

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Museologia

Economuseu

Casa de Bordados

Ana Teresa de Macedo Klut

Dissertação apresentada na ULHT para obtenção do grau de Mestre em
Museologia

Orientador: Mário Canova Moutinho

Coorientador: Fernando João Moreira

Lisboa 2003

Apresentação

A ossatura em que assenta este projecto de museologia articula-se em três momentos, expressão de um *Leitmotif* necessário à coerência do trabalho que se pretende corporizar.

Respeitando as cautelas metodológicas interessa-nos sumariar a lógica subjacente ao presente trabalho: cada uma das três partes tem o seu centro de gravidade num elemento crucial.

A primeira privilegia o elemento histórico sem o qual seria impossível concluir da importância do bem cultural em questão, das suas potencialidades físicas, sociais e culturais. Este momento destina-se à justificação do Bordado da Madeira, no seio do artesanato regional, como força geradora de um determinado museu, sendo necessário estabelecer o seu traçado histórico para determinar a sua legitimidade como bem patrimonial e questionar a sua permanência em termos futuros.

O segundo o porquê do modelo museológico escolhido – o economuseu – tendo em conta uma evolução dos pressupostos teóricos sobre a museologia, legitimando a escolha deste modelo como o mais adequado.

O terceiro momento implica o projecto de Economuseu com os seus contornos e pressupostos, aplicados a uma fábrica de bordados. Neste mesmo momento, e porque lhe é indissociável, apresenta-se a componente edifício (1) onde se desenrolará a narrativa museológica, dotando uma empresa tradicional, que se pretende revitalizada, da vocação e projecto científico de um museu – o projecto *Economuseu Casa de Bordados* – pondo em diálogo a museologia e a economia.

Este momento constitui a súpula e convergência dos momentos que o precederam.

1 Sobre o edifício seleccionado, foi agregada uma adenda no final do trabalho com o propósito de dar conta de um incêndio ocorrido no referido edifício, após conclusão da redacção da presente dissertação.

Abstract

This piece of work is organised in three parts that are the expression of a Leitmotif substantive to the work's coherence. They constitute the framework in which the museology project will settle.

Concerning the methodology cautions it is important to summarise the subjacent logic behind the edification of this work: each of the three parts has its gravity centre set in a specific element.

The first privileges the History, a relevant element to ascertain the importance of this cultural good, its physical, human and cultural potentialities. This moment is destined to justify the Madeira Embroidery, amongst the regional handicrafts, as a generator strength and a starting point to a specific museum, and the need to trace its history is also crucial to determine its legitimacy and permanence in future terms.

The second moment why was the economuseum chosen to be the museological model to be installed. It concerns an evolution of museology concepts and theories in order to endorse this model as the most suitable one.

The third implies the economuseum project, its contours and presuppositions, applied to an embroidery factory. At this point, and as it appears as a fundamental issue, the building (1) in which the museological discourse will take place, is presented. By endowing a traditional business, renewed and revitalised, with the scientific project of a museum – the *Embroidery Factory Economuseum*– emerges a dialogue between museology and economy.

This moment amalgamates and summarises the two preceding moments.

¹ Concerning the selected building, an addendum was added to the final part of this dissertation , in order to report a fire which occurred in the building, after the essay was already written.

Índice de Matérias

Capítulo I

O BORDADO DA MADEIRA

1.Introdução:	Pág.1
1.1-Porquê o Bordado da Madeira	
2- História do Bordado da Madeira	Pág.7
2.1 – A Industria	Pág. 12
2.2 – A Regulamentação Das Fases De Produção	Pág.20
2.3 – As Fases De Produção	Pág.24
2.4 – A Obra	Pág.40

Capítulo II

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A MUSEOLOGIA

1.1– Da Memória	Pág.48
1.2– Do Objecto Museológico	Pág.52
1.3– Da Museologia	Pág.55
2- O Economuseu :	Pág.67
2.1A vertente Museológica	
2.2- A vertente Empresarial	Pág.70
2.21 – A Gestão	Pág.72
2.2.2 - O Marketing	Pág.74
2.2.3- A Qualidade	Pág.76

Capítulo III

O ECONOMUSEU

1. Economuseu Casa de Bordados	Pág.79
1.1 – Projecto de Estruturação do Economuseu	Pág.80
1.2 - Um Economuseu Para Quê ?	Pág.81
1.2.1 - Metodologia	Pág.86
1.2.2 - Pertinência	Pág.88
1.2.3 - Exequibilidade	Pág.93
2 – O Economuseu Casa de Bordados	Pág.98
a) Estrutura Espacial	Pág.101
b) Estrutura Funcional	Pág.103
3. Considerações Finais	Pág.109
Bibliografia	Pág.111
4. Adenda	Pág.114

Índice de Imagens

Postal N.º1- Venda de artesanato feita pelos Bomboteiros	Pág.22
Fot. N.º1- Escola do Grémio na Freguesia de Câmara de Lobos	Pág.25
Fot. N.º2 - Escola do Grémio na Freguesia de Machico	Pág.26
Fot. N.º3 - Construção de um desenho original para bordado da Madeira	Pág.29
Fot.N.º4 - Pormenorização de um desenho original	Pág.30
Fot.N.º5 - Preparação para Picotagem	Pág.31
Fot.N.º6 – Pormenor de Picotagem	Pág.31
Fot.N.º7 – Contagem de pontos industriais	Pág.32
Fot.N.º8 – Material para estampagem	Pág.33
Fot.N.º9 – Pormenor de estampagem	Pág.34
Fot.N.º10 - Pormenor de tecido estampado	Pág.35
Fot.N.º11 - Bordadeiras domiciliárias	Pág.36
Fot.N.º12 - Artéria central da cidade do Funchal datada de 1919	Pág.93

Índice de Quadros

Quadro N.º.1 – Exportação de Bordados de Janeiro a Dezembro de 2001	Pág.40
Quadro N.º.2 – Exportação e venda local de bordados de 1996 a 2002	Pág.42
Quadro N.º.3 – Levantamento de bordadeiras por Concelho	Pág.46
Quadro N.º.4 – Tabela de Contagem de Pontos industriais datada de 1935	Pág.49
Quadro N.º.5 – 15 questões práticas de exequibilidade de um Economuseu Syril Cimard, <i>L'économuseologie</i> ,1989	Pág.84
Quadro N.º.6 – VAB a preços de base para a R.A.M. de 1995 a 1999	Pág.94
Quadro N.º.7 – Organograma Espacial	Pág.104
Quadro N.º.8 – Organograma Funcional	Pág.105

CAPITULO I

O BORDADO DA MADEIRA

1- INTRODUÇÃO

1.1 PORQUÊ O BORDADO DA MADEIRA?

2 - A HISTÓRIA DO BORDADO DA MADEIRA

2.1- A INDÚSTRIA

2.2- A REGULAMENTAÇÃO DA INDUSTRIA DE BORDADOS

2.3- AS FASES DE PRODUÇÃO

2.4- A OBRA

1.1-PORQUÊ O BORDADO DA MADEIRA ?

Importa aqui traçar a importância do bordado e da posterior implementação da **indústria** de bordados na sociedade madeirense, com as nuances que lhe estão inerentes, para se estabelecer com maior pertinência o impacto deste museu da indústria de bordados, referente de uma herança tangível da cultura da Ilha da Madeira. A palavra indústria, ao nos referirmos à produção do Bordado da Madeira, não será o lexema mais correcto, porque não se trata de uma produção industrial no seu sentido pleno, mas antes um misto de fabricação em série e de trabalho caseiro, executado manualmente, sem recurso a maquinaria distintiva. No entanto, e a favor de uma fluidez discursiva, será usado este termo para referência da actividade supra citada.

Julgamos imperioso definir neste momento, o conteúdo do conceito operativo do bordado: o bordado consiste na aplicação de fio sobre uma tela penetrável, através de uma agulha, instrumento que determina a essência técnica do ponto. O bordado da Madeira constitui um tipo peculiar de bordado, assente numa base espacial própria, o Arquipélago da Madeira, executado segundo um vasto manancial de técnicas, importadas na sua maioria, mas sujeitas a uma adaptação local.

No entanto, não é só o bordado que importa relevar, mas toda a componente histórica, social, cultural e económica que envolve esta actividade e os traços distintivos que os contornos da ilha lhe inculcaram.

O quadro social e económico de produção artesanal, onde se insere o bordado, desloca-se ao ritmo da própria mudança social e assume, em cada contexto de produção, diferentes significados e percursos.

No seu traçado, o bordado da Madeira surgiu emergente do universo individual e da representação da memória, aviventada pela bordadeira como expressão de uma identidade cultural.

Com o decurso do tempo, perdeu-se este traço intimista e familiar que o marcou nos tempos primordiais, com o eclodir de um produto reinvestido de novos usos e funcionalidades, contextualizado numa dimensão transposta a uma escala mundial, muito para além dos contornos físicos da Ilha.

A apreciação deste produto artesanal é indissociável da análise da envolvente humana e paisagística em que se insere. O valor do produto artesanal, como de toda a cultura material, nunca é absoluto, sendo sempre relativizado pelo aprisionamento ao espaço e ao tempo, com as flutuações que lhe são conhecidas. O bordado da Madeira, como produto artesanal, só fará sentido se subjacente à actividade desta comunidade que lhe deu origem, porque essa é a genuína essência do artesanato e o desafio que lança à sociedade de consumo. O produto assim referenciado, apela de imediato aos universos individuais e colectivos que o geram, sendo esta a sua principal riqueza. Deste quadro não é excepção o bordado, a bordadeira e os outros profissionais do sector, e a própria Ilha da Madeira. A procura de símbolos e a descoberta de percursos únicos torna apetente este produto artesanal no mundo contemporâneo, tido como estandarte da Ilha que o traz como pano de fundo, a par do vinho com o mesmo nome.

A especialização e a criação de uma imagem de marca, necessários à afirmação deste artigo em mercados nacionais e estrangeiros, faz associar o produto Bordado da Madeira, a esta ilha, contribuindo para que a Região seja uma referência mundial a nível da produção artística e do artesanato que nela se produz.

É falso e mistificador eleger um único produto como representativo do artesanato de uma região: tão diverso é o artesanato quanto as realidades individuais em que é produzido, o contexto de produção e especificidade cultural. O artesanato, como expressão mais legítima das tradições culturais e laborais da Ilha, atinge um papel singular de grande impacto popular, dentro e fora das fronteiras insulares.

As obras dos artesãos madeirenses espelham uma criatividade, rica de devoção às coisas simples, uma sabedoria que é fruto da experiência, da vivência interiorizada das coisas feitas, de um saber transmitido das gerações anteriores.

Os anais da história da Madeira, no que se reporta ao artesanato, foram escritos sessenta e cinco anos depois do primeiro povoamento da ilha. Por volta de 1425 já rezavam as crónicas a propósito das coisas que as gentes da ilha eram capazes de fazer em giesta. As naus levavam para Lisboa e daí para o interior da Europa, alvos cestos dessa retama, que na época conquistaram o reino e os países estrangeiros de relações com Portugal.

Possivelmente a maior riqueza do artesanato da Madeira reside na diversidade das suas origens: os primeiros colonizadores terão vindo de todo o Portugal e posteriormente do Norte da Europa, da Península Italiana, de África e de Marrocos. Cada povo era detentor dos seus conhecimentos, aptidões, artes e ofícios, experimentações, receitas, costumes e tradições, moldando o artesanato como um saber emergente dessa sumula, melhorado, com o passar do tempo, pela permuta de técnicas e valores.

Recorde-se a este propósito e como resultado directo de um saber híbrido, as múltiplas manifestações que o artesanato regional ostenta: os segredos de curtir as peles, de preparar o marroquim e o cordovão alvo, base da produção da nossa típica bota chã (parte integrante do traje regional), que é tida como uma adaptação da bota mourisca; os labores femininos, terão sido trazidos pelos colonizadores do Norte do País, que consigo trouxeram os teares medievais, onde se tecia o linho da terra, a estopa e a seriguilha de lã; a maleabilidade de trabalhar o vime, matéria-prima que pontua a paisagem das zonas rurais, acompanhou os pioneiros habitantes da ilha que, certamente, se viram compelidos a recorrer a essa arte, para colmatar algumas carências de utensílios nas suas lides caseiras e agrícolas; o elaborado compromisso entre a arte e o artesanato através dos preciosos embutidos de madeira.

Uma outra vertente são as sensíveis demonstrações de arte popular que tanto colorido deram aos nossos arraiais como as bonecas de massa, as flores de papel, a obra de cana vieira, os barcos em miniatura.

Ainda outro aspecto das manifestações artesanais, o lúdico, como o ilustram os brinquedos tradicionais, os carrinhos de cana e verga e as "joeiras" ou papagaios de papel, passando pelos instrumentos musicais, o típico tocar da braguinha ou o ritmo do Brinquinho.

Ainda o pragmatismo dos utensílios vindos das oficinas dos picheiros, que permitiam que os leiteiros andassem de porta em porta, vendendo o leite "à medida" em recipientes feitos de folha zincada.

Tantas serão as manifestações artesanais, quanto o empenho em salvaguardar, no presente e no futuro, os autênticos valores culturais celebrando-os com a dignidade que merecem e rejeitando as imitações e os artefactos de duvidosa qualidade e gosto.

A nossa identidade pode ser revisitada na Arte e Tradições populares, caso estas manifestações mantenham inalterada a qualidade dos seus artefactos e a veracidade nos seus usos e costumes.

O Bordado da Madeira (e de certa forma, a tapeçaria) de incontestável singularidade, destaca-se pela fama que conquistou no mundo inteiro.

Ao enfatizar o bordado, distinguindo-o das demais artesanias, será sempre na perspectiva de privilegiar um produto entendido como artesanato artístico, dignificar um contexto de produção *sui generis* e evidenciar um contexto económico, distante do restante artesanato, com valores de exportação e venda local que continuam a ter grande impacto na economia regional. É a actividade artesanal que emprega maior número de pessoas, quer no espaço fabril, quer em espaço domiciliário, constituindo as bordadeiras uma classe distinta dos demais artesãos.

Não existe, no presente momento, literatura edificada sobre a história dos bordados da Madeira e a reconstituição histórica que é traçada, é baseada em vários artigos avulsos, de revistas, jornais e livros, que a este assunto dedicam um capítulo. Muita da literatura acerca da temática (parte dela em língua estrangeira) mais não faz do que descrever pictoricamente as bordadeiras ou analisar a questão sobre um prisma estritamente económico. Na comunicação social regional, o bordado da Madeira sempre foi tema de celeumas entre as várias frentes de interesses e de opiniões divergentes.

Não é um assunto que nos deixe indiferentes.

2 - A HISTÓRIA DO BORDADO DA MADEIRA

O Bordado da Madeira é uma amalgama de várias vicissitudes e interferências, uma história tocada por conotações externas, achegada a um saber - fazer Ihéu.

A tradição portuguesa está na origem do bordado que se fez na Madeira, pela primeira vez. As primeiras bordadeiras terão chegado por volta de 1425, no início do povoamento da Ilha, por entre os colonos do Minho e do Algarve, trazendo consigo os conhecimentos das regiões donde haviam partido. A simplicidade dos motivos bordados, que pode ser encontrada em alguns trabalhos do Norte e Sul de Portugal, comprova a sua filiação inicial. Eram composições ingénuas, de fiadas de ilhós, geometricamente ordenadas em meios arcos de círculos ou linhas quebradas, sendo por vezes mais elaboradas e simétricas.

A influência portuguesa intensifica-se, já pelos sécs. XVI, XVII e XVIII, nos trabalhos conventuais, de grande preciosismo e resistência, que se faziam nos conventos de Santa Clara, das Mercês e da Encarnação. O cariz de perfeição destes bordados é notório, visível na sua aplicação aos paramentos litúrgicos, bordados a matiz, ouro e prata.

Na **Exposição da Indústria Madeirense** que se realizou no Palácio do Governo a 1 de Abril de 1850, por obra do Conselheiro José Silvestre Ribeiro, foi dado um grande relevo a muitas das artesanias regionais. Temos conhecimento da existência de "(...)obras de palha de verga de giesta e de vime- obra-de-cera- flores e frutos artificiais- bordados e labores(...)." No relatório do júri pode ler-se a referência: "(...) bordados em seda a matiz com guarnições de froco, de nastro e de ouro, em diferentes quadros, tudo feito com muito aceio e belesa. (...) Bordados de passe em filé, bem acabados e de bom gosto (...) Bordados brancos diversos de muito merecimento. "

A convite da rainha Vitória, em 1851 a Exposição das Indústrias Madeirenses foi apresentada em Londres no edifício denominado *Hyde Park*, incorporada na Exposição da Indústria de todas as nações em amigáveis relações com a Grã - Bretanha. A feira realizada na Madeira e a ida do bordado a Londres, fez com muitos olhares se dirigissem para esta indústria emergente.

Muito do interesse pelo bordado que se fazia na Madeira ficou a dever-se a uma senhora inglesa, Elisabeth Phelps, que viveu no Funchal por volta de 1860. Esta terá admirado a

perfeição dos bordados feitos no Convento de Santa Clara, e motivado as raparigas para a execução de novos pontos do seu conhecimento. Terá sido este o momento de introdução do bordado inglês na Ilha da Madeira e o ponto de partida para a sua posterior difusão na Inglaterra, levado por Miss Phelps para junto das senhoras da alta sociedade inglesa. O seu papel isolado não é, por si só, a justificação para a profusão do bordado, nem para a rápida expansão que teve na Ilha junto da população feminina, já que, em 1862, havia 1029 bordadeiras dispersas pelo território insular.

O desenvolvimento da indústria dos bordados esteve relacionado com o enfraquecimento da produção e comercialização do vinho, na sequência de moléstias que atacaram a vinha, como o oídio e a filoxera. O espaço agrícola apresentava-se insuficiente para a satisfação das necessidades dos seus ocupantes. A adesão da população feminina a este sistema artesanal, tendo por base a venda do seu bordado às fábricas, deve ser vista à luz das dificuldades do camponês do século XIX, vindo esta indústria a preencher um espaço económico deixado livre pela crise vitícola. O escasso rendimento do agregado familiar era assim complementado, sem serem alterados os padrões culturais vigentes, uma vez que a mulher continuou em casa a bordar, enquanto zelava pelos filhos e, simultaneamente, pelos afazeres domésticos.

Na sua evolução, o Bordado da Madeira reflecte a influência dos bordados *Richelieu*, Renascença e Veneziano. Parece ter sido influenciado directamente pelo bordado escocês, designado por *Ayrshire Work*, bordado branco, realizado nesta região da Escócia entre 1820 e 1870.

Para além disso, é ainda influenciado por rendas, divulgadas por toda a Europa no século XIX, como a de *Guipure*. Na moda europeia da segunda metade do século XIX, a aplicação de rendas era muito comum, o que levou a que na Madeira também se procurasse transferir para o bordado a motivação das rendas.

As primeiras revistas de moda, sobretudo francesas e inglesas, como "*Des Demoiselles*", "*Le Moniteur de la Mode*", "*La Saison*", "*Ladies Review*", "*El Correo de la Moda*", "*La Mode Illustré*" e "*A Moda Ilustrada*", tiveram um papel preponderante na divulgação dos motivos depois aplicados aos bordados. A partir de 1870 já circulavam na Madeira suplementos em Português dessas revistas, sobretudo os dos armazéns *Printemps*, de Paris. Os modelos e motivos dessas revistas eram copiados pelas senhoras e mandados bordar, permanecendo depois integrados no mostruário das bordadeiras.

Nos Catálogos dos *Grandes Armazéns Grandella*, no final do século XIX, anunciavam-se vários tipos de bordados e rendas à venda na sua Loja, onde se incluía o Bordado Madeira, com a indicação de levarem mais tempo a executar. Provavelmente a encomenda era feita para o Funchal, daí decorrendo demoras na sua execução e entrega por via marítima.

Muitas das vezes, nos primeiros tempos de implantação na moda internacional, são confundidos os motivos do Bordado da Madeira com o denominado Bordado Inglês. A distinção progressiva do bordado Madeira e do bordado Inglês começa a efectuar-se no fim do século, sobretudo através da rectidão e execução mais cuidada e perfeita dos pontos ditos de *cordão* - a bordadeira madeirense passa pequenos alinhavos sobre o desenho do tecido a bordar e, para lhe dar mais consistência e textura, urde o ponto de *cordão* sobre os alinhavos.

No princípio da produção do Bordado da Madeira foi utilizado algodão de cassa, cambraia ou linho, sendo aplicada a linha branca baça, a azul e, mais raramente, a vermelha. Só com o século XX se introduziu a linha castanha, começando também a aplicar-se o linho cru e o pano de algodão da mesma cor. Mais tarde assiste-se a uma alteração dos materiais utilizados como suporte, passando a ser aplicado o crepe o tule, o organdi e a seda (bordada a linha de seda).

Mais recentemente deu-se a introdução e proliferação de trabalhos policromos, devido a exigências do mercado!

O bordado antigo da Madeira é sobretudo caracterizado por sequências de "ilhós" e "garanitos" ou de "ilhós" e "folhas abertas" em composições rítmicas, que eram feitas ao metro. Nos primeiros bordados do séc. XIX, as bordadeiras executavam largas tiras com vários metros de comprimento. Depois de prontas seguiam para as *Casas de Bordado* (1) para serem lavadas e passadas a ferro. Estas amostras inacabadas serviam como mostruário das fábricas, pela diversidade de pontos e de desenhos exclusivos de cada Casa, permitindo que a clientela pudesse fazer encomendas ao metro.

A esses pontos se juntaram o *Caseado* (os festões ou grinaldas do bordado inglês), as *Estrelas* abertas ou fechadas (as rosetas inglesas), o *Pesponto* e as *Cavacas* (que se chamam rodízios nos bordados antigos portugueses). Outros pontos são ainda de destacar como o *Cordão* (mais conhecido por Pau), as *Viúvas*, as *Gregas*, os *Ilhós e Folhas Sombreadas*, o *Bastido*, o *Oficial* e os *Papos de Aranha* ou aranhas (agora em desuso) conhecidos por "Óculos de Rede" dos bordados da região de Tibaldinho (2).

Mais tarde aparecem os bordados com *Crivo* e *Richelieu*, assim como os de aplicação, como o ponto de sombra e o ponto francês, muito usados nos bordados dos anos 20 - 30. Uma motivação decorativa com pormenores de almanaque botânico, em moda em todo o ocidente, será substituída até aos anos 30-40, primeiro, pelo encruzar de linhas ondeantes *Art Nouveau* e depois, pela gramática decorativa geometrizante da *Art Deco*.

Os motivos eram desenhados à mão e impressos em tiras de papel, ajustados e alinhavados ao próprio tecido e cuidadosamente urdidos.

Posteriormente estampavam-se ao pano por meio de pequenos rodízios de madeira de buxo, aplicados a um pequeno aparelho de estampania manual que, depois de embebidos em tinta (talvez anil), eram aplicados nos tecidos a bordar. Estes carimbos eram talhados com motivos do bordado da Madeira.

1) As fábricas de bordados são assim referenciadas pela população regional.

2) Para uma descrição mais pormenorizada sobre as influências estéticas no bordado da Madeira, consulte-se excerto do artigo da autoria da escultora Luiza Clode, na Revista das Artes e da História da Madeira, em anexo na pág. 3

O Bordado era aplicado à chamada roupa branca, no que se designou por *lingerie*. O cuidado exímio na sua produção, com a aplicação de bordados delicados, transmitia uma ideia de requinte e completava uma *toilette* que se pretendia consonante com uma moda de elites. Esta atitude fazia parte da vida mundana das damas da sociedade madeirense, dos finais do séc. XIX e princípios do séc. XX.

