt/revista\\_antiga/pdf/2017036.pdf](https://arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2017036.pdf).
- Fios de Tradição: Rendas de Bilros – Ceará e Portugal, 2016. Em: *Diário do Nordeste* [Em linha]. Diário do Nordeste [consult. 2021-11-01]. Disponível em: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/apresentacao>.
- HOMEM, Paula Menino, Ana MARQUES, e Mário SANTOS, 2019. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Biblioteca Digital da FLUP.
- INSTITUTO ZUZU ANGEL, [s.d.]. *Home page* [Em linha]. Casa Zuzu Angel [consult. 2022-09-01]. Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/casa-zuzu-angel>.

- ICOM BRASIL [International Council of Museums Brasil], 2002. *ICOM Aprova Nova Definição de Museu* [Em linha]. ICOM Brasil [consult. 2022-09-01]. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>.
- MENDES, José Amado, 1999. O museu na comunidade: património, identidade e desenvolvimento. *Gestão e Desenvolvimento*. (8), 217- 231.
- Museu de Vila do Conde, [s.d.]. Em: *Património Cultural – Direção Geral do Património Cultural* [Em linha]. Património Cultural [consult. 2022-09-01]. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-vila-do-conde/>.
- MUSEU MODA E TÊXTIL, [s.d.]. *Home page* [Em linha]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul [consult. 2022-09]. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/mmt/>.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1979. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.
- ONU, 2015. *Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável* [Em linha]. ONU [consult. 2020-07-01]. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2015/10/agenda2030-pt-br.pdf>.
- POMPEU, Helga Freitas, 2020. *Entrelaços*. 1.ª ed. Belo Horizonte: Atafona.
- Rendas de bilros, 2022. Em: *A.Certifica Lda*. [Em linha]. A.Certifica Lda. [consult. 2022-04-01]. Disponível em: <http://www.acertifica.pt/produtos-certificados/rendas-de-bilros>.
- RENDA DE BILROS VILA DO CONDE, [s.d.]. *Home page* [Em linha]. Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde [consult. 2016-01-01]. Disponível em: <https://www.rendasdebilros.com/>.
- SÁ, Ivan Coelho de, 2019. Acervos Têxteis e Musealização: A Importância da Conservação Preventiva. Em: Instituto Zuzu Angel e Fundação Casa de Rui Barbosa, org. *Anais do I Seminário Moda [recurso eletrônico]: uma abordagem museológica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 9-30.
- SALGADO, Myrea, 2004. Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. Em: *Íconos*. Quito: FLACSO-Ecuador. (20), 77.
- SCHWEIBENZ, Werner, 2019. The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology. *The Museum Review* [Em linha]. 4(1) [consult. 2022-09-01]. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/335241270\\_The\\_virtual\\_museum\\_an\\_overview\\_of\\_its\\_origins\\_concepts\\_and\\_terminology](https://www.researchgate.net/publication/335241270_The_virtual_museum_an_overview_of_its_origins_concepts_and_terminology).
- SCHWEIBENZ, Werner, 2013. Museum Exhibitions – The Real and the Virtual Ones: An Account of a Complex Relation. *Uncommon Culture* [Em linha]. 3(5/6), 38-52 [consult. 2022-09-18]. Disponível em: <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/UC/article/view/4715>.
- UNESCO, 2014 [2003]. *Textos base: Convenção de 2003 para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* [Em linha]. Tradução de Romes de Sousa Ramos. Paris: UNESCO [consult. 2015-01]. Disponível em: [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention-Basictextsversion2012-PT.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Basictextsversion2012-PT.pdf).