Estas, por sua vez, também se iniciaram nas artes do bordado.

Depressa o bordado vai-se tornar no ornato principal dos vestidos e blusas, golas e punhos, e estender-se às roupas de criança e de homem, em peças cuidadosamente escolhidas, para além de artigos para enxovais como toalhas, panos de tabuleiro, roupas de cama e outra infinidade de usos domésticos. Eram muitas as exigências das nossas antepassadas ao mandarem bordar os seus enxovais de inúmeras peças, onde não faltavam as datas do casamento (geralmente um número ímpar, para dar sorte!), as iniciais e monogramas bordados, tudo a branco sobre branco. Eram depois guardados em pesados baús e preservados com pequenas bolas de cânfora.

O bordado tinha um papel preponderante nas escolhas dos enxovais, sendo revelador da posição social do seu proprietário. Um aspecto peculiar prende-se com algum secretismo, em relação aos desenhos ou *riscos*, que eram guardados religiosamente por cada família, e passados de mães para filhas. Alguns dos desenhos mantiveram-se inalterados por vinte ou trinta anos, como se pode constatar em algumas peças de enxovais.

No entanto, há peças iguais de famílias distintas. Tal facto evidencia que a bordadeira era a mesma, e que, após terminar o trabalho para uma dada família, apresentava à nova clientela, os "riscos" que integravam o seu crescente mostruário de rotina. Havia bordadeiras especializadas em enxovais - as "Meninas" de S. Gonçalo, dos Arrifes ou de S. Martinho, tal como eram conhecidas.

2.1 - A INDÚSTRIA

Se a Madeira no século XIX, conheceu uma grande influência Inglesa, decisiva para o desenvolvimento da indústria do Bordado, comerciantes doutras nacionalidades se lhes juntaram no desenvolvimento desta produção artesanal, que se vai personalizar e ganhar autonomia técnica e decorativa, para se tornar no produto de eleição que hoje conhecemos.

Num esforço de periodização, e atendendo à origem da influência externa dominante em cada momento, podem ser afirmados três grandes períodos de desenvolvimento da Indústria do Bordado: o Período Inglês, o Período Alemão e o Período Sírio - americano. Acrescente-se um quarto ciclo, que se poderá designar por Período Regional, onde a influência externa não se exerce directamente, pois entre o industrial de bordados, geralmente madeirense, e os mercados externos, interpõe-se a figura do intermediário estrangeiro.

O Período Inglês

A primeira fase do aproveitamento industrial do bordado esteve intimamente ligada a uma receptividade e procura por parte do mercado inglês, cujo gosto e tendências estilísticas se repercutiram através da introdução de técnicas e pontos oriundos do bordado inglês.

Elizabeth Phelps terá sido a responsável pela introdução de algumas técnicas do Bordado Inglês na Ilha e pela divulgação do bordado da Madeira na Inglaterra vitoriana, marcando o início de uma procura crescente por este artigo naquele País.

O seu pai, Joseph Phelps, um comerciante inglês a residir na Ilha, era proprietário de duas casas comerciais no Funchal - Phelps & C^a, já existente em 1788, e Phelps, Page & C^a, em funcionamento desde 1804, que foram as pioneiras na exportação do bordado para Inglaterra.

A comercialização dos bordados para a Inglaterra intensificou-se sob a direcção de comerciantes de nacionalidade inglesa radicados na Madeira, de entre os quais se destaca Frank e Robert Wilkinson.

A influência inglesa repercute-se na quase totalidade dos níveis de faseamento da produção, sendo os ingleses responsáveis pelas directrizes técnicas, pelos motivos, pela divisão e fiscalização do trabalho. O próprio linho tinha uma proveniência inglesa, pois embora a exploração da cultura do linho fosse largamente conhecida na Madeira, não poderia concorrer com a inglesa, pois o desenvolvimento da indústria têxtil inglesa era efectivamente mais avançado.

A par deste mercado inglês existia um comércio local, ligado ao desenvolvimento turístico. Na sua maioria, as fábricas de bordados comportavam uma secção de venda ao público, que se vai tornando mais relevante à medida que aumentam as exigências suscitadas pelo turismo e que grande parte das vendas se destinavam a turistas em trânsito. Uma das casas mais procuradas era a de Madame Counis (provavelmente ligada por casamento à família Wilkinson) na Rua de João Távira, onde se vendiam bordados brancos, de desenho simples, bordados a seda e tapeçarias.

A hegemonia inglesa, que se havia implantado de forma acelerada, vai, a partir de 1878, sofrer um declínio. Tal facto ficou a dever-se a uma alteração do gosto inglês na moda e a uma subsequente saturação deste mercado, ligada a uma fraca criatividade ao nível dos motivos.

Firmavam-se então as condições para a demarcação de um novo ciclo de desenvolvimento, o alemão.

O Período Alemão

Desde 1880 empresários alemães estiveram na base do re-aproveitamento da exploração comercial do bordado, e por volta de 1890 estão estabelecidas, no Funchal, as primeiras casas alemães exportadoras de bordados.

A superação da crise deu-se a partir de 1905, altura em que a produção e exportação de bordado voltou a ser relevante, agora vocacionada para o mercado alemão e norte - americano.

Em 1906 já havia 30.000 bordadeiras rurais na Madeira e Porto Santo e duas mil profissionais na área do Funchal. Na Madeira existem duas classes distintas de bordadeiras: as bordadeiras rurais, espalhadas por toda a Ilha da Madeira e Porto Santo, e as bordadeiras profissionais, que residem principalmente no conselho do Funchal , nas freguesias limítrofes de Santa Maria Maior e S. Gonçalo, ganhando muito mais do que as primeiras, resultado de muitas horas de trabalho e da conseqüente perfeição dos trabalhos. Muitas delas padeciam de tuberculose devido ao excesso de horas de trabalho e a uma alimentação deficiente.

Para além de duas empresas portuguesas, estas trabalhavam quase exclusivamente para seis casas alemães: Wilhelm Marum; Georg Wartenberg; R. Kretzschmar; Otto Von Streit; Dutting & Gaa e Wolfenstein & Horwitz.

A firma de Otto Van Streit, conhecida como Casa *Grande*, é a mais antiga. Enviava os bordados inacabados para Hamburgo, onde eram lavados, consertados e engomados, e posteriormente exportados para os Estados Unidos. Sob a predominante influência alemã, a indústria dos bordados foi reorganizada em muitos aspectos da sua cadeia operatória, desde as fases de preparação até aos acabamentos dos tecidos, conferindo um cunho industrial à feitura do bordado.

As principais inovações consistiram na introdução de um novo processo de estampagem, através do qual os motivos eram directamente estampados no tecido, o que permitiu uma rapidez de execução, consentânea com o crescimento do volume de vendas.

Os alemães começaram por impor os desenhos feitos e estampados nas casas comerciais, antes de seguirem para as bordadeiras. Mais tarde, introduziram as máquinas de picotar, onde anteriormente se usavam folhas estanhadas que eram picotadas à mão.

Muitas das alterações introduzidas pelos alemães visavam aumentar a produção, quer através da redução do tempo de execução quer pelo aumento do número de indivíduos envolvidos na sua execução. Assim, e com vista ao aumento do número de bordadeiras, criaram-se por esta altura escolas de bordados, como a da casa alemã Gebr Waternberg. Tentaram restringir os custos e o tempo de produção através da diminuição da quantidade de linha aplicada ou urdida (3), na utilização mais frequente do linho cru e na vulgarização do sombreado.

Entre as peças bordadas, destacam-se os cabeções que tinham uma boa procura na Alemanha, seguindo agora as directrizes do mercado alemão .

O eclodir do primeiro grande conflito mundial e a conseqüente participação activa de Portugal na guerra marca o fim deste ciclo de desenvolvimento. Com efeito, os alemães residentes na Ilha foram afastados e os seus bens confiscados, desencadeando um clima de instabilidade no sector, favorável, no entanto, a grandes mudanças.

³ A urdidura é um conjunto de fios aplicados no tecido antes de ser dado o ponto final, para que o bordado ganhe mais relevo. O urdido é uma das principais condições a atender para a solidez do bordado.

O Período Sírio - americano

A Primeira Grande Guerra permitiu o eclodir de uma nova e determinante influência externa - a americana - por interposição de indivíduos de origem síria.

Ainda durante o conflito as casas de bordados alemães passaram para a posse de firmas americanas dirigidas por Sírios. Estes, irão comercializar o bordado, ultrapassando todo o volume de exportações feito anteriormente.

A quebra de movimento das carreiras transatlânticas, que faziam escala no porto do Funchal, provocou uma séria contracção da venda local de bordados. O ano de 1916 representa um marco na agonia de uma indústria inteiramente dependente do exterior para o escoamento dos seus produtos.

Uma alteração dos condicionalismos externos vai permitir que, a partir de 1917, os valores das exportações efectuadas pela Alfândega do Funchal ascendessem a níveis sem precedentes. Este facto ficou a dever-se à desvalorização do escudo, que aumentou a competitividade dos produtos portugueses no estrangeiro, e à protecção do governo americano que, apesar de proibir a importação de qualquer tipo de bordado, abriu uma excepção a favor do bordado da Madeira.

O crescimento da procura no mercado americano acarretou um aumento da produção de bordados, alicerçado num maior contingente de bordadeiras, atraídas pela melhoria sensível das remunerações. Em 1920 havia 60 casas comerciais na cidade do Funchal (que passaram a ser 100 em 1923) e existiam 32.000 bordadeiras. Este número engloba indivíduos de ambos os sexos, porque muitos homens, desempregados devido à crise económica, invadiram um espaço que tradicionalmente não era o seu.

Em finais de 1923 havia no Funchal cerca de 100 casas comerciais, exportando essencialmente para os Estados Unidos da América, Inglaterra, África do Sul, Canadá e França. Por esta altura empregava à volta de 70.000 indivíduos de ambos os sexos, uns nas casas de bordados e outros ao domicílio.

Durante este período poucas foram as inovações introduzidas, sendo os desenhos ainda os mesmos que os do séc. XIX. Por esta altura, as peças mais fabricadas para exportação eram as almofadas, feitas em materiais menos nobres. Neste período, a qualidade dos artigos decaiu, aliada a uma falta de criatividade dos motivos.

Ao período áureo 1917-1923, sucedeu uma nova crise e um decréscimo da escala de produção. Tal ficou a dever-se à modificação da conjuntura externa, na adopção, pelos Estados Unidos, de medidas proteccionistas e da concorrência de outros centros de produção de bordados, com mão-de-obra mais barata e abundante e com menores cargas fiscais.

Na conjuntura interna verificou-se a crescente falta de qualidade do bordado da Madeira, devida à maior escala de produção, sem que esta fosse acompanhada de uma preparação técnica das bordadeiras e à falta de apoio governamental para este sector.

A conjugação destas condições desfavoráveis levou à falência e encerramento de muitas firmas e, subsequentemente, ao fim deste período.

O Período Regional

A transferência de capitais das casas de bordados de negociantes estrangeiros para os comerciantes locais, inaugura um novo ciclo de desenvolvimento, que se manterá até à data presente. Neste período, não se vislumbra uma influência externa muito marcante, embora ainda persistam firmas de proprietários estrangeiros radicados na Ilha.

A situação de crise, com efeitos visíveis a partir de 1925, suscitou a implementação de diversas medidas, de entre as quais se salientam:

1) A venda de bordados a bordo dos navios de cruzeiro, de passagem pelo Funchal, feita pelos denominados Bomboteiros (palavra que se julga derivar da palavra inglesa *bumboat*), indivíduos que se deslocavam a bordo dos vapores, num pequeno bote, a fim de vender artefactos. Trabalhavam à comissão para muitas casas de bordados que, desta forma, tentavam contornar as dificuldades da venda local.

Sobre os bomboteiros, leia-se esta bela passagem retirada da literatura insular:

"(...) Na praia, Elias arrumava na canoa debaixo do leito, a preciosa mercadoria. Provera-se de uma quantidade maior de bordados, dos mais caros. O "deque" do navio ia ser, em breves minutos, um bazar de lágrimas que correm mundo, transformadas em regalos dos olhos por mãos pacientes de ignoradas artistas." (4)



Postal n.º 1 (5)

4 Gouveia, Horácio Bento, *Lágrimas Correndo Mundo*, Coimbra Editora Limitada, 1959, págs. 203 e 204.

5 Postal impresso por J. Arthur Dixon Ltd., Isle of Wight, England, Madeira 37G, *Hand-made embroidery and fancy goods being sold alongside liner in Funchal Bay*.

2) O emprego do algodão como matéria-prima de base no bordado, pela necessidade de melhorar a competitividade externa do bordado da Madeira. A utilização excessiva de determinados tecidos de algodão deve-se ao facto de serem mais baratos do que o linho e de não estarem sujeitos a impostos (como acontecia com o linho). Sendo o algodão menos resistente e mais inadequado para ser bordado, a consequência desta medida reflecte-se na pior qualidade do bordado.

3) A introdução de novas técnicas de bordado, oriundas de diversos pontos da Europa, que ficou a dever-se a Charles L. Rolland, proprietário da *Imperial Linens*, numa tentativa de travar o declínio da indústria. Estas traduziram-se em inovações no bordado, nos materiais e nos desenhos.

Desta forma se vêem aplicadas linhas coloridas e a técnica *appliqué* de França, o sombreado, de origem italiana, os pontos arrendados, originários de Espanha e a introdução do organdi, vindo da Suíça. As flores locais vêem-se transpostas para os linhos decorados com motivos multicolores. Ao linho Irlandês era aplicado o organdi, em peças da mais variada natureza como toalhas de mesa e *napperons*, panos de tabuleiro e marcadores de mesa. Foi a partir desta altura que o Bordado da Madeira adquiriu a maior parte das formas, motivos e matérias-primas que o caracterizam nos nossos dias.

Apesar das tentativas de contornar a crise no sector, persistiu uma tendência regressiva, devido a factores de ordem interna. O panorama da realidade insular fazia transparecer uma desorganização da indústria de bordados, em que se assiste a uma proliferação de pequenas firmas de capital local, cuja dimensão reduzida permite uma diminuição significativa de pessoal.

Externamente, e atendendo ao tipo de necessidade que o bordado, como artigo de luxo, satisfaz, é evidente a razão do seu difícil escoamento nos mercados internacionais em tempo de recessão económica (que culminou na crise de Wall Street, em 1929).

Uma menor procura externa e, paradoxalmente, um aumento do número de casas de bordados, resultou numa diminuição dos lucros totais, e como resultado directo, na redução da remuneração das bordadeiras e no menor grau de perfeccionismo das peças bordadas, agora simplificadas e com menor qualidade.

2.2 - A REGULAMENTAÇÃO DA INDÚSTRIA DE BORDADOS

Em 1935 foi instituído o Grémio de Industriais de Bordados da Madeira, sediado no Funchal, à Rua do Carmo N.º 27. Este consistia numa corporação de produtores, maioritariamente constituída por representantes dos produtores de bordados, tendo como funções a orientação e fiscalização da produção e a divulgação comercial do bordado (vide anexo pág. 18).

Em 1955, vinte anos decorridos após a criação do Grémio, inicia-se a construção do novo edifício sede, num terreno de cultura de bananeiras, na margem esquerda da Ribeira de João Gomes, entre a Rua do Carmo e a Rua S. João de Deus. O seu projecto foi da autoria do arquitecto Fabrício Rodrigues.

A 2 de Setembro de 1955, foi adjudicada à firma *Lopes, Silva & Leandro* a empreitada da construção do edifício, pelo valor de 3.278.400.00 escudos. O custo final da obra orçou os 5.8000.000.00. A obra foi acompanhada pelo arquitecto Luís Teixeira e, numa fase final, pelo Eng.º Correia Neves.

A vistoria para habitabilidade do edifício foi autorizada pela Câmara Municipal do Funchal a 16 de Janeiro de 1958 e o edifício foi oficialmente inaugurado a 6 de Outubro desse mesmo ano.

Sobre a actuação do Grémio, a nível de regras internas para o sector, tem interesse consultar os *Apontamentos da Indústria de Bordados* publicados pela mesma instituição em 1958, onde se tecem considerações, entre outras, sobre a ocupação feminina, o clima de consumo, as transações, a valorização do preço do trabalho, o valor do trabalho que a industria possibilita (vide anexo pág. 26).

A actuação do Grémio no campo da divulgação externa fez surtir efeitos positivos nomeadamente através da abertura de um novo mercado, o brasileiro, o qual teve grande influência até 1956, altura em que, com a emigração para este país, o Brasil começa a executar os bordados necessários para suprir a procura interna.

O Grémio mantinha duas escolas infantis de preparação técnica de bordadeiras, em Câmara de Lobos e em Machico, num total de 691 crianças, ensinadas por oito mestras, para além assegurar cursos de aperfeiçoamento de bordadeiras.



Escola do Grémio na Freguesia de Camara de Lobos
Preparação de futuras Bordadeiras

MADEIRA

Foto-Perestrellos

Fot. N.º1



Escola do Grémio, na Freguesia de Machico,
Preparação de futuras bordadeiras

Madeira

Foto-Perestrellos

Fot. N.º2

Nas suas instalações funcionava uma escola especializada de desenho para bordado. De 1966 a 1978, na sala de desenhadores do G.I.B.M., funcionou uma Escola/ Oficina de tapeçarias, laboratório destinado às jovens que pretendessem aprender e aperfeiçoar os seus conhecimentos sobre as técnicas de matização da tela bordada e sobre os pontos mais usuais na tapeçaria da Madeira, no sentido de encontrar os meios e procedimentos capazes de melhorar as condições de trabalho para a produção de tapeçarias mais artísticas e perfeitas.

Uma das acções sociais levadas a cabo pelo Grémio, foi a construção de dois bairros sociais: o primeiro em 1966, com 30 fogos na zona da Levada, e posteriormente, em 1973, na zona do Til, um outro com 41 fogos, destinados a arrendamento aos operários e funcionários da industria dos bordados.

Com o decreto-lei n.º 25.643 - **Regras do Comércio e Fabrico** - o Governo Central procedeu a uma regulamentação do estatuto da indústria de bordados. A lei impunha a reunião de um conjunto de elementos para que fosse reconhecida a condição de industrial de bordados, particularmente no tocante às instalações fabris.

Estas deveriam possuir, como condições mínimas, secção de desenhos, de chapas e moldes, de estampagem, de lavandaria, de engomaria, de recorte e conserto e um refeitório para o pessoal. Apenas o indivíduo reconhecido como industrial, teria acesso ao fornecimento das matérias-primas necessárias.

Na sequência desta regulamentação, foi estabelecido o preço mínimo a pagar às bordadeiras. A remuneração das peças passou a ser feita segundo uma tabela de pontos, a que correspondiam diferentes preços, segundo um método de remuneração proporcional. Esta medida visava fomentar a qualidade de execução dos trabalhos, através da imposição de instruções técnicas de execução obrigatória que passaram a acompanhar todos os trabalhos entregues às bordadeiras – o designado Bilhete – cartão de identidade da peça.

O bordado que não estivesse de acordo com os requisitos técnicos podia ser recusado na fábrica ou sofrer descontos na remuneração devida às artesãs. Este sistema prevalece na actualidade.

Desde 1937, existe um sindicato ligado ao sector dos bordados – o Sindicato dos Trabalhadores da Industria dos Bordados, Tapeçarias, Têxteis e Artesanato da Região Autónoma da Madeira- cuja representatividade abrangia, inicialmente, apenas os operários das fábricas. Posteriormente, abarcou igualmente as operárias e, em 1976, tornou-se extensivo às bordadeiras. Depois de 1975, as operárias fabris passaram a auferir de ordenado mínimo nacional, direito esse que não foi extensivo às bordadeiras.

No ano de 1978, no seguimento de uma reestruturação do sector, o Grémio foi substituído pelo actual Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira- I.B.T.A.M.- um organismo dotado de autonomia administrativa e financeira, com funções de supervisão de todo o artesanato de raiz tradicional madeirense, muito particularmente do bordado. A lei orgânica deste Instituto data de Fevereiro de 1978 e os seus estatutos foram aprovados em Diário da Republica (6).

Em 1986, são estabelecidas disposições relativas à defesa da qualidade e autenticidade do artesanato Regional e em 1991, estabelece-se normas de qualidade apenas para o bordado da Madeira (vide anexo pág. 42 e pág. 48, respectivamente).

Em 1990 procedeu-se ao registo internacional de marca colectiva e denominação de origem para o bordado da Madeira, com o intuito de defender a qualidade e autenticidade deste produto nos mercados consumidores (vide anexo pág.45). Esta acção torna-se mais relevante face à crescente concorrência de produtos falsificados e de preços muito baixos, oriundos de países como a China, a Tailândia e as Filipinas.

Para esta industria são ainda estabelecidas as quantias mínimas de pontos nos artigos acabados e os padrões de qualidade para os tecidos empregues como matéria prima para os diferentes artigos (vide anexo, Portaria N.º 105 e N.º. 106 de 1996, págs. 60 e 61).

6 Em anexo na pág. 26, apresenta-se cópia do documento de 1978.

2.3 – AS FASES DE PRODUÇÃO

Profissões Associadas à Indústria do Bordado

Se a bordadeira madeirense é a artesã unanimemente eleita como a peça fulcral na execução deste produto, muitos outros profissionais concorrem para a sua edificação plena. Há um grande desconhecimento, por parte do público em geral, do potencial humano que se encontra no interior das fábricas e que concorre directamente para a qualidade do produto. São profissionais do sector com uma determinada categoria profissional, e uma nomenclatura muito peculiar, próxima da tarefa que desempenham. A primeira fase de produção decorre no espaço fabril com a preparação do desenho, sua fixação no material de suporte e corte do tecido.

Uma peça de bordado da Madeira nasce com a criação de um desenho original feito a *crayon* sobre papel vegetal, por **Desenhadores / Criadores** de Bordado da Madeira (7), geralmente do sexo masculino, prestigiados pela sua actividade criativa e pela especificidade do desenho que produzem. A sua criatividade está condicionada por duas limitações: a dimensão da peça e o número de pontos a utilizar. O desenhador, ao elaborar um original, toma em consideração três factores que se irão repercutir na medida final da peça: a medida do desenho; a medida do corte do tecido atendendo à possibilidade de encolhimento deste, devido ao número de pontos (quanto maior for o seu numero, maior o encolhimento) e a uma segunda possibilidade de encolhimento devido à lavagem.

7 Em 1893 foi criada no Funchal a Escola de Desenho Industrial António Augusto de Aguiar (antiga Escola de Desenho Industrial Josefa de Óbidos), ministrando, entre outros, cursos de debuxador de bordados (de três anos), contemplando as disciplinas de Desenho Geral e Desenho Profissional (debuxo), reservado aos empregados da industria de bordados.

A construção de um motivo faz-se consoante duas regras: se o padrão for simétrico, utiliza-se um quarto da dimensão real; se o padrão for assimétrico, a dimensão empregue, é de metade da real. A realização do desenho é orientada de forma esquemática, utilizando sinais convencionais na representação gráfica dos motivos, para determinar o tipo de ponto a ser empregue.

O **Copiador** reproduz tecnicamente os desenhos (vulgarmente denominados riscos) em um ou mais exemplares.



Fot. N.º3

Pormenorização do desenho original contendo sinais convencionais:

Fot. Nº4



Preparação para picotagem em que o original se encontra entre duas chapas:



Fot.Nº5

As cópias do desenho são entregues para Picotagem (percussão punctiforme). Aos **Picotadores** é atribuída a tarefa de perfurar, com o auxílio de uma máquina de picotar, todos os traços existentes no desenho, transformando-o, através de tal operação, em **chapas**, que irão servir de suporte à estampagem do desenho sobre o tecido a bordar. Actualmente, o próprio desenhador condensa a função de copiador, contador e de picotador, obviamente por motivos que se prendem com a redução de pessoal.



Fot. N.º6

A contagem dos pontos industriais, o número de pontos que compõem a peça e lhe auferem o valor monetário, é feita pelos **Contadores**. O cálculo do número de pontos que compõem uma peça é feito por contagem de pontos industriais (8). Estes consistem em factores que são atribuídos mediante a natureza de cada tipo de ponto: se contados à unidade como o ponto ilhó, em que seis pontos reais correspondem a 1 ponto industrial, se através do recurso a quadrículas milimétricas para os pontos arrendados calculados por centímetro quadrado ou se calculados ao metro como o ponto caseado - nas curvas dos motivos a contagem é feita por meio de um pequeno aparelho, o curvímetro, usado na leitura de mapas de navegação (para calcular a extensão de linhas curvas). Pensa-se que terá sido introduzido na indústria de bordados pelos Sírios.



Fot. N.º7

São depois multiplicados por um índice legal, actualizado anualmente. O ponto industrial não corresponde necessariamente ao ponto técnico, sendo o primeiro uma abstracção utilizada para efeitos de cálculo.

8 Mais adiante, poder-se-á visualizar mais detalhadamente, esta contagem industrial.

O corte do tecido à dimensão da peça, não consiste em rasgá-lo, pois tal acarretaria o desfiamento das margens, mas no retirar, com a mão esquerda, de um fio ao longo da linha de corte e, simultaneamente, com a mão direita cortar o tecido com tesoura.

Sobre largas e compridas mesas revestidas a pano, o tecido é agora submetido à operação de estampagem. As **Estampadeiras**, vão estendendo a fazenda sobre a qual colocam a chapa. Com o auxílio de uma pequena almofada, embebida em graxa (um composto de anil, petróleo e parafina), estampam o tecido até que a totalidade do desenho esteja estresido (ou estampado) com todos os seus pormenores. Esta almofada é designada por **Boneca**, um utensílio simples, feito com restos de tecidos de textura grossa, que se adapta à forma da mão.



Fot. N.º8

Depois de embebida em petróleo e na graxa, é passada em movimentos circulares sucessivos, sobre o papel vegetal picotado, para fixar o desenho no tecido:



Fot. N.º 9

Pormenor de tecido estampado:



Fot. N.º 10

Terminada esta preparação, o tecido estampado é remetido às **Bordadeiras Domiciliárias**. Entra-se numa segunda fase, num espaço distinto da fábrica: o lar da bordadeira, quase exclusivamente numa zona rural ou nas zonas limítrofes da cidade do Funchal.



Fot. N.º11

Os trabalhos para bordar são recebidos e entregues através das **Agentes Distribuidoras**, também elas bordadeiras, evitando assim às restantes os custos de uma deslocação ao Funchal. São mediadoras entre as fábricas e as bordadeiras rurais que, conhecendo a especificidade de cada bordadeira, distribuem o trabalho mediante este conhecimento. Os trabalhos são acompanhados das indicações convencionais dos pontos a serem aplicados, das linhas a serem utilizadas e da informação do montante a ser recebido pela execução da peça bordada.

De volta à fábrica, e numa terceira fase, a peça é aferida pelas **Verificadeiras** a fim de ser apurada a sua boa execução. Dá-se o caso de ser desvalorizada a peça bordada quando se apresenta mal executada, o que se repercute numa diminuição da remuneração devida à bordadeira.

Passa-se à lavagem do bordado pelas **Lavadeiras**, que retiram as nódoas mais difíceis através do sal de azedas (Ácido Oxálico). Actualmente, o uso de máquinas de lavar está generalizado, simplificando uma operação que se efectuava manualmente.

Depois de retirado o excesso de água, as peças são submetidas à acção dos ferros de engomar. A fase de passar a ferro requer uma certa perícia e um grande esforço físico por parte das **Engomadeiras**, pois o seu trabalho serve para desfazer algumas incorrecções e restituir o apresto perdido na lavagem.

As **Recortadeiras** efectuam as operações de recorte dos pontos abertos, como sejam as aberturas de *Richelieu*, e o remendo dos pontos que se tenham inadvertidamente solto, para além de outros acabamentos necessários.

A peça passa por uma segunda fase de engomagem, em que as **Passadeiras**, com a ajuda de um *Molhão* (simples amontoado de tiras de linho demolhados em água) humedecem ligeiramente as peças, para passá-las mais facilmente.

Nos trabalhos de acabamentos, ainda há lugar para as **Consertadeiras** e as **Serzadeiras**. As peças que o exigem, são submetidas a trabalhos de costura e filetagem, cuja remuneração é também regulada por um índice legal.

A peça é depois dobrada convenientemente pelas **Dobradeiras**, segundo uma técnica que depende das dimensões e formato da peça.

Todo o bordado é então remetido ao Instituto do Bordado e Tapeçarias da Madeira, à Secção de Selagem, onde os **Técnicos de Controle de Qualidade e Autenticidade** analisam a peça para garantir a sua genuinidade.

Satisfeitos os requisitos exigidos, estes técnicos de selagem apõem o selo que garante a autenticidade do bordado, sendo ainda atribuído um certificado de qualidade .

Quando o volume de bordado o justifica, mais concretamente, quando se destina a exportação, os técnicos deste organismo dirigem-se às fábricas para selagem e garantia de autenticidade do bordado.

Esta garantia é certificada através da aposição, desde Outubro de 2000 , de um selo holográfico com a respectiva marca, em substituição do selo de chumbo usado anteriormente. O selo holográfico aufere uma nota de modernidade, para além da necessidade de ser retirado de circulação o chumbo, considerado nalguns mercados, como ofensivo ao meio ambiente.

A transação de bordados de origem regional (grupo no qual se inclui a tela bordada) obriga à consecução da operação de selagem, constituindo um requisito legal para a homologação do certificado de garantia e autenticidade do produto.

Para a colocação do selo de garantia, todas as fábricas remetem os seus bordados ao referido Instituto, onde os técnicos de selagem procedem a uma vistoria da qualidade do bordado, segundo critérios de verificação estabelecidos. A sua atenção incide, particularmente, ao nível de execução dos acabamentos. As peças consideradas bem confeccionadas são atestadas através da aposição do referido holograma, em substituição do selo de chumbo. O selo de chumbo tinha o centro perfurado para se fazer passar três linhas de cores diferentes – roxo , amarelo e vermelho – para o fazer prender à peça bordada, através de um ponto simples. Uma das faces do selo tinha o símbolo que internacionalmente identifica o registo de marca. Cada selo quando colocado era comprimido com um alicate, de forma a prender as linhas e assumir uma forma compacta. Como se pode facilmente deduzir, esta não era uma tarefa simples para os técnicos de selagem, maioritariamente mulheres, que viram o seu trabalho facilitado aquando da recente introdução do sistema de selo holográfico, quer a nível de esforço físico quer a nível de celeridade do trabalho.

Sem esta operação de certificação, as peças de bordado, por mais singelas, não podem ser comercializadas. As peças voltam então às respectivas fábricas onde são acondicionadas convenientemente pelo **Embalador** e remetidas para o **Encarregado de Stock**. Os Bordados são, finalmente, encaminhados para a venda local ou para exportação. O comércio local é feito no salão de vendas que a maior parte das fábricas possui, conhecido por *Show Room*, onde são expostos os bordados, segundo critérios de decoração próprios e onde se procura destacar as grandes peças de bordado rico, como as toalhas de mesa.

Os bazares estão incluídos nos circuitos turísticos organizados pelas agências de viagens, proporcionando visitas guiadas às instalações. As fábricas de maior dimensão têm acordos feitos com guias turísticos, que, no caso dos visitantes em trânsito marítimo nos navios de cruzeiro, os conduzem para autocarros estacionados no cais, e os encaminham directamente a estas fábricas, sem deambularem pela cidade à procura de outras alternativas.

Um outro método de venda é através dos **Cicerones**. Geralmente homens, contactam o turista na rua e conduzem-no à casa de bordados, onde recebem uma comissão de venda. São o recurso utilizado mais frequentemente pelos bazares de difícil acessibilidade.

Grande parte do que se produz destina-se ao comércio externo, à satisfação de ordens de encomenda de clientes estrangeiros. Os representantes das firmas estrangeiras que comercializam bordados, estabelecem, periodicamente, contactos directos com os fabricantes, para efectivar a encomenda de artigos, preferindo aquele que oferecer melhor qualidade a preços mais competitivos. Muitas vezes, essa exigência é satisfeita através da alteração dos motivos- simplificando-os- ou pela execução de desenhos propostos pela clientela. Devido a esta prática, criou-se o preciosismo de linguagem, ao se distinguir bordado **da** Madeira de bordado **na** Madeira, uma vez que nestes segundos artigos, o desenho não corresponde ao traçado típico do bordado autêntico. Ou seja, pode-se reproduzir todo o tipo de desenho, bordá-lo segundo a técnica tradicional assegurar a perfeição da execução e respeitar os pontos tradicionais, mas não a veracidade da designação de origem, porque o bordado da Madeira autêntico, tem um tipo de desenho característico e implica ser um produto começado e terminado na Ilha.

O Serviço de Licenciamento de Comércio e Estatística do IBTAM trata da logística relativa à exportação de bordados e tapeçarias, para que, com o aval da Alfândega, os bordados possam ser exportados. Esta secção é responsável pela emissão de guias de autenticação e de certificação do bordado; pela certificação das facturas de exportação; emissão de certificados de origem; codificação dos produtos conforme pauta aduaneira e sistema Intrastat (entre os estados membros da União Europeia). Cada produto tem um código conforme o tipo de produto e matéria-prima, e uma nomenclatura própria. O certificado de origem e guias de autenticação estão traduzidos para língua inglesa, francesa, alemã e italiana.

Esta secção é ainda responsável pelo envio de dados estatísticos à Direcção Regional de Estatística e pelo cálculo da taxa de contraprestação de Serviço ou taxa de selagem (vide anexo, pág.71).

Esta operação é paga pelo industrial, segundo a seguinte fórmula:

$$\frac{\text{Valor da Factura}}{\text{Preço de mão-de-obra}} \times 25\% \times 0,07 = \text{Taxa de contraprestação de serviço}$$

Actualmente, o bordado é exportado para diversos mercados mundiais, nomeadamente, e por ordem decrescente de grandeza de exportação, para a Itália, Estados Unidos da América, Reino Unido, Portugal Continental, Suíça, França, Brasil, Espanha, Grécia, Japão, Mónaco e Áustria.

Segundo dados estatísticos da Secção de informática do Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira, referentes à exportação de bordados, Portugal Continental é considerado como mercado interno juntamente com a Região Autónoma da Madeira. Conforme se pode constatar, verifica-se uma quebra percentual de 14% :

Janeiro a Dezembro de 2001	Janeiro a Dezembro de 2002
Madeira – 7,791 kg. 2,120.036 ¤	Madeira – 7,075 kg. 1, 745,890 ¤
Portugal Continental – 1,173 kg. 275,072 ¤	Portugal Continental – 795 kg. 229,325 ¤
Mercado Externo - 8,463 Kg. 1,829 127 ¤ .	Mercado Externo - 7, 565 Kg. 1,572,517 ¤

Quadro Nº1

Três ilações são peremptórias:

A primeira é a de que actualmente, o mercado interno detêm proporcionalmente a maior fasquia de consumo de bordados, representando a venda local, o maior pólo de rentabilidade do produto, claramente consumido pelo turismo regional e pela clientela local, nas lojas de venda de artesanato e nas fábricas de bordados com venda ao público.

A segunda, dá conta de uma diminuição acentuada do mercado de Portugal Continental que reflecte sobretudo o panorama debilitado da economia portuguesa, em estado de sítio relativamente ao escoamento de artigos de luxo.

A terceira, o decréscimo do volume total de vendas, que reflecte uma tendência persistente nos últimos anos, e que, a se manter, verá gradualmente excluído o bordado da Madeira junto dos mercados consumidores. Esta situação no panorama europeu e americano, deve-se à fácil introdução no mercado, de falsificações oriundas de países orientais, com preços cada vez mais baixos e com melhorado tecnicismo, dificultando a distinção entre o produto genuíno e a falsificação.

Segundo dados recolhidos junto da fonte supra mencionada, passo a transcrever a evolução de venda de bordados desde 1996, sendo apenas distinguida a venda local da exportação. O mercado de Portugal Continental está incluído nos valores de exportação.

Exportação e Venda Local de Bordados

ANOS	PESO (Kg.)	VALOR (¤)	
1996	Venda Local	14.172	2.816.664,24
	Exportação	21.122	3.411.990,45
1997	Venda Local	13.692	2.968.475,56
	Exportação	16.925	6.472.200,77
1998	Venda Local	11.924	2.713.157,21
	Exportação	16.925	3.449.375,15
1999	Venda Local	10.288	2.644.816,79
	Exportação	16.971	2.944.059,60
2000	Venda Local	10.682	2.860.429,39
	Exportação	10.923	2.492.964,06
2001	Venda Local	8.423	2.272.798,62
	Exportação	10.923	2.389.760,54
2002	Venda Local	7.075	1.745.890,31
	Exportação	8.878	1.942.318,66

Quadro N°2

Nos último seis anos, registou-se uma quebra percentual de 38% nos valores de venda de bordado a nível local e de 43,1% , nos valores de exportação.

Acerca da indústria artesanal, e segundo dados da Direcção Regional de Planeamento e Finanças, as unidades industriais de base artesanal mais viradas para a exportação (bordados, tapeçarias e vimes), assentam a sua estrutura em mão-de-obra intensiva e orientam-se para um número muito restrito de mercados, estando por isso numa forte dependência do exterior. Tradicionalmente, este sector representa 10 % do PIB regional (indústrias transformadoras – 9,1% ; Industrias extractivas – 0,8 %) bem representativos de uma estrutura débil e condicionada.

A estes aspectos condicionantes do crescimento e desenvolvimento industriais, há a acrescer a limitação do mercado regional, a escassez de matérias primas, a predominância de pequenas empresas mal dimensionadas e tecnologicamente mal apetrechadas, a inadequação dos processos de gestão, a carência de mão de obra qualificada, os baixos níveis de produção e de produtividade, a baixa competitividade e os custos dos factores de produção, para além de sobrecustos resultantes da insularidade e ultra-periferia.

Atendendo às exigências dos mercados e à acentuada agressividade concorrencial, as empresas têm de fazer da qualidade um elemento chave da sua estratégia competitiva, a qual terá de se concretizar a todos os níveis, envolvendo assim não só os produtos mas também as condições ambientais de funcionamento, as instalações e as condições de trabalho incluindo a formação dos recursos humanos.

O artesanato, embora pelas suas raízes históricas e culturais, assuma uma grande importância no contexto da economia regional, tem regredido fortemente nas duas últimas décadas, apresentando significativas quebras de actividade devido, fundamentalmente, à concorrência de produtos similares originários de países asiáticos.

Todas as iniciativas devem ser tomadas para aumentar, ou pelo menos manter, a fidelidade da clientela perante a compra do produto, investindo-se, para além da qualidade, nos parâmetros de durabilidade, beleza e autenticidade, sem que para isso se altere consideravelmente os preços em vigor. A comercialização de produtos tradicionais tem de seguir obstinadamente padrões de grande qualidade se quiser se salvaguardar da concorrência de produtos-réplica que apenas servem os propósitos de funcionalidade.

Assim, a qualidade, para além do padrão funcional, tem de estar presente nos materiais empregues, na forma de execução e na estética do produto.

Esta perspectiva conduz-nos à necessidade de relançamento de um produto tradicional, historicamente enquadrado e alinhado pela gentes da Ilha da Madeira directamente ligadas à indústria dos bordados, bem apresentado ao público nos postos de venda apropriados e convenientemente disseminado no exterior.

Esta necessidade já há muito vem sendo reivindicada.

Da consulta ao Diário da República n.º 146 (9) , acerca da defesa e autenticidade do artesanato regional, pode ler-se no artigo 4º b), que fica proibida na Região "*(...)A exposição e venda ambulante de bordado tapeçaria da Madeira, com excepção dos bomboteiros*"; no artigo 5º, "*(...) Na exposição e venda de bordado (...) da Madeira deverá existir uma clara separação e individualização física em relação aos produtos similares provenientes de outras zonas do país ou do estrangeiro.*"; mais se acrescentando, no artigo 6º, que "*(...) Todos os produtos deverão conter em termos bem visíveis a denominação da sua origem (...)*".

Na realidade não é esta a situação que se vive, apostando-se muito pouco na apresentação dos artigos e na abordagem estética das montras das casas de bordado em geral. Esta situação piora, quando se aborda os bazares de venda de artesanato diversificado, onde tudo se encontra exposto aleatoriamente e sem um mínimo de bom gosto nem de requinte.

9 Vide anexo pág. 42, Diário da República n.º 146, Série I, Sábado, 28 de Junho de 1986, Decreto Legislativo Regional n.º 11/86 / M , págs. 1539 a1540

2.4 - A OBRA

"(...) Ao principiar Novembro, 5 horas e meia da tarde, as sombras povoam mais cedo o interior das casas. E mais cedo se acende a luz do candeeiro a petróleo. Do bordado nascia o pão. Curvadas em torno das mesas, as mão trabalhavam sem descanso até desoras.. " (10)

A pontuar a paisagem da Ilha, a bordadeira sentada na soleira da porta ou em grupos, à sombra das latadas de vinha, entoando cânticos ou contando histórias que acompanham os trabalhos, aproveitavam a luz natural para bordar, rodeadas pelos filhos e vizinhas com a mesma ocupação. De noite, dentro de portas continuam "puxando da agulha", o garante de uma achega à magra economia familiar.

A mulher madeirense sempre demonstrou uma grande capacidade artística e perfeição técnica para produzir trabalhos manuais. Esta capacidade herdada há gerações é a que torna possível uma obra de arte a partir de um simples pedaço de linho estampado, urdido ao ritmo firme e perpétuo das suas mãos.

Simples, também o são os instrumentos da bordadeira:

A agulha, geralmente fina (#7) e adequada aos tecidos de trama espessa; a tesoura, pequena e pontiaguda; o dedal, usado no dedo médio da mão direita; a dedeira ou dedaleira ,uma espécie de dedal sem a parte superior, colocada no dedo indicador da mão esquerda (11) ; o furalhó ou fura-ilhó, pequeno instrumento geralmente feito de madeira, osso ou marfim, com uma extremidade pontiaguda que serve, como o próprio nome indica, para fazer as aberturas no tecido próprias do ponto Ilhó.

10 Horácio bento de Gouveia , op.Cit. , pag.105 .

11 A bordadeira madeirense costuma usá-la no polegar para facilitar a precisão da agulha. Em sua substituição usam uma simples forra de cartão ou cabedal . Em qualquer dos casos a sua função é a de proteger o dedo de eventuais agulhadas .

Para além destes utensílios, utilizam as linhas, que são basicamente de dois tipos: de algodão e de seda. Os negalhos de linha dobrada são presos por um cabresto com indicações de marca, cor e espessura. De preferencia utilizam as linhas mais espessas, preterindo as de seda a favor das de algodão.

O acto de bordar comporta uma gestualidade característica da mulher. Sentada, assenta o tecido sobre o dedo indicador que fica preso pelos dedos polegar e médio da mão esquerda. Com a mão direita, utiliza a agulha segura pelo indicador e polegar, tendo o dedo médio como apoio, num gesto de grande precisão.

Na produção do bordado da Madeira nunca foi empregue o bastidor, o que torna este trabalho ainda mais peculiar, dado o grau de exactidão que se atinge sem o recurso a determinados elementos normalmente usados na feitura dos bordados. De acrescentar, a estranheza contrastante entre as mãos destas mulheres, dadas a tarefas domésticas pesadas, à lavoura à agricultura e ao pastoreio, e o manejar das agulhas tão finas, num trabalho tão minucioso.

A bordadeira é uma artesã anónima, de entre as cerca de **cinco mil** que hoje em dia se dedicam a este labor. Segundo dados estatísticos referentes a 2002, recolhidos de um trabalho de campo exaustivo perpetrado por pessoal da Secção de Fiscalização do IBTAM (actualmente IVBAM), o levantamento demográfico de bordadeiras por Concelho é conforme o quadro que se segue:

Levantamento Demográfico de Bordadeiras por Concelho

Concelho	N.º Bordadeiras FICHEIRO	N.º Bordadeiras ACTIVO	Média de Idades	Percentagem de Quebra
Santa Cruz	384	220	46	- 45%
Ribeira Brava	1917	996	44	-48%
Ponta de Sol	532	318	49	-41%
Porto Santo	133	93	51	-31%
São Vicente	118	55	43	-46%
Santana	107	58	56	-54%
Porto Moniz	16	9	46	-56%
Machico	1525	681	47	-55%
Calheta	670	211	46	-69%
Funchal	1940	611	48	-68,6%
Câmara de Lobos	3961	1694	46	-59%
Total	11303	4946	48	-54%

Quadro Nº3

Estes dados são efectivados por comparação ao ano de **2000**. A se manterem as tendências actuais, com quebras superiores a 50%, o processo de extinção desta classe não deverá estar muito longe de se tornar numa realidade incontornável.

Muitas das bordadeiras permanecem no activo, contribuindo erroneamente para as estatísticas, para obterem as regalias da Segurança Social, bordando o número de pontos necessários e durante o numero de anos exigidos, para que tal regalia se mantenha. Dá-se o caso de estarem inscritas mulheres que não bordam, sendo a avó ou tia das mesmas a bordarem o numero mínimo de pontos para descontos na Segurança Social, auferindo do estatuto de beneficiárias e posteriormente da reforma.

Para além disso, a faixa etária mais numerosa é a que se situa entre os 50 e os 60 anos de idade.

A partir de 1980, as bordadeiras começaram a receber subsídio de Natal e a descontar obrigatoriamente para a Segurança Social, passando a beneficiar de subsídio de reforma. Desde 1998, o direito à pensão de velhice do regime da segurança social das bordadeiras de casa, foi antecipado para os 60 anos de idade, após 15 anos civis com entrada de contribuições (1 ano civil corresponde a 120 dias). A reforma por invalidez é contemplada após cinco anos civis com entrada de remunerações.

1.4.1 - A REGULAMENTAÇÃO DA REMUNERAÇÃO DA BORDADEIRA

A actividade das bordadeiras de casa encontra-se regulamentada em Diário da República (vide anexo pág.52). Apenas a partir de Julho de 1993, as bordadeiras de casa são classificadas da seguinte forma:

" a) Bordadeira manual de bordados - a que executa bordados manuais em tecido estampado com pontos diversos, utilizando vários tecidos como algodão, linho, organdi, fibras sintéticas ou artificiais, lã e seda natural, e interpreta os desenhos e as especificações sobre as cores e a linha a utilizar."

São anualmente estabelecidos por Portaria (vide anexo pág.74), emitida pela Secretaria Regional dos Recursos Humanos (ou por outra secretaria que tutele o sector), os valores remuneratórios mínimos a pagar às bordadeiras de casa, de acordo com as possibilidades económicas e financeiras do sector.

O sistema económico que estabelece a remuneração **mínima** (1) às bordadeiras domiciliárias é extremamente complexo e único no País.

Para se chegar ao estabelecimento dos designados pontos industriais, é necessária a contagem, em cada desenho, da totalidade dos pontos que o compõem. Cada fábrica numera os seus originais, e após a contagem de pontos que constituem o desenho, o contador coloca esta soma discriminada numa das margens. O papel do contador deve ser de muita precisão e justiça, pois qualquer erro na contagem, repercute-se na remuneração da bordadeira.

Depois de contados e agrupados distintivamente são então multiplicados pelo índice legal em vigor contemplado para cada tipo de ponto. Quanto mais difícil for a execução dos pontos de bordar, maior o número de pontos industriais atribuídos a esses pontos reais, distinguindo-os por grau de dificuldade e criando simultaneamente uma especificidade de trabalho entre as bordadeiras .

Para melhor ilustrar este processo de remuneração, remeto para consulta (em anexo na pág. 73), cópia de peça acabada e respectiva contagem de pontos industriais que a compõem. O total de pontos é então multiplicado pelo índice legal em vigor para o ano corrente.

Este sistema meticuloso e complexo, é visível na tabela que se segue, datada de 1935, que continua em vigor como referente técnico para a contagem dos pontos industriais. Serve de base para a remuneração das bordadeiras e estabelece o conseqüente preço de mão-de-obra das peças de bordado.

12 Por lei, o cálculo de remuneração compreende os valores mínimos a pagar, pois caso esses valores não se verificarem, os industriais ficam sujeitos a multas ou até mesmo ver a sua licença de alvará ser retirada.

É permitido pagar acima da tabela.

Os pontos de bordar (13) contemplam apenas os asseverados como pontos tradicionais e característicos do Bordado da Madeira. Tendo em conta a tabela de pontos relativa aos bordados, que contempla os pontos a aplicar, não é hoje permitido introduzir outro tipo de pontos sob pena de não ser considerado bordado autêntico. Estes têm uma nomenclatura muito própria e com ajustes locais que derivam de corruptelas que o linguajar popular tomou como norma.

A liberdade possível centra-se na originalidade dos desenhos e das composições, que, usando o estrito manancial de pontos, permite a criação de novas peças, pela articulação idiossincrática e artística dos motivos que compõem o desenho.

No bordado da Madeira, **toda** a matéria-prima é importada, desde as linhas (de Portugal Continental, França e Inglaterra) aos tecidos: o algodão chega-nos de Portugal Continental, da Bélgica e da Suíça; o linho, da Irlanda, Bélgica, Portugal Continental e Itália, e a seda, do Japão.

O que o distingue dos demais, é a inconfundível execução saída das mãos que trabalham a matéria com uma cadência firme e sabedora, denunciando a precisão de quem sabe o que faz e permitindo a existência (e permanência) do bordado na história colectiva madeirense.

13 Vide anexo págs. 4 a 17

CAPITULO II

1- PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A MUSEOLOGIA

1.1 – DA MEMÓRIA

1.2. DO OBJECTO MUSEOLÓGICO

1.3 – DA MUSEOLOGIA

2- O ECONOMUSEU

2.1 - A VERTENTE MUSEOLÓGICA

2.2 - A VERTENTE EMPRESARIAL

2.2.1 – A GESTÃO

2.2.2 – O MARKETING

2.2.3 – A QUALIDADE

1- PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A MUSEOLOGIA

1.1 - Da memória

Um museu é tão somente a memória da sociedade que o corporiza.

Toda a evolução do mundo contemporâneo caminha na direcção de um mundo acrescido de memórias colectivas e a história dita Nova pode ser interpretada como uma revolução da memória, ao se esforçar por criar uma história científica a partir da memória colectiva.

A memória colectiva é muito mais abrangente do que o conteúdo dos museus, bibliotecas e arquivos. Alberga o património oculto: toda a experiência humana, todo o conhecimento, todos os processos de trabalho e todas as formas de expressão criadas pela Humanidade, juntamente com o meio físico circundante, pertencem àquelas partes da memória colectiva que raramente estão presentes nessas instituições.

A memória é constituída por imagens construídas pelo ser humano e por isso contêm emoções, o que as torna mais fortes, mas menos objectivas. O processo de recuperação de uma memória, pode ser comparado com a experiência de tirar uma cereja de um cesto: nunca tiramos só uma, porque a que pegamos traz sempre outras agarradas e acabamos por tirar uma série de cerejas ao mesmo tempo.

Esta metáfora corresponde ao facto de que as recordações não estão armazenadas de forma isolada, mas que se encontram ligadas entre si em redes que, colectivamente, representam o conjunto de experiências vividas pelo sujeito. A tarefa de recuperar uma experiência vivida é como fazer um *puzzle*, cujas peças estão repartidas por diversas caixas - de uma das caixas tiramos um local, de outra, uma experiência vivida, uma data, um percurso - e vamos encaixando cada peça no seu lugar.

A recolha de memórias torna-se imperiosa quando se pretende estabelecer uma história local com pormenores do almanaque social, cultural e político.

O âmbito da história local e regional, é responder a interrogações que dizem respeito aos níveis e aos mecanismos de integração social, económica, política e cultural e implica o estudo intenso de documentação de carácter local, integradas em questões de carácter geral.

Conhecer a história local passa por conhecer a memória de certas pessoas - a memória viva. É esta que permite dar vida aos objectos num museu, pondo-os de certa forma a comunicar, numa narrativa não estereotipada.

A recolha de testemunhos de um grupo profissional (onde para além das bordadeiras, também se inclui os restantes profissionais anteriormente descritos) que se encaminha para uma inegável extinção, torna-se imperiosa quando se pretende estabelecer uma história local com pormenores do almanaque social, cultural e político.

É função do museu aprender as histórias de vida desta população ligada a uma industria de bordados outrora florescente, para as "contar". Trata-se de preservar as peças para fazer o tal *puzzle*, que é a memória colectiva da sociedade madeirense desde o século XIX. É uma recolha de património imaterial, que se processa através de conversas com pessoas mais idosas, artesãos e operários, para recolher conhecimentos e saberes tradicionais como os como os ofícios tradicionais, o linguajar, a música, a dança, os rituais e festividades, a medicina tradicional e as mezinhas, rezas ou artes culinárias.

Preservar o material implica conservar o imaterial. Da simbiose dos dois resulta uma síntese plena, que o museu pretende salvaguardar: aliar o património tangível ao **património emocional**.

De outra forma não faria sentido.

O poema que se segue é apenas um ténue retrato de uma valiosa colecção :

O BORDADO

Eu nasci em 27
E em 40 já bordava
Junto com a minha avó
Que ela me ensinava .

De dia era na terra
À noite era para bordar
Com candeeiro pequeno
Para nos alumiar.

Sentadas no chão
À roda de um banquinho
P'ra pôr o candeeiro
Que era pequenino

Bordava-se a noite inteira
Que já esfregava os olhos
Tinha a vista a arder
Por causa do petróleo

A luz do candeeiro
Fazia muito mal
P'ra ganhar um dinheirinho
Para comprar o enxoval.

Mesmo com o petróleo
Havia muitas raparigas a bordar
Agora com electricidade
Não querem se assujeitar. (14)

14) Ascensão de Jesus Moniz ,70 anos
Centro de Dia da Stª Casa da Misericórdia da Calheta , Abril 1998

O museu seria protagonista na recolha deste acervo paralelo, das tais histórias de vida que se esgotam quando a vida acaba. Estimular este depósito, faria gerar a criatividade, a qualidade, a expressão livre, a perpetuação de pequenas ou grandes narrativas para as gerações futuras, o conhecimento do "Estado da Arte" de uma determinada comunidade, num dado espaço de tempo, a percepção das suas preocupações, pensamentos, anseios, felicidades e tristezas.

Numa missão educativa, iria facultar a todas as pessoas, independentemente da idade e grau académico a possibilidade de *escrever* as suas memórias, que de outra forma não o fariam, ou por falta de recursos materiais, ou por não saberem escrever, para além de poder fundamentar estudos de época sob o aspecto social e linguístico.

Imagine-se se tivéssemos tido acesso a esse tipo de arquivo organizado há anos atrás, e pudéssemos ser capazes de ler o que os nossos antepassados diziam, como o diziam, o que viveram, como o viveram ! Sem recursos literários nem figuras de retórica, seria um registo diferente de um livro de história, de um arquivo, de uma notícia de jornal, ou de um relato feito por outrem, porque manteria a sua autenticidade plena.

É função dos museus do séc. XXI partir do universo individual para o colectivo, através de temas da actualidade e de conceitos globais, contemplando o hiato entre gerações. Sempre com uma perspectiva inter-geracional, numa época em que se desvirtua o saber dos mais idosos, ignorando que os problemas basilares do ser humano são sempre os mesmos, independentemente da época em que se vive. Este estímulo poderia gerar um sentimento de auto-estima ou apenas funcionaria como purga de emoções, tal como funcionava o teatro para a antiguidade clássica, tal como funciona uma consulta de psicologia para os tempos modernos.

A palavra, essa sublime prerrogativa humana, é o suporte que permite a transmissão de uma ideia, mesmo que um gesto valha mais que mil palavras, que para bom entendedor, meia palavra baste, não nos devemos nunca esquecer que no principio era o verbo!

1.2. Do Objecto Museológico

Os objectos estão associados a percursos de vida e quadros sociais, históricos e geográficos de produção. É o sistema de valores dos objectos que constitui o seu interesse museológico.

O museu deverá responder à questão: como é que os objectos nos interpelam ?

Há todo um potencial expressivo nos objectos ligados a um sistema de valores quando se procura dar resposta a o que é que um objecto, situação ou personagem, suscita na minha memória. Durante muito tempo, no mundo dos museus, era o objecto pelo objecto. Este passou a ser conotado de um potencial expressivo, ligado a uma realidade social, que nos remete para um sistema de valores, alicerçado no reforço de identidade e auto-estima dos indivíduos e grupos.

Os objectos ganham assim uma vida transferida através de um processo de museificação e tornam-se documentos: o objecto museológico é por definição um artefacto comunicante, assim tornado através do processo de musealização. Como documento, torna-se fonte de informação, não apenas da sua própria existência, mas também como testemunho físico de uma determinada actividade, fenómeno ou função.

Os objectos / documentos não são simplesmente exibidos, mas explicados, interpretados e contextualizados. Valem pela função que desempenharam e têm a capacidade de evocar temas, problemas, situações, sentimentos e modos de viver.

Os objectos museológicos são separados do seu contexto original e transferidos para um outro, o museu, de forma a documentar a realidade da qual foram fisicamente separados. Para os fazer renascer, conta-se com a participação dos seus antigos usuários que recriam cenários da vida quotidiana de outros tempos juntamente com a presença de outros objectos ou recria-se essa mesma vida através do registo da sua sonoridade, gestualidade e odor, inculcando-lhes fragmentos da vida.

O fundamento da vida é a sua capacidade de durar, de preservar a sua identidade e de se modificar parcialmente através de múltiplos e sucessivos actos de leitura, bem como da sua capacidade de influir nos processos de produção e de recepção de outros textos e da sua capacidade de contribuir para a dinâmica do sistema semiótico.

Durante a vida os objectos mudam. O objecto que nos surge no tempo actual é a soma das características previstas para esse objecto, idealizadas pelo seu fabricante e

relacionadas com o seu contexto conceptual, da sua cultura, inteligência e imaginação. Ao objecto potencial acrescenta-se os efeitos de uso e de deterioração que indicam o contínuo desenvolvimento do objecto, acumulando informações com o desenrolar do tempo e com a mudança de contextos de uso. A história da vida do objecto inclui o conhecimento de quando e como esse objecto foi feito, por quem, para quem e porquê, os sucessivos proprietários e os diferentes usos e funções.

Preservar o objecto material implica conservar o imaterial. Da simbiose dos dois resulta uma síntese plena. Aos Objectos Herdados - o Tangível - juntam-se-lhes os Objectos Construídos (o Intangível que os acompanha, a ideia que os gerou, os gestos invisíveis que os movimentam) para que, em unísono, componham o discurso narrativo, o sentido pleno, e possam interferir na vida das pessoas, da mesma forma que as pessoas já intervieram na vida dos objectos – é o primeiro nível de comunicação.

Pelo seu enquadramento, permita-se o relato da "viagem" que se segue :

"(...)Por várias razões boas e outra ainda melhor(sacudir do espírito as teias de aranha) o viajante foi ao Museu de Arte Popular. É um refrigerio. É também uma e muitas interrogações. Desde logo, o visitante tomaria esta colecção e dividi-la-ia em dois ramos, cada um dos quais susceptível de amplos desenvolvimento: o de arte Popular propriamente dita e o do Trabalho, o que não significaria organizar dois museus, antes tornar mais visíveis as ligações entre o trabalho e a arte, mostrar a compatibilização entre o artístico e o útil, entre o objecto e o prazer sensorial. Não que o museu não seja uma extraordinária lição de beleza objectiva, porém padece do pecado original de simples exposição para fins ideológicos nada simples, como foram os que presidiram à sua criação e organização. O viajante gosta de museus, por nada deste mundo votaria a sua extinção em nome de critérios porventura modernos, mas não se resignará nunca ao catálogo neutral que toma o objecto em si, o define e enquadra entre outros objectos, radicalmente cortado o cordão umbilical que os ligava ao seu construtor e ao seu utilizador. Um ex-voto popular exige o respectivo enquadramento social; um ancinho não é entendível sem o trabalho para que foi feito.

Novas morais e novas técnicas vão empurrando todo este material para a arqueologia, e esta é só uma razão mais de novas exigências museológicas ."(15)

Os museus vão-se gradualmente libertando do estigma de lugares inodoros, insípidos e incolores. Pequenas mudanças estudadas e ensaiadas, permitem-nos concluir que as possibilidades são múltiplas: ao silêncio sepulcral sucedeu o som ambiental; à imobilidade absoluta dos objectos sucedeu a rotação da peça e a variação da luz.

São bem conhecidos, no campo da psicologia, exemplos de sinestesia: de imagens coloridas suscitadas por sons, de imagens sonoras suscitadas por cores, de imagens cromáticas provocadas por palavras, e de imagens olfactivas, musicais, gustativas, despertadas por associações de textos literários ou por simples palavras.

E o que nos pode provocar o confronto com o objecto ?

Os objectos têm a capacidade de nos assombrar: pela beleza e raridade, valores e sentimentos; por nos fazerem pensar e por nos ajudarem a abstrair; pelo reconhecimento do real e pelo afastamento dele.

15 Saramago , José , *Viagem A Portugal* , Editorial Caminho S.A., 18ª Edição , Lisboa , 1995 , págs. 293, 294.

1.3 - Da Museologia

A museologia como ciência experimental que trata do objecto museológico (seja ele de que natureza for) tem o seu laboratório num meio específico, que é um museu (seja ele de que tipologia for) e vive da **soma** entre a relação sujeito / objecto, mediada pelo agente, o museólogo (seja ele de que escola for). Ora, esta soma deve ser uma proposição integralmente ajustada ao devir contemporâneo rejeitando o que deixa de ser lógico e actual, à semelhança de qualquer outro paradigma científico.

Os meios expressivos ao alcance da museologia não se esgotam ao delimitar o estudo das finalidades e das organizações dos museus, nem no estudo da implementação e integração de um número básico de actividades envolvendo a preservação e o uso da herança cultural e natural no contexto da instituição museu, nem tão somente no estudo dos objectos de museu e das suas qualidades distintivas - está antes subjacente ao estudo de uma relação específica entre o ser humano e a realidade.

Movimentando-se no seio deste lastro cultural, a museologia pode-se apropriar de meios que não lhe pertencem para ilustrar esta relação. Pode-se aproximar dos recursos de outras ciências e de estratégias empresariais, desde que essas estratégias não se tornem perniciosas e gerem situações de assintactismo ou de desvio - saltos de consequencialidade lógica no contexto do discurso narrativo museológico.

As diversas estratégias são possíveis, e se bem articuladas, podem gerar actuações consonantes com o espírito da nossa época, ou seja, válidas, adentro das recentes estratégias museológicas permitidas "por lei". Por exemplo, pode tomar de empréstimo o corpo humano, da dança ou da mímica; a voz humana do teatro ou do canto; o conhecimento da mente humana da psicologia; o potencial expressivo e simbólico dos estudos de cor das artes visuais; as teorias *Feng Shui* da harmonização do espaço!

Sem cair em diálogos circenses, pode-se tornar num lugar de encantamento, de espelho de rosto do século XXI, de memórias perdidas e reencontradas.

O que faz ciência hoje é pensar a museologia como o reflexo de um microcosmos social, é perceber a dinâmica social, a diversidade de forças e interesses que atravessam o mundo dos museus, é pensá-la como um sistema aberto onde não há um bloco monolítico de ideias.

A diversidade museal é a atitude oposta à redução a um modelo único, é levar em conta os museus "estranhos", fora dos moldes e manuais. A dinâmica museológica pode ser comparada à biodiversidade da natureza. E na natureza, as forças antagônicas presidem ao dia-a-dia.

Sob a acção de mudanças operadas historicamente nas estruturas sociais e culturais, assiste-se a um alargamento do conceito, mas não propriamente a emergência de uma conceituação radicalmente nova.

A museologia é uma categoria convencional, não delimitável nem caracterizável mediante propriedades formais existentes em determinados museus, mas estabelecida em função de decisões de uma **comunidade interpretativa**, que vê e julga como válidos, certos pressupostos e lhes atribui um estatuto de legitimidade.

No conceito de comunidade interpretativa, as estratégias interpretativas que possibilitam a emergência de significados e de padrões formais, não são de natureza individual e subjectiva, mas comunitária, de modo que a comunidade interpretativa representa a instância que produz esses significados e esses padrões e os recebe criticamente, emitindo juízos de valor.

O receptor encontra-se normalmente sob a acção de um determinado horizonte de expectativas. Estas expectativas, que podem representar um poderoso factor condicionante da estratégia e da dinâmica da mensagem, defluem de múltiplos sinais que o receptor descodifica aprioristicamente – o que leva antes de entrar e, sobretudo, o que acrescenta antes de sair. As tentativas falhas são as que defraudam as expectativas.

O Grau zero de recepção é fruto de uma produção negligenciada, que perde a sua energia e fica envolvida num estágio letárgico e estéril no devir do sistema: não tem receptividade crítica.

Muitas vezes a comunicação não se efectiva por fenómenos de **ruído**, qualquer perturbação da transmissão de informação, num processo comunicativo: o envelhecimento de um conceito ou a audácia da inovação podem representar, num dado

momento histórico, fontes de ruído, bem como as amputações e modificações impostas por qualquer modalidade de censura.

O ruído como fenómeno depredado da comunicação está relacionado com o fenómeno mais amplo da **entropia** (grau de desordem ou de contradição de um dado sistema de significação ou de comunicação).

Deste mal padecem muitas das formas de comunicação, presentes no universo das narrativas museológicas: quando se quer ser moderno, sem saber como; quando o poder político interfere na ocultação de realidades, opostas ao interesse partidário vigente - não mostrando as fragilidades de determinada estrutura, mascarando a pobreza com objectos raros e visões fictícias; quando se inicia um projecto que envolva a comunidade e que a dado momento se ignore a sua presença – o discurso torna-se desorganizado e incoerente, sem qualquer sentido lógico para quem o "lê".

Nos dias que correm, a qualidade é uma exigência imposta a todos os níveis de bens e serviços. Se os museus se regessem pelas normas do mundo empresarial, muitos deles fechariam as suas portas, por falta de qualidade de argumentação, por "falência intelectual" gerada pelo mutismo.

Em oposição, outros tantos, reforçariam a sua legitimidade e *Modus Operandus* pela imposição da Qualidade, pela sua capacidade de **saber comunicar** de forma clara e fluente uma ideia ou uma colecção: quando se entra no campo da comunicação, todas as atenções se centram no ser humano, pois ele constitui o fio condutor de todos os movimentos.

Comunicar é saber operar com a linguagem das coisas, movimentando ideias e sentidos, para construir uma história organizada em torno da potência sígnica dos objectos e do valor humano que os faz gerar.

Sem comunicação não existe criação. O processo criativo desenrola-se de uma narrativa, legitimada pelos múltiplos suportes à nossa disposição no devir contemporâneo. A construção do discurso baseia-se num processo formativo executado pela Humanidade, tendo por base a imaginação, qualidade exclusiva da mente humana e presente, tanto no acto de criação, como no acto de recepção. Só nos podemos debruçar sobre a indústria humana em termos de uma produção plenamente expressa e comunicável ao próximo.

Narrativas modestas ou grandes narrativas – tudo faz parte do nosso universo, que é de facto a corporização da multifacetada produção humana.

Estas narrativas retractam a perspectiva da nova museologia associada a uma escrita com códigos próprios, feita para um leitor que a saiba decifrar por perceber os mecanismos da sua concepção.

Museus diferentes com escritas e vocações diversificadas levam a uma democratização da escrita museológica. Um espaço de muitas vocações implica museólogos polifacetados, com uma aprendizagem específica para lidar com os problemas actuais, o que hoje em dia se impõe como pressuposto legítimo de uma definição de Museu.

Em geral, o trabalho de um museógrafo consiste em dar sentido a uma exposição, de acordo com um espaço e uma colecção, para que o trabalho exposto ou a colecção se evidencie e não a museografia em si.

O objectivo principal é provocar uma experiência museística no visitante, que consiste na experiência de verdadeiramente apreciar a exposição. A premissa mais importante é o conhecido lema *less is more*: usando o mínimo de soluções de montagem, melhor a peça ou colecção irá parecer.

O museógrafo deve permanecer anónimo. Quanto menos o visitante percepcionar os elementos usados na montagem, melhor terá sido a sua actuação: a exposição é projectada à volta de um grupo de objectos que devem manter um relacionamento entre si e um objectivo didáctico. O museógrafo tem de ser reflexivo. O seu objectivo é dispor o trabalho de uma forma inequívoca e simples e evitar qualquer competição entre os objectos e expositores, vitrines e grafismos - a boa museografia é aquela que não é evidente, evocando simplicidade, clareza, conteúdo e qualidade.

A intenção de uma exposição é a de que o visitante tenha uma ideia clara daquilo que está vendo e compreenda o sentido das coisas expostas. A museografia relaciona e ordena um espaço e uma colecção, que ganha um determinado sentido, dependendo da sua organização. Existem muitas maneiras de ordená-las e múltiplas mensagens podem ser transmitidas. As diferentes possibilidades são dadas pelo diálogo que os objectos mantêm entre si e pelas as diferentes interpretações do visitante e deve estar sempre omnipresente o princípio de que uma exposição terá todo o tipo de visitantes. É importante observar o desenvolvimento de uma exposição e a reacção do público. Esta será beneficiada se o elemento bem-estar estiver presente e contribuir para uma melhor percepção do todo. Aí a experiência museológica estará completa.

Com novos princípios orientadores tão abrangentes e dificuldades acrescidas ao nível de uma actuação lúcida, como deverá ser entendida a será a nova museologia ?

Vários problemas se colocam: um museu percebido nestes termos pode deixar de se chamar simplesmente museu ao encarnar funções que pertencem a outras instituições como Centros de Dia, Casas do Povo, Instituições de Caridade, Instâncias de ecoturismo, Câmaras Municipais, Juntas de Freguesia e Escolas.

A manutenção desses espaços deverá ser orientada por um grupo emergente de neo-museólogos para uma nova museologia, pela possibilidade de concatenar o manuseamento dos conceitos e a vertente prática, a relação entre as ideias e a materialização das mesmas, saber quais os serviços a prestar e que postura assumir.

E sobretudo, saber responder às questões levantadas num museu orientado para fruidores. O princípio emergente desta ideia será mediado pelo bom senso e pelo conhecimento sensato dos problemas do mundo contemporâneo, para poder intervir.

Não se aceita uma ideia simplesmente, o que torna toda a comunicação complicada, e até por vezes, ausente. O público, também terá de passar por uma aprendizagem, baseada numa nova forma de comunicação, passando a fruir de um espaço com outras regras e, conseqüentemente, com uma atitude diferente. Desta simbiose surge um museu com os alicerces tradicionais alterados e uma *praxis* fortemente vocacionada para uma intervir na sociedade de forma coerente como resposta às múltiplas solicitações da mesma.

O papel dos museus na sociedade, os seus sistemas específicos de pesquisa, de conservação, de educação e de organização da relação com o ambiente físico e da classificação dos diferentes tipos de museus, reflectirá as actuais exigências do nosso universo ?

Segundo Stephen Weil, os museus diferem enormemente e algumas destas diferenças – particularmente em termos de dimensão, de disciplinas e de laços com a comunidade – não se exprime apenas em graus, são diferenças de género. A nível mundial, esta diversidade é imensa: novas instituições aparentadas aos museus, os "paramuseus", surgiram: centros de interpretação, centros científicos, casas históricas, quintas

históricas em actividade, parques temáticos, parques para safaris, centros de documentação do meio ambiente, centros do património e outros.

De facto, a palavra "Museu" é um termo genérico que se aplica, não apenas ao referente que normalmente temos como museu, mas também a instituições semelhantes, tal como os centros de exposição, cujas actividades repousam sobretudo na produção de exposições temporárias, complementadas pela pesquisa, actividades educacionais e culturais.

No entanto, estes centros não possuem colecções ou exposições permanentes. Normalmente existem em Centros culturais, Casas da Cultura ou Bibliotecas, maioritariamente dedicadas a dar a conhecer a arte ao público.

Os centros de interpretação, como o próprio nome sugere, dedicam-se à interpretação de um tema, geralmente relacionado com a história, ciência, meio ambiente ou modos de vida, e estão presentes nos centros históricos, casas de interesse histórico ou patrimonial e, em alguns casos, igrejas ou outros sítios de veneração onde decorrem exposições e actividades de interpretação. Todas estas instituições são organizações sem fins lucrativos, com um aspecto em comum: dedicam-se à educação do público e à partilha de conhecimentos, sobre arte, história ou ciência.

Os museus coleccionam objectos. Adquirem, conservam, estudam e exibem as suas colecções. É o que os distingue de outras instituições semelhantes. Tal como os centros de exposição e centros de interpretação, os museus conduzem a pesquisa e preparam actividades de largo alcance, desde exposições a actividades educacionais estendendo-se a publicações. Nesta perspectiva, os aquários, jardins botânicos e zoológicos, serão também museus, porque têm colecções e tornam-nas acessíveis ao público. A única diferença reside no facto das colecções serem compostas de organismos vivos.

Mas afinal de contas, o que é um museu ?

A palavra museu toma um sentido renovado enquanto meio pelo qual as sociedades representam as relações da sua própria história com a das outras culturas. A mudança gradual perante o conceito de museu tradicional testemunha o despertar de interesse por uma museologia que não se fundamenta apenas na instituição museu e cuja evolução se

deve ao deslocamento de interesse centrado no objecto para um interesse sobre a comunidade.

Para Peter Van Mensch, o museu é orientado para a população local funcionando como instrumento de compreensão e como matriz das mudanças económicas, sociais e culturais.

As mudanças de perspectiva advêm do alargamento da noção de objecto de museu; de uma crescente tendência para a conservação *In Situ*; da emergência do conceito de museu descentralizado; da tendência para a conceptualização, para o museu das ideias; da racionalização da gestão do museu e da musealização de instituições culturais e comerciais.

No final dos anos 60, dois princípios museológicos fundiram-se num novo modelo de museu: a conservação *In Situ* e a conservação dinâmica. A origem dos museus industriais está fortemente ligada à emergência da arqueologia industrial. A aproximação analítica aos museus tradicionais de ciência e tecnologia é baseada na fragmentação e re-contextualização ou des-contextualização: os artefactos são alienados dos seus significativos contextos originais e trazidos para um novo contexto artificial.

Os novos museus ensaiaram outra aproximação, mostrando os artefactos no seu contexto original, e na sua função original - aproximação reconstrutiva. O contexto físico industrial era reconstruído em detalhe, e, através do recurso a técnicas de história viva, a dimensão social era assim incorporada.

No entanto, e embora o museu (ou parte dele) fosse baseado na conservação *In Situ*, a área circundante ao museu mudava drasticamente, sofrendo os efeitos de uma "descontextualização *in situ*": um parque natural em vez de um lugar industrial. O passado era estetizado e santificado. Desaparecia assim o confronto entre um lugar desagradável e a realidade social que dele fazia parte. Como resposta a esta crítica, surgiu o conceito de ecomuseu, conceito desenvolvido por George Henri Riviere e Hugues de Varine e apresentado durante a conferencia de Santiago do Chile, em 1972.

Para Hugues de Varine, uma característica essencial dos museus será a sua capacidade para captar e reagir aos problemas próprios da sociedade que o rodeia e na qual está inserido. Disso dependerão em larga escala as suas possibilidades de subsistência. Não bastará prestar atenção ao que se passa à sua volta, é preciso adaptar-se à realidade exterior. Para que isso possa acontecer, a instituição terá que estar apta a aceitar as mudanças, como único meio de ser parte integrante de uma sociedade cada vez mais

activa e terá que constatar a caducidade de modas, valores e gostos que até recentemente eram actuais.

Esta tendência decorrerá até que a pretensão novecentista de que o museu incluía exclusivamente a essência das artes ,da ciência e da cultura, se dilua.

Segundo George Henri Riviere, um ecomuseu é uma interpretação do espaço concebida pela população, que a instala e explora e que contribui para o estudo histórico e contemporâneo dessa mesma população e do seu meio.

A sociedade contemporânea não valoriza do mesmo modo a ideia de coleccionismo, atitude válida para sociedades aprisionadas à cultura de objectos. O processo de transformação do objecto em documento circunscreve-se à vitrinificação do mesmo, acompanhado de legenda própria, numa linguagem precisa que traduz as características físicas e históricas do objecto – o empiricamente verificável.

Os museus devem ser edificados por força da sua dimensão social, alimentando o público, fruidor desse espaço. Desta forma, se poderá dar uma resposta acertada ao se estudar as necessidades culturais de cada comunidade e ao elaborar um plano de culturalização na qual a instituição desempenha um papel importante.

Só estando o museu inserido num alargado programa cultural, poderá desempenhar a função social que lhe compete, apelando para um sentido construtivo da existência humana através dos objectos referentes à vida da comunidade (nos moldes em que foram construídos) e, sobretudo, para a preservação da memória colectiva.

Muitas são as razões apontadas para o interesse crescente pela conservação activa das técnicas artesanais ou das indústrias tradicionais: o desaparecimento progressivo de oficinas tradicionais, as profundas transformações no mundo do trabalho e a automatização do processo de fabrico. A estes factores se acresce uma dose de nostalgia pelos velhos tempos.

Esta atitude decorre da tomada de consciência do desaparecimento progressivo de um certo número de técnicas e de saberes indispensáveis à criação artesanal e artística e, simultaneamente, da consciencialização do potencial económico que representa o comércio de produtos tradicionais e a consequente salvaguarda e valorização deste tipo de património.

A sociedade de hoje, unida por um desejo de identificação, tem necessidade de se referenciar a um conjunto de objectos e de técnicas que remetam para a tradição e autenticidade. Peças únicas saídas das mãos dos artesãos, constituem um elo de ligação

com o local de origem, território ou país – um elo com o tempo, com a história local, com um modo de transmissão familiar de certas comunidades ou grupos profissionais.

Tal panorama corresponde à caracterização da indústria de bordados da Ilha da Madeira. Se as fábricas de bordados vivem um clima de insustentabilidade económica, a atitude que se apresenta como urgente é a de tentar fazer reverter o processo de extinção do sector, através da fixação de uma formatação museológica capaz de revitalizar a tradição no seu melhor. Sob este aspecto incide a necessidade de preservação do objecto construído e, sobretudo, do objecto imaterial. Esse só pode ser conservado através da permanência do saber-fazer da bordadeira madeirense. Sem este repositório de memórias vivas, um museu dedicado à arte do bordado perderia a sua razão de existência.

Neste ponto gostaria de focar a importância da função social do museu na óptica das bordadeiras. Para além dos cursos de formação possíveis em benefício desta classe, a questão permanece se a bordadeira se reveria de alguma forma neste museu, para além da sua representatividade, na figura de uma ou duas bordadeiras ao serviço do museu vivo.

Todas as acções em benefício desta artesanaria serão insuficientes se a questão social relativa às artesãs não for convenientemente tratada. Uma forma de contornar este aspecto seria admitir institucionalmente a sua importância. Dentro de um amplo quadro de possibilidades, eis algumas sugestões, que visam a permanência deste legado patrimonial inscrito no âmbito do intangível:

- O museu dedicado a esta temática ficaria inexoravelmente responsável pela recolha de testemunhos destas vidas de forma a que estas mulheres possam ser reconhecidas.
- Ficaria incumbido da publicação desta recolha, sob a forma de edições anuais, contendo fotografias e relatos das mesmas, numa tentativa de as fazer sair do anonimato. O enaltecimento desta classe passa pelo veicular de uma mensagem positiva, olhando-as, não pelo aspecto miserabilista das suas remunerações, mas pelos traços distintivos das suas aptidões.

- No Centro de exposições dedicado à produção contemporânea, na ficha técnica e legenda das peças expostas deverá constar o nome das bordadeiras que as executaram.
- Poderia ser criada uma Associação das Amigas do Museu (distinta de uma outra associação de beneméritos), constituída exclusivamente por bordadeiras que, por exemplo, elegeriam consensualmente, a personalidade do ano – A bordadeira emblemática da qualidade do trabalho – criando o Dia da Artesã de Bordados, sendo essa data comemorada no museu .
- No museu do bordado, a bordadeira não pagaria entrada, sendo a sua gratuidade um dado adquirido. O museu deveria saber acolher estas artesãs, e em parceria com Centros de Dia e outras instituições afins, combinar uma assiduidade de visita ao museu, podendo nestas incursões fornecer material estampado, para que pudessem bordar. O produto destes trabalhos realizados *in loco*, poderia ser comercializado numa feira anual, também da iniciativa do museu, revertendo a receita para o prémio da artesã do ano.

Levantadas as questões relativas à arte de bordar, ao património intangível ligado à memória e ao tangível, preso ao objecto, resta colocar a questão relativa à forma de as tratar em espaço museológico .

Qual seria então o melhor modelo museológico apto a acolher, conservar e divulgar este património, que abarca gerações de madeirenses e que está inculcado na **memória colectiva** insular desde o século XIX ?

Paralelamente ao conceito de Ecomuseu, e no final dos anos 80, foi criado o conceito de Economuseu, pelo arquitecto, etnólogo e museólogo do Québec, Cyril Simard, definido como um museu / empresa que utiliza na sua produção uma técnica ou um *savoir faire* tradicional e que abre as suas portas ao publico a fim de valorizar este tipo de saber e os artesãos nele envolvidos. O objectivo é providenciar uma base financeira sólida para uma nova iniciativa que procura encorajar e tornar conhecida a cultura material de uma dada localidade. O sentido do economuseu como um novo tipo de centro de produção, que envolve igualmente variadas actividades interpretativas e esforços para promover a

herança local, é revitalizar os produtos tradicionais e, paralelamente, adaptá-los às necessidades contemporâneas.

O protótipo foi a papelaria Saint-Gilles, no Quebec, uma fábrica que produzia papel feito à mão, mas que devido a problemas financeiros, teve de cessar a actividade em 1984. Foi classificado como sítio de interesse patrimonial, e voltou a funcionar sob a designação de economuseu, com uma base económica sólida e completamente auto-financiado, facultando emprego permanente para a comunidade local já familiarizada com esta tradição e actuando como pólo de desenvolvimento para novas tradições.

Dentro das múltiplas questões que a museologia comporta, uma dúvida permanece, adjacente à sua definição como instituição sem fins lucrativos. Será o *Marketing* compatível com a vocação dos museus?

Ao analisar o modelo de economuseu, reforça-se a ideia de que se os lucros forem reinvestidos nas áreas essenciais (colecção, conservação, pesquisa, exposições, publicações, educação), então o *marketing* reforça a missão tradicional dos museus e beneficia as aquisições, a pesquisa, as exibições e as actividades culturais. O *marketing*, está-se tornando cada vez mais necessário na instituição Museu. Cabe aos responsáveis assegurar que não haja desvios da missão do museu e de que a qualidade dos seus produtos seja irrepreensível. Afinal, é a sua imagem que está em jogo !

Os museus vão continuar a preservar uma herança cultural, que é seleccionada, estudada e disseminada, por pessoal qualificado – eis onde reside a missão do museu. Mas é um facto que os museus têm de encontrar novas fontes de receitas. É inútil manter--se conservador perante este facto. Com o corrente modelo de financiamento, cada vez mais inadequado e a filantropia privada cada vez mais rara, parece claro que uma solução possível para os museus é comercializar a sua Imagem, Produtos e Serviços.

O processo precisa de ser definido, tanto individual como colectivamente, sem nunca esquecer que um museu deve permanecer um museu, e que os compromissos que forem feitos, só servirão para fortalecer a identidade de cada museu.

O modelo a ser aplicado ao Museu do Bordado da Madeira deve contemplar, para além de toda a técnica envolvente na construção de objectos e de todo o potencial humano, a sua importante vertente económica.

2- O ECONOMUSEU

Tentarei demonstrar, adentro de um entendimento da museologia como elo de integração com a comunidade onde se insere e o produto dela resultante, que um Economuseu seria a formatação ideal para o projecto que estrutura esta dissertação.

2.1 - A vertente Museológica

O conceito de economuseologia reflecte uma nova aproximação cultural, ligando pequenas empresas artesanais a museus, entendidos no seu sentido mais lato. O propósito de um economuseu é o de encorajar e tornar conhecida a cultura material de uma localidade particular. O objectivo deste novo tipo de centro de produção, que também envolve várias actividades de interpretação e esforços para promover a herança local, é sobretudo o de fazer revitalizar os produtos tradicionais e adaptá-los às necessidades contemporâneas.

Os dois aliados – empresa e museu – reunidos sob o mesmo tecto, visam uma segurança financeira para assegurar a sua permanência. Uma vez assegurada, o economuseu, estará em condições de melhor planificar o seu futuro, de desenvolver produtos de melhor qualidade, de assegurar um revezamento competente e de contribuir para o enriquecimento da sua clientela.

Com a missão de documentar, conservar e exhibir ao público, as técnicas e saberes artesanais ou indústrias tradicionais, estes museus técnicos, centros de formação especializada que se aplicam a perpetuar o saber técnico através de formação específica, fizeram emergir Ateliers-museus, pequenas empresas de implantação antiga, que associam a produção à demonstração das técnicas tradicionais.

A economuseologia faz enaltecer o *Know-how* dos artesãos de artes e ofícios tradicionais, adaptados à realidade contemporânea. Este neologismo, evoca nitidamente a ligação entre economia e museologia. Etimologicamente, a palavra comporta as duas

preocupações principais que condicionam toda a intervenção: primeiramente "econo", para sublinhar a importância da rentabilidade da empresa e, de seguida, "museologia", para conferir ao conjunto a dimensão cultural e pedagógica, que lhe conferirá o seu cunho de originalidade e especificidade.

A valorização da memória colectiva funde-se, de uma forma singular, com o projecto de rentabilização das pequenas empresas artesanais, geradoras de bens tradicionais ou contemporâneos.

Cada economuseu está organizado à volta de **seis** grandes funções, que correspondem a uma organização específica do espaço: o **espaço de acolhimento**; o **atelier de produção**; o **centro de interpretação**; a exposição da **colecção de criações contemporâneas**, o **centro de documentação** e, finalmente, a **loja ou galeria**.

A organização do espaço, contemplando cada uma destas funções, será tratada na terceira fase deste trabalho dedicada ao projecto de economuseu, na casa de bordados seleccionada.

O conceito de economuseu implica certas características que não podem ser descuradas: apoiar-se na dinâmica da iniciativa privada para criar um produto cultural aliado a uma garantia de qualidade; adaptar-se ao gosto contemporâneo; respeitar certos princípios científicos no domínio da reconstituição e consolidar uma pedagogia activa que seja capaz de tornar perenes as actividades em via de extinção.

As empresas patrimoniais tendem a se fechar em si mesmas quando se encontram ameaçadas e por isso é urgente impulsionar todas as diligências a favor de uma tomada de consciência da dimensão patrimonial da produção tradicional. Estas acções traduzem--se, cada vez mais frequentemente, em programas de relançamento dos produtos tradicionais.

Uma nova forma de organização favorece o acesso do visitante ao sector de produção pela colocação de estruturas de acolhimento ao público e animações culturais.

O desenvolvimento do mercado turístico e do gosto actual cada vez mais marcado pela procura de produtos que façam referência à tradição, conduz a que os empresários e responsáveis locais proponham novos modelos de organização da produção.

O restauro dos locais, a valorização dos gestos, os produtos renovados, são os indícios da criação de uma economia fundada sobre a valorização do estatuto dos produtores e do comportamento dos consumidores.

2.2 - A Vertente Empresarial

Podemos, à partida, questionar o porquê de tanto ênfase colocado no autofinanciamento do projecto, na sua fase de funcionamento.

Deixados por si próprios, sem nenhum suporte financeiro, um bom número de artesãos depressa chega à estagnação, tanto ao nível da criação como ao nível das técnicas empregues. Neste âmbito, a pesquisa é quase inexistente, à excepção daqueles artesãos que visam prémios nos certames de artesanato.

A falta de formação leva a uma inevitável falta de qualidade dos produtos fabricados nos Ateliers. Contrariamente aos homens de negócio, o pequeno fabricante de bens culturais não tem meios de resistir à concorrência estrangeira. A distancia é muito grande entre o que ele produz e toda a envolvência comercial que o rodeia.

Nas pequenas empresas, há a tendência de contar apenas com a figura do patrão, e uma vez que este deixe de existir, a empresa morre automaticamente. Tal permanência pode ser assegurada através de uma formação de base a todo o pessoal, sem custos adicionais para a empresa. Neste contexto, a formação profissional permanente não deve ser encarada unicamente como uma actividade sociocultural ou pedagógica, mas sobretudo como um importante factor de sustentabilidade da arte.

A arte continuada tendo por base uma pesquisa e divulgação coerentes, faz gerar produtos comercializáveis, que por sua vez vão gerar receitas as quais permitem a continuidade da arte!

Se o museu / empresa for rentável, vendendo a sua produção de forma a que seja assegurada a sua actividade, pode ser auto-suficiente escapando à integral "subsidiopendência" a que estão sujeitas as instituições tradicionais sem fins lucrativos, que vêm o seu plano de actividades adstrito ao apoio governamental.

Seria irrealista pensar que um museu de *Per Si* geraria recursos para se autofinanciar na sua totalidade.

Põe-se logo de início a questão da tutela e da existência legal do museu e de todas as implicações inerentes à criação de um novo museu, nomeadamente o quadro de pessoal da instituição, o seu caderno de encargos, o plano orçamental, etc.

Numa primeira fase, contemplando a formatação espacial do museu nomeadamente, o projecto de arquitectura, as obras no edifício e a museografia adoptada, teria de haver recurso a uma entidade subsidiária, governamental ou privada, por se tratar de

montantes de vulto mesmo se o projecto se concretize numa fábrica de implementação antiga). O mesmo se passa em relação aos vencimentos do pessoal afecto ao museu.

A receita gerada pelo economuseu, visa abranger despesas de manutenção, de aquisição de bens e de matéria-prima, campanhas de *marketing* e de concretização de actividades curriculares e educativas. Neste ponto, tendo já por base o museu edificado e em funcionamento, pode o gestor de recursos financeiros concorrer a programas de apoio a pequenas e médias empresas, ou a programas de apoio para museus locais ou de interesse regional.

As palavras-chave no universo empresarial, tendo em conta um travejamento de sucesso, podem-se reduzir a três vertentes essenciais – a gestão, a qualidade e o *marketing* - sem as quais os projectos perdem a sua vitalidade, desembocando num marasmo irreversível pela ausência de planificação e de confluência entre as diferentes forças geradoras .

Uma gestão eficaz contorna o pragmatismo das questões relacionadas com os orçamentos, que por sua vez vão permitir o sucesso das actuações de promoção e de qualidade dos bens e serviços da instituição. Corresponde a uma vertente interna que sustenta todas as outras e permite a circulação de fundos, de forma a garantir os empreendimentos que a empresa comporta e simultaneamente as acções socio-educativas que permitem tornar o museu numa estrutura viva.

A qualidade, já rebatida anteriormente, assume uma importância vital, quer a nível dos artigos produzidos, quer a nível da actuação intelectual. Está subjacente a campanhas de divulgação e de promoção, inseridas em campanhas de *Marketing* as quais acompanham a existência inteligente de qualquer instituição que tenha um produto de implementação no mercado consumidor. Maior será a responsabilidade ao se tratar de um artefacto ligado a factores historico-culturais de uma Região, subjacente a um grupo de pessoas integradas na memória colectiva de uma colectividade e da transmissão, em espaço museológico, de um modo de produção centenário.

2.2.1- A Gestão

O conceito do economuseu deve ser, antes de mais, entendido como uma comunidade de bens e de serviços.

Uma empresa é entendida como um agrupamento humano hierarquizado, que mobiliza meios humanos, materiais e financeiros para extrair, transformar, transportar e distribuir produtos ou prestar serviços e que, atendendo a objectivos definidos por uma direcção, faz intervir nos diversos escalões hierárquicos questões relacionadas com a motivação, a satisfação das necessidades da comunidade e maximização do lucro.

O possível conflito de interesses entre os princípios das duas instituições - entre aqueles de uma empresa que se pretende rentável a qualquer custo e os dos responsáveis pelos alicerces culturais, alheados dos princípios económicos - deve ser mediado através de uma gestão democrática, concatenada pelo sentido de paridade.

É fundamental desenvolver um espírito de pesquisa, ao eliminar as contingências demasiado severas de uma produção excessiva. Num pequeno Atelier ou oficina, as tarefas não são segmentadas como nas grandes empresas. Todos e cada um, assumem uma parte do trabalho do outro. Neste sentido, o artesão num pequeno atelier torna-se multidisciplinar e esta aproximação comunitária do trabalho deve ser conservada.

É ideal manter uma gestão simples mas igualmente responsável. Assim, é preciso seguir de perto a previsão e satisfação das necessidades financeiras da empresa na sua globalidade, e ao mesmo tempo, o estabelecimento de dados estatísticos, para poder desenvolver os orçamentos e todas as actividades de gestão. É fortemente aconselhado confiar estas questões à competência de um profissional de gestão para o contorno destes problemas. A transmissão das técnicas tradicionais em *Atelier* é necessária para os povos que queiram conservar não apenas a técnica e a produção mas também assegurar o ofício.

A pesquisa e divulgação devem ser remetidos para os profissionais da museologia, encarregues do Centro de Interpretação, agilizando procedimentos que nem os artesãos nem os gestores da empresa dominam.

As tradições devem ser conservadas. Os artesãos de outros tempos são, sobre vários aspectos, muito próximos dos *designers* actuais. Estes devem não apenas conhecer os materiais mas também os trabalhar ao máximo segundo as técnicas ancestrais.

A criatividade nasce da experiência colectiva e a inspiração passa pela identificação, no sentido em que é necessário um reconhecimento: é preciso ser-se alguém e pertencer a um determinado lugar. Para poder inovar é necessário conceber bens que traduzam a experiência e o conhecimento e que reflectam as aspirações de uma comunidade. Existem duas formas de inventar. Ou bem se inventa a partir do nada, e estamos perante a criação pura e inocente; ou bem se inventa a partir de um passado. Esta segunda solução parece indicada adentro do conceito de pequena empresa de tipo artesanal. Trata-se de renovação.

Uma destas aproximações consiste no levantamento das técnicas existentes da indústria tradicional artesanal, e na utilização de saber técnico avançado para operar, com discernimento, as transformações. Toda a transformação implica o mantimento de certos elementos de equipamento, de aptidões e procedimentos existentes.

O processo de melhoramento visual da tecnologia tradicional é de uma extrema importância, sobretudo na fase de transmissão, durante a qual o visitante é confrontado com a operacionalidade do equipamento. Para além disso é necessário estudar, pesquisar, descobrir caminhos e encontrar um estilo próprio e inequívoco.

Uma boa maneira de valorizar o trabalho é a de conservar uma unidade de trabalho pequena e lutar pela recuperação dos lugares de valorização, seja o artefacto em si, seja o artesão, seja o edifício, seja o saber fazer, seja o saber comunicar.

2.2.2- O Marketing

Os pequenos *Ateliers* de produção tem a tendência de se dissociarem do *marketing*, pois por um lado, as instituições não tem meios para pagar aos peritos, e por outro, nem sempre reconhecem a necessidade desses serviços. Sem querer introduzir toda uma equipa de conselheiros de *marketing* num pequeno Atelier, é suficiente que o responsável esteja sensibilizado para métodos e meios disponíveis desta ciência, para deles tirar proveito. Infelizmente, é preciso que se encontre quase falido, para procurar conselho. Além disso, o custo dos estudos de *marketing* são pesados demais para os poder suportar, e os especialistas estão quase todos orientados para as grandes empresas. As soluções por eles propostas são muitas vezes desmesuradas.

Para atingir o equilíbrio necessário é imperioso saber desenvolver os produtos consoante as necessidades dos clientes; saber questionar os clientes passados, presentes e eventuais, sobre os seus gostos e aceitar os seus comentários; saber equilibrar o preço tendo em conta a qualidade, saber conceber os produtos e apresentá-los convenientemente.

A elaboração de estratégias de *marketing* deve ter em conta o conhecimento, o mais completo possível, das dimensões psicossociológicas (como a motivação) as dimensões socioculturais ligadas às classes sociais envolvidas, bem como os limites da própria empresa.

O que se vende, não é só o artefacto, é também o produto museu.

Para sobreviver, o economuseu deverá pesquisar e difundir uma imagem de marca, inclusa, não apenas na qualidade do produto, mas também na mensagem que transporta, no acolhimento que oferece ao visitante, na sua capacidade de sedução e de comunicação. Para que isso seja possível, é necessário que encerre uma temática consistente, que testemunhe laços com um território, com uma época, ou com um espaço.

Evidenciar os traços distintivos, estabelecendo as diferenças entre o acessório e o essencial, é uma questão para especialistas. É preciso não se esquecer que todas as boas ideias podem-se tornar insignificantes se a transmissão da mensagem e a sua apresentação forem mal feitas. A fim de transmitir eficazmente a mensagem, é necessário recorrer a peritos reconhecidos e a profissionais da área. A integração dos elementos de divulgação e os custos de implementação de um centro de interpretação estão longe de serem reduzidos, mas se a moderação se sobrepôr ao exagero, não serão tão astronómicos.

O alinhamento de alguns textos e de alguns objectos não é em si suficiente para suscitar o interesse a todo o tipo de visitantes, de idades e proveniências diversificadas.

É imperioso despertar o interesse pela qualidade da temática. Quer se trate de um objecto ou de um modo de produção, a escolha do tema deve estar intimamente ligada ao produto feito no Atelier, e de uma forma não superficial. Para suscitar interesse, o conteúdo deve ser forte, cativante, específico e genuíno e a divulgação das mensagens deve ser clara e inequívoca, recorrendo às melhores técnicas possíveis de transmissão visual, sem por isso cair em excessos. O visitante deve apreciar verdadeiramente a exposição. Um dos meios que maior interesse desperta é a animação, pois estabelece uma comunicação directa entre o pessoal e o visitante, mediada pelo objecto.

Procurando sempre o equilíbrio justo entre as possibilidades financeiras e a dimensão da empresa, seria desmesurado instalar equipamento muito sofisticado, o que iria abalar o orçamento. As campanhas de *marketing* devem ser equacionadas à escala dos objectivos prioritários. A integração da função economia à função educação deverá ser o critério de actuação procurando, como objectivo último, a integração total das duas funções.

2.2.3- A Qualidade

A qualidade, ou seja, a correspondência ou compatibilidade entre as características de um objecto e as especificidades previstas para esse mesmo objecto, é já um lugar-comum como conceito que gradualmente se sistematizou no mundo industrial e comercial mundial, por ser um dos critérios de aceitação do produto e um factor de rentabilidade do mesmo.

A prioridade da qualidade sobre o preço de venda, que se estabelece todos os dias nos novos sectores industriais e comerciais, é um fenómeno contemporâneo. Toda a empresa que se queira rentável deve tê-la em conta para adaptar a sua política de acção e para ajustar o seu controle de gestão, em particular, na gestão de compra e venda.

Para ser controlada eficazmente, a qualidade deve ser definida e expressa, sempre que possível, em termos de dados mensuráveis e vigiada de forma constante.

O produto artesanal, ainda mais do que responder aos critérios habituais pertinentes, tem uma função específica, utilitária ou decorativa, e deve, com efeito, responder igualmente a determinadas características adicionais, que explicam os custos relativamente elevados da produção artesanal e em pequena escala.

Neste contexto, um grande perigo ameaça a empresa artesanal, o de produzir objectos que, sob a capa de rusticidade, são objectos de segunda qualidade: maus acabamentos, apresentação imprópria, objectos cujo funcionamento é deficitário. É preciso banir definitivamente toda a falta de qualidade.

De factor acessório, a qualidade tornou-se rapidamente num factor prioritário de decisão, e o dirigente esclarecido dos nossos dias nela encontrará, cada vez mais, a chave para a rentabilidade da sua empresa.

Sendo a preocupação primordial a de conservar o que de melhor existe na tradição e simultaneamente satisfazer o cliente que procura produtos de alta qualidade, deve ser garantida à partida, a complementaridade e um equilíbrio entre as duas forças.

De ressaltar que os objectos ou bens conservados não são apenas bens culturais tradicionais: o conceito de bem cultural é alargado no sentido de objecto que é parte integrante do dia-a-dia. O importante é o sentido que se lhe atribui, a interpretação que é feita tendo em conta o seu contexto, e a técnica, inerentemente educacional e relevante para a herança comunitária local, de forma a que o produto eleito seja reconhecido tanto pela suas qualidades intrínsecas como pelas extrínsecas, de forma a promover e enaltecer a comunidade que o produz.

CAPÍTULO III

1- ECONOMUSEU *Casa de Bordados*

1.1- PROJECTO DE ESTRUTURAÇÃO DO ECONOMUSEU

1.2-UM ECONOMUSEU PARA QUÊ?

1.2.1-METODOLOGIA

1.2.2 - PERTINÊNCIA

1.2.3- EXEQUIBILIDADE

1- ECONOMUSEU *Casa de Bordados*

No panorama da museologia actual e decorrente do alargamento do conceito de património, este projecto corresponde a um interesse voltado para questões do património social para além do legado tangível. Tal projecto sobre o bordado da Madeira, incidiria, para além do produto em si, sobre a envolvente humana que o torna possível.

A organização deste projecto resulta da crescente falta de sustentabilidade das fábricas de bordado regionais, num cenário global de debilidade económica. Com o encerramento das fábricas, enterra-se o objecto cultural e apaga-se a herança intangível. Segundo dados recolhidos junto do I.B.T.A.M., o número de empresas de bordados e tapeçarias existentes em 1998 ascendia a 52 casas comerciais. Em 2003 esse número decresceu para 44 empresas. No entanto esse número é fictício e muitas delas existem apenas estatisticamente, pois por questões burocráticas, ainda não iniciaram o processo de falência financeira. Tendo como indicador de actividade de venda de bordados, a selagem dos bordados no I.B.T.A.M., podemos traçar com alguma fidedignidade as empresas que se mantêm saudáveis. Assim, tendo por base o **movimento regular** de selagem de bordados, podemos restringir esse numero a 17 empresas do sector. Desta forma, assistimos a uma quebra percentual de 67,3 % de actividade das empresas do sector, durante os últimos cinco anos.

O economuseu poderá constituir uma forma de contornar a situação de debilidade financeira em que se encontram as fábricas de bordados, funcionando como exemplo pragmático, mantendo viva a tradição, a arte, os postos de trabalho e um produto de qualidade inegável, apostando sempre na revitalização deste ofício tradicional, através da sua persistência no tempo e no espaço.

Se esse espaço for o Economuseu dedicado ao Bordado da Madeira, tanto melhor, pois a vigência da qualidade, autenticidade e veracidade histórica que um museu tem como obrigação manter e transmitir, não poderá ser posta em causa.

1.1 – Projecto de Estruturação do Economuseu

A concepção deste projecto visa a implementação de um museu vivo, dedicado ao bordado da Ilha da Madeira e à arte tradicional de bordar como testemunho de uma herança intangível. O objectivo específico seria o de preservar e assegurar a continuidade da arte. Este protecționismo justificar-se-ia pela importância da salvaguarda deste saber tradicional em espaço museológico, inserido num programa cultural activo no âmbito da história local, recapitulando e mantendo vivos métodos de trabalho que se nos apresentam fugazes.

Quanto à metodologia a ser aplicada, o modelo mais próximo de referência é o da conservação *in situ* (numa antiga fábrica de bordados) mantendo a produção nos moldes conhecidos e necessários à execução do Bordado nas suas diversas fases.

Atendendo à acção cultural que se pretende concordante com uma instituição dinâmica, serão estas as principais áreas de actuação:

- Área do Património – voltada para a constituição, conservação, tratamento e estudo do acervo museológico, numa relação de interesse mútuo entre o tangível (o artefacto) e o intangível (o saber fazê-lo).
- Área de Extensão Cultural e *Marketing* - vocacionada para o contacto com os públicos, divulgando a mensagem que se pretende transmitir e os respectivos conteúdos culturais.
- Área de Produção - zelando pelo funcionamento da oficina de produção.
- Área de Gestão - responsável pelo departamento de vendas, gerindo a implementação dos artigos produzidos junto do mercado consumidor.

A fim de servir de guia às organizações interessadas na Economuseologia, foi estabelecido, por Cyril Simard (*L`economuseologie*, 1989, pág.68), um quadro sumário de questões construídas a partir dos objectivos de ordem económica, de critérios de qualidade e de questões técnico-administrativas, cruzadas com cinco grandes funções : a conservação, a produção, a divulgação, o projecto de lançamento e a gestão.

As 15 questões práticas de exequibilidade de um economuseu:

CRITÉRIOS OBJECTIVOS	CONSERVAÇÃO	PRODUÇÃO	DIVULGAÇÃO	LANÇAMENTO	GESTÃO
	1	2	3	4	5
Critérios económicos (auto-financiamento)	O ensino do ofício pode-se realizar por acompanhamento em atelier ?	O produto actual pode ser rentável devido exclusivamente à sua reconhecida qualidade ?	Podemos integrar interpretação e animação sem comprometer a rentabilidade da empresa ?	O perfil da clientela é bem conhecido ?	A organização actual é livre quanto à sua escolha de gestão ? Qual é o seu estatuto jurídico e financeiro ?
	6	7	8	9	10
Critérios de Qualidade (Qualidade dos produtos)	A técnica encerra em si mesma um interesse pedagógico e patrimonial para a colectividade ?	A especificidade do produto confere-lhe um cunho de autenticidade ?	A temática escolhida é suficientemente forte para se tornar popular por si mesma ?	O <i>atelier</i> actual pode produzir em quantidade suficiente para responder à procura ?	É possível conservar a escala de uma pequena empresa ?
	11	12	13	14	15
Critérios Técnicos e Administrativos (Turismo cultural e industrial)	A recuperação de um bem patrimonial reforçará a ideia de valorização do meio ambiente ?	Pode-se contar com o produto actual para promover e afirmar o tipicismo local ?	Acessibilidade e democracia podem ser também forma de comércio ?	O produto é adaptável à oferta e necessidade dos turistas ?	É possível alargar a base de parceiros e conselheiros ?

Quadro N°4

A resposta afirmativa a estas questões, implica a viabilidade da implementação do economuseu. Analisaremos os conteúdos propostos agrupando-os sob os critérios de Conservação e Produção, Divulgação e Lançamento e Marketing e Gestão, para poder concluir acerca da sua metodologia, pertinência e exequibilidade.

1.2- Um economuseu para quê?

Nome da Empresa : Casa de Bordados Madeira Superbia

Morada : Rua do Carmo n.º 27, Funchal

Fundação da empresa : 1946

Conservação e Produção – Apreciação das questões 1,6,8,10 do quadro transcrito

Conservação em atelier das técnicas tradicionais da execução do bordado da Madeira, transmitidas de geração em geração, num secular enquadramento ilhéu. Para além da demonstração da cadeia operatória de forma viva, a possibilidade de ministrar cursos de aperfeiçoamento para guardar o que há de melhor na tradição. O modo de produção tradicional é revestido de interesse pedagógico e representativo do património da comunidade, conservando e divulgando o património **imaterial** através da capacidade de produzir usando apenas a tecnologia tradicional.

O lugar onde tal transmissão se efectiva é num atelier de produção aberto, tal como na fábrica de bordados. O atelier é um verdadeiro centro de interpretação das técnicas relativas a cada um dos artesãos (desenho, impressão de têxteis, bordado, etc.) onde cada interveniente pode explicar ou exemplificar ao visitante os seus procedimentos e os métodos de produção ou através da mediação de guias turísticos, transmiti-las aos turistas.

Para além da oficina de produção, é necessário acrescentar um centro de interpretação e de animação da produção passada e actual – o museu . Os objectos tradicionais são expostos e conservados no espaço museológico de forma a ilustrar os principais artefactos e utensílios do sec. XIX, bem como ponto de partida e de inspiração para a produção de novos produtos – o objecto como fonte de renovação da produção.

As instalações, após reforma da empresa, contemplam um prédio completamente restaurado em função da promoção e da apresentação ao vivo das técnicas aos visitantes, para além das salas de exposição. Deve permanecer nos moldes de uma pequena empresa de cariz tradicional e seguir a formatação de um museu local.

Divulgação e Lançamento - Apreciação das questões 4,7,9,11,12,14 do quadro transcrito

O produto já é conhecido graças à sua qualidade e renome internacional, associado ao espaço geográfico que o referencia. Trata-se de revalorizar um produto representativo de um local particular numa aproximação socio-cultural, artística e comercial.

A renovação do produto não implica um corte com o passado mas antes uma abordagem renovada da sua imagem, apresentando-se ao público de forma melhorada. Ao nível da inovação, a pesquisa deve ser permanente, baseada no trabalho de criadores, designers e estilistas, possibilitando a realização de peças exclusivas realizadas e comercializadas no local. Tudo se orienta na excelência e qualidade dos produtos, quer sejam realizados em séries pequenas, quer através de modelos únicos realizados por encomenda. A inovação tem por objectivo, rentabilizar a produção num produto representativo de um passado, personificando-o, quer em peças únicas ou em séries artesanais. A especificidade da produção concentra-se na capacidade de criar e desenvolver um produto a partir de uma tradição estabelecida, sem cair na cópia e mimetismo, mas em resposta as exigências do mercado, tendo em conta a clientela específica para este artigo.

No entanto, a qualidade não pode estar sujeita às exigências da clientela, de forma a defraudar o produto, erro que, tal como já foi demonstrado, fez gerar produtos inestéticos e de fraca aceitação. A utilidade do design manifesta-se tanto ao nível da concepção de novos produtos como da qualidade da mensagem a transmitir e da clara percepção da integração da tradição no presente.

Esta tradição é autêntica. Conta com cerca de dois séculos de existência e um historial afecto à mais genuína das tradições insulares (vide capítulo 1). Foi gerado de uma idiossincrasia local por força da população feminina que assim reforça a sua identidade perante a comunidade, como colectividade que produz bens artesanais e culturais.

A indústria dos bordados está em sintonia com o ambiente circundante, quer ao nível da paisagem rural onde é executado, quer ao nível da própria indústria, pois não é poluente, contribuindo para a valorização do ambiente natural e humano. A paisagem madeirense é de facto, exclusiva, ao nos depararmos com as bordadeiras, nas suas modestas casas rurais, constituindo este cenário natural, um motivo de atractividade turística.

Marketing e Gestão – Apreciação das questões 2,3,5 ,13,15 do quadro transcrito

Instituição criada através de fundos governamentais, que, após investimento inicial , visa o autofinanciamento de forma a assegurar o seu funcionamento permanente, através da venda de produtos e serviços.

É condição preliminar preparar planos de ajuda financeira para a concepção do projecto - pedidos de financiamento e programas de ajuda financeira que visem custear o projecto de construção, a consagração de um repertório de colecções de obras antigas e actuais para o centro de interpretação e material informático com capacidade para permitir a criação e produção ,no museu, de grande parte do material gráfico e de divulgação.

A construção e reorganização do espaço, muito particularmente da parte museológica, é condição principal para conseguir o autofinanciamento, daí decorrendo a exigência de determinar as temáticas, os cenários, os textos e a apresentação dos produtos.

O marketing deve-se orientar na imagem dos produtos, indo de encontro ao interesse turístico de promoção do artesanato feito na R.A.M., vincando que se trata de uma produção cujos moldes são únicos no mundo. Estudos de mercado permitirão conhecer a clientela actual e a clientela futura, quer do produto bordado da Madeira, quer do produto economuseu.

Formas de rentabilizar a produção a nível imaterial:

- recurso a programas de emprego para estágio de aprendizes dos diferentes ofícios.

Formas de rentabilizar a produção a nível material:

- venda na loja do museu das peças únicas saídas do atelier de produção.

- venda no exterior em locais de venda criteriosamente escolhidos.

- venda através de catalogo a uma escala internacional.

- Estudo das tendências do consumidor e aproximar-se delas , sem defraudar o índice de qualidade. Uma das instituições que poderia apoiar e possibilitar parcerias e realização de eventos no exterior, seria o ICEP (Instituto de Comércio Externo de Portugal), através das suas delegações internacionais.

- Distribuição de brochuras nos hotéis, com textos multilíngues, de enquadramento promocional. O turismo constitui um factor de rentabilização do espaço museológico, quer através da receita gerada pela venda de ingressos , quer através da adesão a cursos de formação, quer pela aquisição de produtos.

- Divulgação de cursos de formação para diversos grupos de interessados.

Como conclusão parcelar das análises efectuadas seguindo a grelha estabelecida por Cyril Simard, julgo estar delineado o travejamento necessário à viabilidade do projecto de Economuseu dedicado ao bordado da Madeira.

1.2.1-Metodologia

Ao salvaguardar os meios de produção, manter os postos de trabalho e uma produção de qualidade, estaremos a agir de acordo com uma política de intervenção social numa área onde os recursos humanos se apresentam debilitados, viabilizando o seu enaltecimento. Ao gerir o património material e imaterial impedindo que se deteriore ou desapareça, decorre directamente a urgência da preservação do saber-fazer tradicional, em risco de extinção a médio prazo. Desta forma se conclui que, para além do ensino do ofício poder ser realizada por acompanhamento em atelier, da técnica aplicada encerrar em si mesma um interesse pedagógico e patrimonial para a colectividade, é uma medida revestida de um carácter de urgência.

Tendo em conta o valor intrínseco do bordado como produto de eleição no universo do nosso artesanato, a relevância social da produção do bordado, das pessoas envolvidas neste processo centenário, característico desta Região e desta Região apenas, a fragilidade desta estrutura no mundo contemporâneo e a fugacidade da sua permanência futura como empresa geradora de bens e de emprego, decorre a necessidade de preservar este bem cultural adentro de uma estrutura museológica adequada.

A escolha recai na formatação Economuseu sobre uma empresa de bordados que utiliza na sua produção a técnica e o *savoir faire* tradicional e que abre as suas portas ao público a fim de valorizar este tipo de saber, os artesãos nele envolvidos e o artigo assim produzido e comercializado.

Entende-se como lógica a implementação na Região, à semelhança de procedimentos em muitos países, particularmente no Canadá, de uma iniciativa pública, privada, ou mista, para a salvaguarda e valorização deste património, com a missão de documentar, conservar e exhibir ao público as técnicas e saberes artesanais ou de indústrias tradicionais. Estes museus técnicos, centros de formação especializada, aplicam-se a perpetuar o saber técnico através de formação específica de forma a manter a tradição.

Os princípios norteadores dos economuseu são os que mais se aproximam destes objetivos, sem desvirtuar, nem a vertente económica nem a vertente cultural.

O Projecto de Museu / Empresa, repositório de saberes tradicionais, com vista à sua permanência, no tempo e no espaço, como estandarte da qualidade de um produto, está

associado a histórias de vida de uma comunidade – os profissionais da indústria de bordados, muito particularmente, as bordadeiras da Ilha da Madeira e, logicamente, o próprio Bordado da Madeira.

1.2.2 – Pertinência

Tendo em conta a atractividade turística da Região, faz-se elevar o valor de um produto, familiar à nossa história colectiva, através da visita aos bastidores do Bordado, descortinando o potencial humano, invisível aos olhos de quem compra uma peça bordada e, simultaneamente, fortalece-se a relação entre uma comunidade e os bens que ela produz, constituindo uma mais-valia para a atractividade turística da localidade.

O produto bordado da Madeira encerra um potencial suficientemente forte para promover e afirmar o tipicismo local junto dos turistas e visitantes.

O mecanismo de exploração turística visa transformar um fluxo de visitantes num fluxo monetário. Para beneficiar da valorização exigida pelo seu elevado grau de atracções, produz um conjunto de imagens designado por espaço turístico.

As regiões ditas turísticas são geradoras de público, com base numa determinada norma estética particular – a paisagem turística, o clima e a qualidade de oferta. O público-turista consome o território e tenta guardar uma particularidade deste, no seu repertório cultural.

Este consumo irá alterar o objecto consumido, pois a concentração de visitantes origina determinados efeitos que devem ser controlados, de forma a não se tornarem perniciosos e não contribuírem para a descaracterização da Região.

Quando um produto turístico entra em cansaço, outros recursos que até então tinham ficado em "reserva", são rejuvenescidos.

O património construído é então dinamizado e associado a outras ofertas, numa associação de elementos que faz aumentar o poder atractivo e diversificar o tipo de clientela de bens e serviços de lazer.

O processo de patrimonialização decorre da necessidade de diversificação e alargamento do campo patrimonial. Passa-se por um processo de reciclagem ao se reavaliar e reutilizar um determinado elemento ou objecto que deixa de ser considerado utilitário, para passar a ter uma inserção ao nível do património.

É uma apropriação, deliberação colectiva da qual resulta uma nova identificação: um elemento, um espaço ou um conjunto de objectos, tornam-se espelho das populações e permitem dar conta das suas especificidades, enquanto grupo, estabelecendo diferenças perante o exterior.

"(...)A cultura emana da comunidade como um todo e é a ela que deve retornar: nem a sua produção nem os seus benefícios deverão ser apanágio de elites. A democracia cultural repousa sobre a participação do maior número possível de indivíduos e da sociedade, no processo de criação de bens culturais e nas decisões que dizem respeito à vida cultural, à divulgação e ao usufruto da cultura. "

(Excerto do Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem ,UNESCO ,1982)

Trata-se de encontrar raízes, fortalecendo as memórias e princípios identitários, que fazem com que as pessoas tenham relações de interesse mútuo. Tal é a dinâmica geradora do museu local cuja principal responsabilidade vai de encontro a uma clarificação das ligações sistémicas (que formam a identidade colectiva) e à promoção do desenvolvimento local:

- a) pela inclusão de sectores específicos da população - identidade local
- b) pelo reforço de identidades e preservação da memória-valorização dos saberes
- c) pela promoção do desenvolvimento material, através do reforço da visibilidade local no exterior - promoção dos saberes locais
- d) pela revitalização da atractividade turística, agente de animação - valorização dos produtos artesanais circunscritos a essa localidade

A intersecção de um aspecto histórico da Ilha, que é o turismo, vem cimentar a necessidade de relançamento de um produto geográfico, historicamente enquadrado e temperado pela oferta que a Ilha da Madeira exclusivamente oferece: a paisagem, o clima, a gastronomia, o vinho e os bordados.

Esta oferta marca as diferenças perante o resto do mundo, clivando uma idiossincrasia típica insular.

O advento do turismo moderno, conjugado com a influência económica britânica existente na Madeira, desde meados do século XIX, juntamente com as particulares condições climatéricas da Ilha e da sua paisagem, determinaram o desenvolvimento de uma actividade turística, encarada como uma actividade económica organizada, sendo inclusivamente um dos primeiros destinos turísticos britânicos, fora do Reino Unido.

Até à década de sessenta, o turismo madeirense, alicerçado em unidades hoteleiras com elevados padrões de qualidade de serviços, encontrava-se polarizado em torno do mercado britânico e dependente da acessibilidade por via marítima. Era caracterizado por marcas de sazonalidade, sendo o Inverno a época alta. O destino Madeira foi igualmente marcado pelas suas características climáticas e medicinais, procurado como instância de tratamento para problemas de saúde, nomeadamente a tuberculose, razão pela qual muitos dos visitantes eram doentes em convalescença, tendo sido criados sanatórios para este efeito.

A abertura do aeroporto do Funchal em 1964, veio possibilitar alterações acentuadas no panorama turístico, com o desenvolvimento de novos mercados e de uma maior segmentação da oferta hoteleira. Perdeu gradualmente as suas características de sazonalidade, apresentando uma elevada ocupação média anual e tendo o mercado tradicional britânico sido ultrapassado pelo germânico, e actualmente pelo Português.

Estabelecendo uma ligação entre a actividade turística e o consumo de artesanato, enquadrada numa visão histórica, que neste momento se apresenta pertinaz, faço incluir neste trabalho uma cópia de original fotográfico pertencente à *Fotographia* - Museu Vicentes (Cliché n.º 72637) datada de 28 de Abril de 1919. É artéria central da cidade do Funchal, em que os letreiros anunciando casas de venda de artesanato, são bilingues – em português e inglês, facto que evidencia não só a origem de alguns proprietários radicados na ilha, mas sobretudo o perfil da clientela a atingir - o turista.



Fot.Nº12

Segundo dados estatísticos facultados pela Direcção Regional de Estatística, referentes a junho de 2002, entraram nos estabelecimentos hoteleiros da região, 63.154 turistas, sendo o Concelho do Funchal o que concentrou maior número de dormidas (76, 6 % do total). A capacidade de alojamento é de 26.723 camas, sendo que o Funchal detinha 69.1% dessa capacidade de alojamento.

Os principais mercados emissores nos últimos anos são a Alemanha, o Reino Unido e Portugal Continental (15).

As receitas advindas das actividades geradas pelo turismo manifestam índices crescentes de Valor Acrescentado Bruto (VAB) com grande peso na economia regional de acordo com os seguintes valores estatísticos, facultados pela mesma fonte:

<i>VAB a preços de base</i>	1995	1996	1997	1998	1999
VAB gerado pelas actividades mais directamente ligadas ao turismo	31.709	33,468	39,910	43,263	46,967
% do Total	8.9	8.9	9.3	9.0	9.8
VAB dos Bordados	3,414	3,502	3,202	3,858	3,224
% do Total	0.95	0.92	0.74	0.80	0.63

VAB a preços de base, para R.A. Madeira, segundo a classificação de actividades A17-1995-1999
 Unidade: milhões de escudos
 A17:CAE Rev.2
 Regiões:Nuts II-R.A.Madeira
 Quadro N°5

O VAB do bordado está inserido no sector das indústrias transformadoras. Dentro deste sector, o bordado tem ainda um peso importante (embora decrescente), mas para o VAB da região constitui apenas cerca de 1%.

15 Sobre este assunto consulte-se em anexo pág. 85,o Plano de Ordenamento Turístico da R.A.M. da responsabilidade do governo Regional da Madeira, no âmbito do PIDDAR 2003.

1.2.3- Exequibilidade

A implementação do projecto deverá decorrer de obras de arquitectura no interior do edifício, onde se mantenham e melhorem as diversas secções da fábrica.

Neste ponto é necessário fazer convergir esforços económicos que poderão surgir da iniciativa privada, de fundos comunitários ou através do apoio directo do Governo Regional através de uma Secretaria Regional. Julgo que uma forma de parceria mista teria de ser encarada como a resposta adequada à gestão de recursos humanos e materiais do economuseu. A forma de financiamento mais adequada para implementação do projecto poderia decorrer da celebração de um contrato-programa.

A questão do autofinanciamento do economuseu decorre apenas após as obras de reforma da antiga fábrica, uma vez que, para instalação do projecto visado, a soma a ser despendida seria avultada, para além do caderno de encargos do museu, da aquisição de material informático, de matéria-prima e da remuneração dos funcionários.

Face à necessidade de criar recursos financeiros internos para poder manter uma produção de qualidade, campanhas de *marketing* e de divulgação, algumas soluções são possíveis, nomeadamente, a promoção de acções de formação para diversos grupos de interesse profissional:

- Cursos de reciclagem de bordadeiras de forma a investir na continuidade da arte e assumir-se como museu-escola (gratuito por se destinar a bordadeiras)

- Cursos de iniciação do bordado para uma clientela de interesse turístico e cultural garantindo receitas para o museu e simultaneamente, a divulgação da arte - destinado a turistas.

- Cursos cuja temática poderia abranger a tapeçaria para além do bordado - destinado a professores e pessoas reformadas.

- Cursos sobre a vertente artística, ministrando cursos de desenho para bordado - destinado a professores de Educação Visual e Tecnológica e alunos de Belas Artes.

- Cursos de vitrinismo – decoração de montras de artesanato regional de forma a vender o produto segundo as normas do *marketing* moderno, numa relação directa com as melhores opções a nível da museografia contemporânea - a todos os interessados.

Um outro factor a ter em conta é o de que se trata de uma empresa, com uma gestão organizada de forma a ter rentabilidade. Desta forma, temos de ter em consideração que a exportação do bordado fabricado no economuseu é um dos pólos de rentabilidade do mesmo, e que este terá de manter uma contabilidade própria e cuidada.

A procura de novas fontes de rendimentos pode ser encontrada de várias formas, tal como numa empresa saudável. Algumas estratégias são possíveis :

1) Pode ser iniciada uma campanha de colocação dos produtos nas lojas de museus com colecções de têxteis, pois o bordado saído deste economuseu traz consigo uma mais valia que o distingue do restante bordado da Madeira: é uma réplica de um objecto museológico, com todas as implicações que este comporta!

2) Em parceria com a TAP Air Portugal, e especificamente, nos voos com destino à Madeira, poderia constar da revista de bordo um descartável com publicidade do Economuseu, viabilizando um desconto para os passageiros que o apresentassem na loja do museu, juntamente com o bilhete de voo. Esta parceria poder-se-ia estender à todas as outras companhias que operam regularmente no aeroporto da Madeira.

3) O próprio museu poderia servir de empresa de bens e serviços de *Outsourcing* - empresas que cobram pelos seus serviços especializados na prestação de serviços a outras instituições.

Poderia, por exemplo, prestar serviços de lavagem e engomagem dos bordados. A garantia de manutenção do bordado pós-venda, (de que as fábricas não se responsabilizam) constitui um impulso para a sua aquisição, pois, para além da lavagem ser um trabalho moroso e a engomagem, uma tarefa árdua (conforme descrito no capítulo I), dá-se o caso de se soltarem pontos após utilização e lavagem, de cujo conserto, o economuseu se responsabilizaria, segundo tabela de preços adequada.

4) Os têxteis antigos poderiam ser restaurados e lavados pelas bordadeiras e serzideiras ao serviço do economuseu.

5) Como forma de recuperar antiga clientela, é possível fazer rejuvenescer artefactos de outros tempos. Nas próprias Igrejas, existe uma série de artigos usados no ministério das missas como os paramentos litúrgicos, toalhas de altar , *napperons* para hóstias e bases para cálices, estendendo-se às cerimónias religiosas através de toalhas de baptizado com inscrições de nomes ou monogramas, fatos de baptismo e de casamento. Acrescente-se as toalhas de mãos e jogos de cama integrantes de dote de casamento datadas e monogramadas , ajustadas ao gosto moderno, mas com um travo do passado.

6) Um dos pólos de sustentabilidade financeira, para além da venda dos bordados, contempla a venda de material de divulgação e toda a produção bibliográfica. A numerosa panóplia de objectos existentes nas lojas de todos os museus geram receitas astronómicas, especialmente se os objectos forem apelativos e constituírem um *Souvenir* comprovativo da passagem do visitante por um determinado museu.

7) **O bordado da Madeira é um produto de luxo** . O seu valor comercial é alto, tal como o é toda a produção artística de qualidade. De facto não existe para todas as bolsas, o que, surpreendentemente, o torna mais apetecível. Um dos motivos pelo qual o bordado se encontra em declínio foi o resultado da tentativa de criar produtos mais baratos, simplificados e com recurso a matéria prima menos própria, gerando produtos de fraca qualidade artística e de resistência questionável.

O bordado da Madeira encontra razões para a sua existência no factor durabilidade e no facto de poder ser passado de geração em geração, em bom estado de conservação, ostentado como herança familiar.

Poderia ser facultada a sua aquisição, permitindo que uma tradição se cumpra para quem nada herdou e que mantenha o desejo de deixar às suas gerações vindouras algo de seu. Uma forma de o fazer, seria a criação de uma parceria com uma instituição bancária, com uma linha de crédito para o Bordado, com taxas de juro apelativas e um prazo de pagamento razoável para que as prestações tornem possível a sua aquisição para qualquer bolsa.

Encarado como um investimento, com trâmites de qualidade inquestionáveis, a sua venda seria impulsionada e o pagamento simplificado.

O economuseu, através do departamento de gestão financeira trataria da parte burocrática, em concomitância com a instituição bancária. Eram assim criadas as condições para que um visitante, ao optar pela compra de uma peça rica e dispendiosa, o pudesse fazer e assim satisfazer uma ambição pessoal.

8) O projecto do Economuseu pode encontrar à partida fortes opositores à sua edificação, nomeadamente os actuais proprietários de fábricas de bordado no activo, ao assistirem ao financiamento de um projecto de revitalização de uma empresa, nos moldes da sua, sem que disso tirem nenhum proveito, mas pelo contrário verem a concorrência a aumentar de forma tomada como "desleal".

Perante este cenário, aliás nada pacífico, o contornar da situação passa por uma forma de cooperação com a Associação dos Produtores de Bordados, Tapeçarias e Obra de Vimes da Madeira, constituída por empresários do sector, que, através de acordos de exclusividade firmados com cada um dos empresários ligados ao sector. O economuseu constituiria um posto de venda de artigos seleccionados de cada uma das maiores empresas, artigos esses considerado de luxo, de valor comercial alto e de difícil comercialização, como sejam os jogos de mesa e de cama ricamente bordados.

Para este efeito, o economuseu não produziria este tipo de artigo, mas forneceria todas as mais valias para a sua comercialização (como a descrita no ponto 7), para além de garantir a extensão dos itens de qualidade de serviços e de apresentação dos produtos, a integração dos mesmos nas campanhas de *Marketing*. Ficaria igualmente encarregue da taxa de selagem dos mesmos.

Estas peças, criteriosamente seleccionadas, constariam do núcleo de exposições de curta duração do museu, com todos os dados relativos à sua proveniência e execução, permitindo ao visitante o seu imediato reconhecimento como artigo de qualidade, pelo simples facto de fazer parte integrante de um acervo cuja tónica reside na qualidade, autenticidade e durabilidade, para além do factor estético, histórico e cultural: o facto de ser um artigo genuíno, integrado num museu temático, poderá constituir um impulso à sua aquisição.

Este factor reduziria o número de artigos a serem produzidos no economuseu e traduziria algumas vantagens: faria limitar a produção em termos de diversidade de

peças, ficando a produção circunscrita a peças-réplicas do museu, a peças actualmente em desuso (recuperadas da história dos bordados na Ilha) e a peças de concepção e *design* contemporâneo, consonantes com o gosto actual mas mantendo a sua traça tradicional.

Neste aspecto, a produção saída do museu, cingir-se-ia a peças bordadas a uma só cor – branco, beije ou azul - as cores tradicionais do bordado da Madeira, rejeitando a policromia existente em muitos produtos actuais, como forma de manter a tradição no seu melhor.

2 – O Economuseu *Casa* de Bordados

a) Estrutura Espacial

O factor História obriga a que o museu seja implementado numa fábrica de Bordados, na área do Funchal, pois as fábricas sempre se implementaram na cidade.

O conteúdo do projecto pressupõe a reciclagem de um edifício já existente, melhorado a nível de detalhes do programa de arquitectura de forma a conservar o carácter do lugar e acentuá-lo, para além de assegurar que as superfícies consagradas ao acolhimento e ao centro de interpretação sejam inferiores ao sector de produção, valorizando-o.

O re-arranjo deve ser concebido de forma a que não se tenham de criar novos postos de trabalho para o funcionamento de instalações de vigilância muito sofisticadas e desnecessárias, assegurando a vigilância mínima presencial para segurança dos visitantes: a vigilância presencial é ainda a forma mais eficaz e agradável de vigilância.

A estrutura deve estar dotada de material informático de topo de gama, capaz de dar uma resposta eficaz às exigências da organização (inventários, arquivo de originais, stock, controle de entradas) bem como da produção de todo o material gráfico do museu.

Deve privilegiar uma aproximação que passe por actividades reais da produção, integrando modos simples de provocar a implicação dos visitantes na descoberta dos conhecimentos, num espaço amplo e confortável e de forma a não perturbar a produção.

A selecção do edifício não foi estabelecida de forma aleatória. Qualquer uma das fábricas de bordados da área citadina serviria este propósito, pois compreendem todas as secções necessárias à produção, uma vez que isso constitui condição legal para a seu funcionamento. O critério de maior peso foi a qualidade estética do edifício, a sua arquitectura e razões de ordem histórica .

O Edifício seleccionado corresponde ao prédio onde esteve sediado o antigo Grémio dos Industriais de Bordados, na Rua do Carmo, n.º 27, e onde, actualmente, funciona no primeiro andar, a fábrica de bordados **Madeira Supérbia**. (16)

A sociedade por quotas foi constituída a 19 de Fevereiro de 1946, sob a denominação de Madeira Supérbia limitada, e tinha como objecto social, a industria e comércio de bordados da Madeira. Esta empresa é titular da autorização do uso de marca n.º 049. As actuais gerentes são descendentes do Sr. Humberto da Conceição Ornelas, um dos sócios fundadores da empresa. O prédio pertence aos herdeiros da família Rocha Machado.

A ser instalado neste prédio, o museu poderia servir vários propósitos:

- Contornar a situação de debilidade financeira em que se encontra a empresa.
- Situar-se nas proximidades do IBTAM, agilizando certos procedimentos (como seja a selagem dos bordados) caso seja tutelado pela Secretaria Regional dos Recursos Humanos.
- Ser integrado num circuito museológico adentro do núcleo histórico da Zona Velha da Cidade, dada a proximidade de outros museus (Museu Henrique e Francisco Franco, Núcleo museológico Mary Jane Wilson, Museu da Electricidade); localizar-se nas proximidades de locais de interesse turístico, como é o caso do Mercado dos Lavradores e da própria Zona Velha da Cidade, e simultaneamente, próximo de fábricas de bordado em pleno funcionamento (*Patrício & Gouveia* , *João de Sousa Viola ,LDA* e *Bordal*), funcionando como Centro de Interpretação da produção de bordados.

ORGANOGRAMA ESPACIAL

TIPOS DE ESPAÇOS	FUNÇÕES
<i>ESPAÇO PÚBLICO</i>	<p><i>RECEPÇÃO- Espaço de Acolhimento</i> <i>ATELIER de PRODUÇÃO-Centro do Economuseu</i> <i>SALA DE EXPOSIÇÕES DE LONGA DURAÇÃO – Centro de Interpretação</i> <i>SALA DE EXPOSIÇÕES DE CURTA DURAÇÃO – Centro de Criações Contemporâneas</i> <i>LOJA DO MUSEU</i> <i>INSTALAÇÕES SANITÁRIAS</i></p>
<i>ESPAÇO PÚBLICO CONDICIONADO</i>	<p>SALA de SERVIÇOS EDUCATIVOS SALA MULTIUSOS ARQUIVO</p> <p>- Centro de Documentação</p>
<i>ESPAÇO RESERVADO</i>	<p>GABINETES DE DIRECÇÃO GABINETE DE DESIGN ENTRADA DE SERVIÇO SALA DE APOIO DO PESSOAL ÁREA DE RESERVAS DE COLECÇÕES AREA DE RESERVAS DE STOCK</p> <p>- Área Administrativa</p>

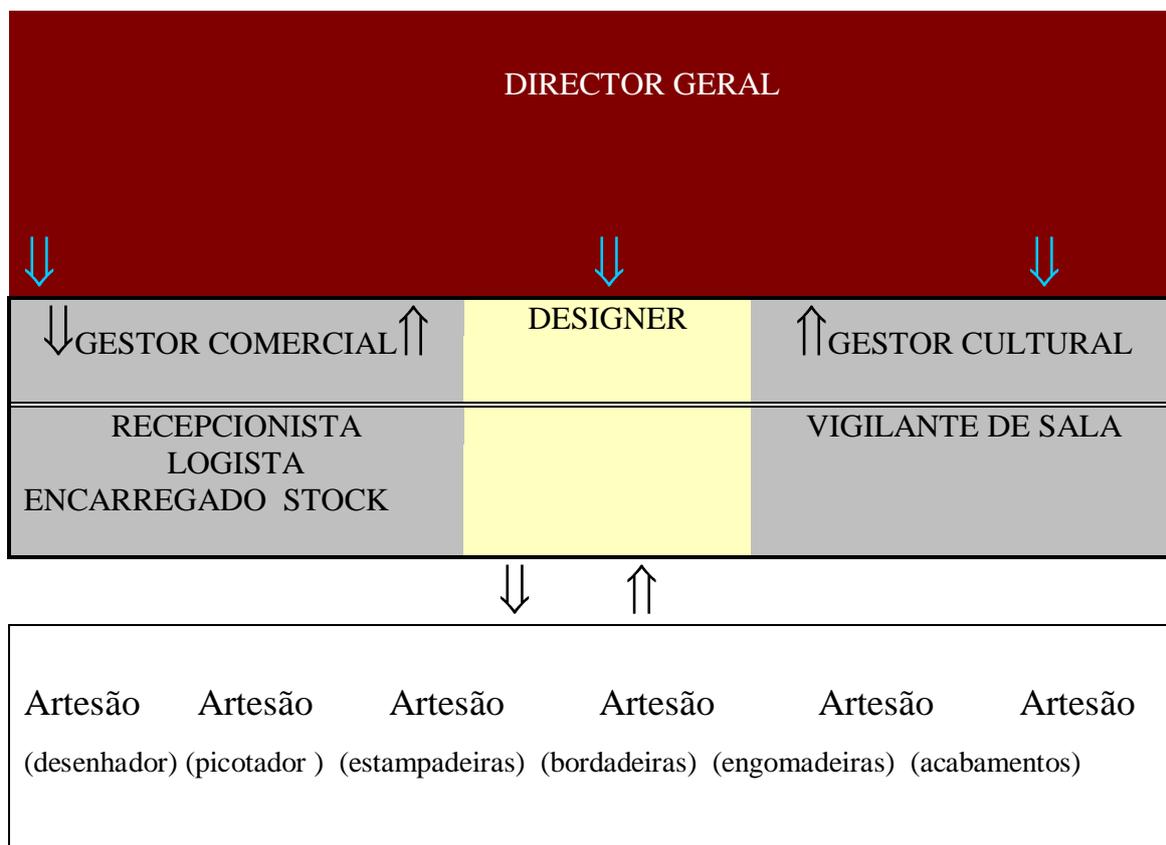
Quadro N°6

É importante que o espaço público e o espaço público condicionado decorram num só piso. Contemplando a totalidade do circuito no interior do museu, o factor acessibilidade não pode ser negligenciado, facilitando a circulação para um público com dificuldades motoras, estando o percurso previsto para a circulação de cadeiras de rodas dotado de rampas de acesso e instalações sanitárias adequadas. Quanto ao espaço reservado, não há esse condicionalismo como exigência à priori, mas pode também decorrer no mesmo piso, pois a planta do edifício(17) assim o permite, formando um circuito espacial harmonioso.

17 Vide em adenda, planta reduzida do 1º andar do edifício onde se encontra instalada a fábrica.

b) Estrutura Funcional

ORGANOGRAMA de FUNÇÕES



Quadro N°7

Quanto ao quadro profissional necessário à boa operacionalidade desta estrutura, parece-me necessário salvaguardar os seguintes elementos:

Um conservador / museólogo(a) para a Direcção do museu, capaz de orientar as duas vertentes da instituição. Por se tratar de um economuseu, o peso das decisões museológicas será maior e mais específico do que as directrizes económicas. Exclusivamente para esse aspecto, será necessário um(a) gestor(a) comercial encarregue do marketing, da produção e vendas, igualmente responsável pelos serviços prestados ao exterior. Na vertente cultural, o recurso a um(a) gestor(a) cultural, director (a) dos Serviços Educativos e encarregue da acção educativa, investigação, arquivo e divulgação.

Um(a) designer ou artista plástico, trataria da totalidade da imagem das produções do museu, conferindo coerência estética a todos os níveis de produção e de venda.

Quanto ao sector de recepção e vendas de ingressos, seriam necessários dois funcionários(as) para o balcão de acolhimento, com aptidões na área de atendimento ao público. Ainda um(a) vigilante de museu para as salas de exposição, que serviria, ocasionalmente, para transmitir algum tipo de informação ao visitante, quando solicitado.

Para os restantes sectores, o quadro de pessoal deverá ser ocupado na sua totalidade pelos funcionários da antiga fábrica, absorvendo os recursos humanos que cessariam actividade aquando do encerramento da fábrica.

Contemplando um grupo de cerca de nove artesãos para o Centro de Produção (os mesmos profissionais descritos no capítulo I desta dissertação), um vendedor(a) para a loja ou galeria, habituado ao atendimento da clientela de bordados e um(a) responsável de expediente, encarregue, para além do *stock* e das vendas, das encomendas e exportações, da organização e catalogação dos originais de desenho. A proprietária da antiga fábrica seria a pessoa indicada para ocupar este cargo. Ainda, um(a) técnico(a) administrativo para tratar de assuntos de secretaria.

Total : 18 funcionários

Fora do quadro do museu:

- o recurso habitual a bordadeiras domiciliárias, para satisfazer o nível de encomendas e permitir cumprir escrupulosamente os prazos de entregas aos clientes.
- O recurso a uma empresa de limpeza e manutenção de espaços.

O espaço físico deverá ser re-equacionado de forma a permitir a instalação das seis funções, não necessárias ao espaço empresa, mas essenciais ao projecto de museu, distribuídas nas seguintes áreas:

1 - Um **Espaço de Acolhimento** no qual o economuseu apresenta as origens e o historial da empresa. A área de recepção representa o primeiro contacto do visitante com o economuseu. É o espaço dedicado à comemoração do ofício. Poderá o visitante ser acolhido nesta área por um artesão ou por um membro do pessoal. Nesta altura o visitante recebe a informação acerca da história do bordado, ofício tradicional com o qual irá se deparar em seguida, bem como acerca das pessoas que se dedicaram a esta arte e que a passaram de geração em geração.

2- O **Atelier de Produção** está no centro do economuseu. É o local onde os artesãos produzem artigos de qualidade usando e dominando as técnicas tradicionais e demonstrando o seu *Savoir-faire*.

O processo de fabrico é encadeado em presença do visitante, enquanto os diferentes intervenientes explicam ou exemplificam, o método, o processo e a produção, os utensílios usados, a evolução da técnica empregue e respondem a questões colocadas pelo visitante. Este espaço é concebido de forma a que o visitante possa interagir com o artesão sem perturbar a produção: não pode ser esquecido o facto de que, neste espaço, são produzidos os artigos que irão posteriormente ser comercializados.

As visitas para lusodescendentes podem ser guiadas pelo pessoal do Serviço Educativo do museu, ou por associados dos "Amigos do Museu" ou ainda pelos artesãos / funcionários do economuseu, como guias internos da instituição. Um dos critérios basilares do futuro economuseu é o desejo do artesão de transmitir o seu conhecimento. É um critério no qual o economuseu coloca muito ênfase, aliado à curiosidade do público ao indagar a forma através da qual o artigo que irá consumir, é feito. Durante a visita, o visitante aprecia que a informação seja dada num contexto autêntico, da forma mais simples possível, preferencialmente pelos artesãos que dominam os seus ofícios, demonstram amor pela sua arte e evidenciam o desejo de partilhá-la.

Este tipo de processo de transmissão / aprendizagem faz potencializar o respeito pela identidade cultural, o desenvolvimento de atitudes preservacionistas e o valor social do trabalho.

Para grupos estrangeiros organizados, e tendo em conta a nacionalidade do visitante, o recurso a guias turísticos.

A informação personalizada é privilegiada e a animação é um instrumento de interpretação. Com a interpretação e animação da produção, o economuseu difere do museu tradicional principalmente porque, tradicionalmente, nos museus o objecto é conservado pelo seu valor intrínseco e difere dos ecomuseus porque que estes coleccionam para fazer despertar a consciência comunitária para o valor do seu território.

O economuseu colecciona e direcciona as suas aquisições no sentido de reunir os produtos que evidenciem os seus meios de produção e que convidem o visitante a co-participar na execução da cultura material contemporânea.

No Atelier de produção, as obras no edifício deverão contemplar um espaço dedicado ao acto de bordar, reconstituindo-o, para que não haja hiatos na cadeia operatória. A cronologia do processo de fabrico será uma linha condutora ao longo dos diversos momentos expositivos de forma a permitir ao visitante um percurso que o leve através das diversas fases de produção do bordado. Daí resultará uma evidente sequência dos passos da cadeia operatória: do desenho ao produto acabado. Simultânea a esta sequencialidade, a exposição deverá contemplar a fase de produção alheia ao espaço fabril, que é o lar da bordadeira. Este terá de ser recriado de forma a representar a diacronia tecnológica, pois o lar da bordadeira encontra-se, na sua maioria, em espaço rural ou em zonas limítrofes à cidade do Funchal.

Para além desta forma de representatividade das bordadeiras, o museu incluirá o recurso a bordadeiras domiciliárias para garantir a execução de encomendas e a constituição de um stock de vendas.

As implicações sociais, económicas e políticas da implantação e desenvolvimento de uma indústria que foi tão absorvente em termos de mão de obra local, estarão presentes no museu, conferindo a centralidade a quem executa o bordado - a bordadeira - esta mulher madeirense que não pode nunca ser confundida com outras, ao puxar da agulha como só ela o sabe, secular herança materna que lhe marcou o destino de forma inexorável. Assim, os actores deste museu não serão apenas os bordados, as máquinas e ferramentas necessárias à sua edificação a partir de um pedaço de linho, mas as mulheres que nele trabalharam, dele viveram e ainda vivem.

Para além de transmitir o seu conhecimento ao público, os artesãos passam-no para aprendizes do ofício, que por sua vez irão perpetuar a técnica ou artigos tradicionais. O museu tem de contemplar esta vertente, através de acções de formação ou de reciclagem de profissionais dos sectores mais carenciados de conhecimentos especializados, nomeadamente o desenho e o bordado.

Neste espaço, cada um dos profissionais do sector estará enquadrado no seu lugar adentro da cadeia operatória, conferindo sequencialidade ao percurso e ao processo de fabrico. É importante e lógico que o percurso comece com o desenhador de bordados, passando a peça ao picotador, ao contador de pontos industriais, às estampadeiras e às bordadeiras. Depois de lavada (a fase de lavagem pode estar fora do circuito museal, em local apropriado), a peça é remetida às engomadeiras e às responsáveis pelos acabamentos.

Poucas foram as alterações introduzidas na cadeia operatória dos bordados. Neste aspecto, o museu conservaria a autenticidade da tradição, pois mesmo para a produção contemporânea, o processo é idêntico ao do século XIX, apenas a uma cadência menos populosa, pois, como já se constatou, os recursos humanos nesta área encontram-se flagrantemente diminuídos.

3- O Centro de Interpretação da produção tradicional, está directamente inserido no âmbito da museologia. Aqui serão apresentadas as colecções de objectos e utensílios, ilustrações e textos, fotografias de época, integrados numa exposição de longa duração que visa demonstrar ao visitante a criatividade e contornos das antigas criações. É o espaço destinado à contextualização da indústria, à dimensão social do artesão e à obra de arte que o bordado representa.

Pretende-se que a história da indústria dos bordados seja apresentada retrospectivamente. Tendo em conta as operações que decorrem nas fabricas de bordados, desde o século XIX podemos traçar alguns aspectos que não sendo propriamente inovações, traduzem o devir da modernidade. Assim, sem defraudar a veracidade histórica, podemos cingir a modernização desta indústria a dois aspectos: a evolução dos ferros de engomar, desde o tempo das brasas de carvão aos ferros a electricidade e a introdução das máquinas de lavar roupa, as quais permitiram acelerar o processo de lavagem, uma operação que se fazia na sua totalidade, manualmente, em poços de lavar existentes nas fábricas.

Quanto ao acervo deste núcleo expositivo poderia ser requisitado ao Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira, onde se encontra actualmente exposto. Corresponde a uma exposição dedicada à introdução do bordado na convivência insular a partir do século XIX. Das peças expostas, as mais antigas situam-se à volta da década de sessenta do século XIX, até ao início do século XX, antes do influxo da linguagem *Art Nouveau*.

Para além desta colecção constituída, poderiam ser desenvolvidos esforços junto de particulares, que detêm peças de bordado antigo, para que estas fossem incorporadas na colecção, através empréstimo conservativo ou de doação, sendo para isso benéfico que, neste ponto estivessem já reunidas as condições para a constituição de uma associação de amigos do museu, com regalias especiais para os particulares que fizessem doações. A associação de beneméritos "Os Amigos do Museu", pode não só ajudar a empreender campanhas de angariação, mas também campanhas de venda dos produtos ou a sua divulgação, o acolhimento dos visitantes ou a ajuda pontual consagrada a acontecimentos diversos. Isto asseguraria um apoio importante ao centro de interpretação.

4- O espaço para uma **Colecção de Criações Contemporâneas**, que permite demonstrar o devir da produção tradicional, em exposições de curta duração.

O visitante pode apreciar mais profundamente a parcela de criatividade e de imaginação que foi introduzida na evolução das criações ancestrais. Trata-se de olhar o presente e pensar o futuro.

O espaço dedicado à interpretação da produção contemporânea, está intimamente ligado ao espaço que o precede, uma vez que o contacto com os trabalhos contemporâneos permite que o visitante compreenda a continuidade histórica adjacente às produções recentes. Estará o visitante em posição de avaliar o potencial das produções contemporâneas, quer em termos de materiais empregues, como das técnicas e processos e de constatar da necessidade de criatividade para preservar o que há de melhor na tradição e proceder a adaptações de acordo com as necessidades e gostos actuais.

Atendendo à possibilidade de converter aos tempos de hoje, a centenária tradição, acreditamos na eterna renovação e na criatividade como motor dos tempos. Neste caso, a moda seria um dos pólos mais evidentes de aplicação renovada do bordado.

Nestes dois espaços é apresentado o **Acervo** do museu e todas as implicações referentes ao objecto museológico são cirurgicamente tratadas bem como as questões paradigmáticas ligadas ao conceito de museologia, abarcando questões basilares a nível da museografia, da expografia, da conservação preventiva e da comunicação, numa aproximação contemporânea.

5- O visitante que pretenda indagar mais profundamente esta temática, pode explorar o **Centro de Documentação**, consultar as publicações, os arquivos documentais, bibliografias, fotografias ou vídeos. Este espaço fica sob a tutela dos Serviços de Educação e de Animação por se dedicar ao trabalho de pesquisa e investigação sobre o tema, permitindo novas abordagens, quer a nível da produção, quer a nível da divulgação.

6- Finalmente, a **Loja ou Galeria**, que permite que o visitante adquira um artefacto realizado ao vivo pelos artesãos, numa altura em que já se encontra elucidado sobre o seu processo de fabrico e poderá mais facilmente atribuir o real valor ao objecto construído.

Esta loja permite disseminar o *Know how* dos artesãos de uma forma tangível e assegurar simultaneamente, a sobrevivência da empresa e do ofício, através da aquisição do objecto. Também contribui para a disseminação do legado tradicional, uma vez que o visitante leva com ele um objecto identitário, que será usado no seu dia-a-dia, testemunho de tradições ancestrais que desta forma se perpetuam.

Um aspecto importante da comercialização é o facto de contemplar produtos realizados exclusivamente no Economuseu a que mais nenhuma outra empresa tem acesso. Cada fábrica mantém o seu arquivo de desenhos originais que não podem ser reproduzidos por outras empresas. As outras fábricas do sector, irão sempre comercializar artigos diferentes daqueles produzidos no economuseu.

Para além deste aspecto, o economuseu fará uma selecção de artigos a serem comercializados, advindos das outras fábricas de bordados, tendo em conta o produto genuíno e excluindo os produtos de gosto duvidoso que ao longo dos anos se foram depositando no repertório "Bordado da Madeira". Através de uma pesquisa histórica

far-se-ia uma serciação dos produtos considerados não tradicionais, quer a nível estético quer a nível de materiais e técnicas empregues, excluindo-os da comercialização.

Um produto inovador e inexistente no mercado seria um *Kit* de bordado da Madeira. Desse *Kit* constaria um pequeno bordado acabado; um tecido estampado (pronto a ser bordado); agulhas e linhas. Ainda um esquema explicativo dos pontos a serem executados no bordado.

A criação de novos produtos tem de se fundear no apelo à tradição, através de metodologia específica, nomeadamente a recolha e organização de arquivo e estudos históricos. Poder-se-á iniciar um estudo de mercado através da conceptualização de protótipos com novos motivos e símbolos, numa produção controlada para testar a reacção dos consumidores e estabelecer um estudo de impacto visual. Estes testes de comercialização e de aceitação de novos produtos têm por finalidade estabelecer o contacto entre produtor e consumidor e verificar a vendabilidade do produto, visando o reajustamento da produção dependendo dos resultados de aceitação e comentários dos visitantes/clientes.

Constituiria uma forma derradeira de comunicação !

Considerações Finais

O modelo economuseu favorece as qualidades patrimoniais, quer através do Centro de Interpretação, que renova os produtos tradicionais através da criatividade e de ajustamento face às necessidades contemporâneas, quer através do atelier de produção, que privilegia uma forma de interpretação através das actividades de produção e um contacto directo entre os artesãos e o público. O economuseu desmistifica os ofícios tradicionais, de forma viva e animada, numa fusão pertinente entre tradição e vida contemporânea.

O que os economuseus procuram, nos tempos correntes, é o alargamento do público, é alcançar toda a comunidade e quebrar com um tipo de tradição museológica voltada para elites.

Os visitantes apreciam a interactividade da visita, aprendem acerca das técnicas tradicionais e dos produtos relevantes da herança de uma comunidade que tenta

perpetuar técnicas e produtos antigos: o que se vê fica retido de uma forma mais vívida do que aquilo que se lê ou ouve.

O comércio e o autofinanciamento visado não constituem um problema de maior, uma vez que o enfoque mais importante é o perpetuar das técnicas de fabrico tradicionais e a manutenção dos postos de trabalho e não a fabricação do produto com o exclusivo intuito comercial.

A tradição seleccionada a ser preservada tem de fazer parte daquilo que se pode designar como "concha da identidade", onde as características do passado possam ser encontradas, tal como os traços essenciais que dão a conhecer e permitem compreender a história de uma região. Esta herança torna-se num recurso a ser desenvolvido numa moldura de desenvolvimento sustentado. O Bordado da Madeira assim se enquadra.

Uma exposição de longa duração do bordado da Madeira, embora convenientemente enquadrada e justificada, não satisfaz em termos de uma museologia plena e coerente, ciente do seu papel no mundo actual, e, neste caso específico, guardião do património local e das gentes da Ilha:

De que serve o museu do bordado se não valoriza quem o faz e como o faz ?

Presente em todos os objectos bens ou serviços que este museu tenha para oferecer a palavra chave a atender sem a qual todo o projecto sairia inviabilizado é a qualidade.

O outro garante de sucesso para toda a imagem do economuseu é uma campanha de *Marketing* coerentemente estruturada em estudos de mercado e que iria desde a apresentação dos produtos, até à divulgação dos serviços , repousando na criatividade e bom senso.

O trabalho exposto evidencia detalhadamente os meandros da indústria do bordado da Madeira, dedicando um capítulo inicial a esta temática, pois reitero a ideia de que no futuro economuseu haveria uma irrevogável confluência de problemas e soluções partilhadas quer pelo museu, quer pelas fábricas de bordados. Considero-a essencial pelo facto de constituir uma justificação para a selecção da temática, servindo como exemplo pragmático para a edificação do projecto, podendo mesmo servir de modelo, pela exemplaridade da metodologia aplicada, fazendo-o incidir sobre outra temática da mesma índole, ou sobre uma das múltiplas facetas do património intangível.

O propósito de fazer edificar o projecto fez com que a descrição dos contornos inerentes à indústria dos bordados ficasse subjacente ao factor exequibilidade, sempre latente na edificação deste trabalho, desenvolvido com o estreito objectivo de servir como ponto de partida para a corporização do projecto.

As questões relativas à museologia foram subordinadas às essenciais para a delimitação do campo de acção da economuseologia, excluindo outro devir, por considerar que as questões abordadas - e não outras - remetem para o corpo patrimonial que esta dissertação pretende abranger, nomeadamente as questões da memória ligadas ao património intangível, as do objecto museológico, presas ao sistema de produção do mesmo e as do economuseu como forma museológica que permite balancear estas questões, de forma a não defraudar o propósito inicial de concretização do projecto.

Tal é o meu objectivo último. O tempo o dirá!

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Vol. I, Livraria Almedina, Coimbra, 1992.

Dorfles, Gillo, *O Devir da Artes*, 3ª edição, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

Goff, Jacques Le, *Memória in Memória – História*, Enciclopédia 1, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984

Henriques, Luís Oliveira, *A Comunicação na Escola E No Museu* in *Cadernos de Sociomuseologia* Nº 5, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1996

Menezes, Luís, *O Primado Do Discurso Sobre O Efeito Decorativo* in *Cadernos de Sociomuseologia* Nº1, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1993

Moutinho, Mário Canova, *A Construção Do Objecto Museológico* in *Cadernos de Sociomuseologia* Nº4, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1994

Moutinho, Mário Canova, *Sobre o conceito de Museologia Social* in *Cadernos de Sociomuseologia* Nº1, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1993

Nascimento, Rosana, *O Objecto Museal, Sua Historicidade: Implicações Na Ação Documental E Na Dimensão Pedagógica Do Museu* in *Cadernos de Sociomuseologia* nº 11, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1998

Pomian, Krzystof, *Colecção* in *Memória – História*, Enciclopédia 1, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984

Rocha – Trindade, Maria Beatriz, *Iniciação À Museologia*, Universidade aberta, Lisboa, 1993.

BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA:

Clode, Luiza, **Bordado Madeira** in Revista Atlantico - Revista de Temas Culturais, nº 8, Inverno, 1986 p.245 a 255

Magalhães, M.M. de S. Calvet ,**Bordados e Rendas de Portugal** , 1ª Edição, *Outras Obras*, Vega, 1995

Menezes, Sérvulo Drumond de, *Época Administrativa da Madeira e Porto Santo* , Vol 2, Funchal, Tip. Nacional 1850, p.338

Mensch, Peter Van, *Muséologie Et Musées*, Nouvelles de L'ICOM, Vol . 41, Nº 3, 1988

Ferreira Duarte Nuno Fernandes - *A Bordadeira e a Sua Obra*, Seminário de Investigação da Licenciatura em Antropologia, Universidade Nova, 1991

Gwynne Judyth , *The illustrated dictionary of Lace*, B T Batsford Ltd, London 1997

Silva, Pe. Fernando Augusto da Menezes, Carlos Azevedo de, *Elucidário Madeirense*, vol. III, edição da Secretaria Regional da Educação e cultura, 4ª edição, págs. 162 a 165, Funchal, 1978

Simard, Cyril - *L'Économuséologie , Comment Rentabilizer Une Entreprise Culturelle*, Centre Éducatif et Culturel In. , Montreal, Quebec, 1989

Sola Tomislav, *Concret Et Nature De La Museologie*, Museum, Paris, UNESCO, Vol.39, Nº 153, 1987

Varine, Hugues de, *Resposta De Hugues de Varine Às Perguntas De Mário Chagas* in Cadernos de Sociomuseologia Nº5, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1996

Weil, Stephen E., Questioning Some Premises, Museum News, Washington D.C., AAM, Vol. 64, Nº5, 1986

Walker, Carolyn e Holman ,K., *The Embroidery of Madeira*, 1ª ed., Union Square Press, New York, 1987.

Wilhem, E. A., As Casas de Bordados Alemães entre 1880 e 1916 e a família Schnitzer, in *Islenha*, nº 7, D.R.A.C., Funchal, p. 52 - 56 .

BIBLIOGRAFIA CITADA

Clode, Luiza, **Bordados -Indústria Caseira** , in " Das Artes e da História da Madeira " Vol.VIII, nº 38 , Funchal ,Ano XVIII, págs. 33 e 34

Gouveia, Horácio Bento, *Lágrimas Correndo Mundo*, Coimbra Editora Limitada, 1959

Saramago, José, *Viagem A Portugal* , Editorial Caminho S.A., 18ª Edição , Lisboa , 1995 , págs. 293, 294.

SITES CONSULTADOS :

Cleves,Adriana,The Qualitative Profitability and Productivity of Economuseums. Retirado em Dezembro de 2002 da world wide web : <http://www.xs4/n/~rwa/adriana.html>

Société internationale des entreprises ÉCONOMUSÉE. Retirado em Janeiro de 2003 da world wide web : [http:// www.economusees.com/fichiers/angalis/new.htm](http://www.economusees.com/fichiers/angalis/new.htm)

Tellier, Ms. Marys, The transmission of Savoir –faire in economuseums. Retirado em dezembro de 2002 da world wide web : [http :// www.natumus.cul.na/samp/mww theme /th2tellier.html](http://www.natumus.cul.na/samp/mww theme /th2tellier.html)

PIDDAR 2003. Retirado em Junho de 2003 da world wide web :[http://srpf.madinfo.pt/drpf/documentação/ PIDAR2003.pdf](http://srpf.madinfo.pt/drpf/documentação/PIDAR2003.pdf)/05Turismo.pdf.

Van Mench, Peter,Convergence and divergence, museums of science and technology in historical perspective. Retirado em janeiro de 2003 da world wide web: [http:// www.xs4all.nl/~rwa/tech.html](http://www.xs4all.nl/~rwa/tech.html)

ADENDA

Nota Introdutória: Tendo em conta a ocorrência de um incêndio em Outubro do corrente ano, no prédio onde se encontra sediada a fábrica de bordados seleccionada, justifica-se esta adenda pelo facto da presente dissertação já se encontrar redigida à altura dos acontecimentos.

Após um incêndio provocado por um curto circuito que teve origem e deflagrou o terceiro andar do prédio, a fábrica de bordados, instalada no primeiro andar do mesmo, sofreu alguns danos, não afectando, no entanto as estruturas principais. Os locais mais afectados foram a secção de escritórios, de lavandaria e as instalações sanitárias muito particularmente a nível de desabamento de parte do tecto e de infiltração de água nos soalhos de madeira.

A secção que comporta o departamento de estampagem e de desenho não foi afectada daí que maioria dos desenhos originais se encontrem a salvo. Esta é a parcela de que mais importa preservar , pois, salvos os originais, o objecto material é passível de ser reproduzido.



À primeira vista esta ocorrência poderia afectar de forma negativa este projecto, embora consciente de que se trata de uma tese com recortes de simulação, seria coerente

apresentar a componente física correspondente ao projecto, como sempre foi a minha intenção ao imbuir-me nesta dissertação.

Tal como se me apresenta viável a aplicabilidade do projecto a este edifício, mantenho a minha fidelidade perante a escolha assumida, embora volte a reiterar a ideia de qualquer uma das cerca de 40 Casas de Bordados existentes serviria este propósito.



De facto, este revés poder-se-á revelar um aspecto positivo, no que toca à exequibilidade do projecto do Economuseu, uma vez que tornando-se mais urgentes as obras no interior do edifício, estas poderiam decorrer com o projecto incluído e instalado no 1º andar, conforme proposta apresentada, e embora o montante a ser dispendido seja mais elevado também o é o factor pertinência. A forma de financiamento do projecto, agora com contornos mais elevados, pode ser conseguida

através de fundos comunitários em parceria com o apoio do Governo Regional da Madeira.

O apoio do Governo Regional, no tocante à verba disponibilizada para as obras de musealização do espaço, poderia se alargar ao restauro da fachada do prédio, pela pintura total do mesmo e pela modernização de estruturas antigas (canalização e sistema eléctrico), situação da qual beneficiariam os proprietários.

O aspecto social é igualmente urgente, se não o mais importante, uma vez que os 19 funcionários da fábrica de bordados que não fossem abrangidos pelo sistema de *lay-off*, seriam absorvidos pelo futuro museu, e a sua situação presente de desemprego (suportada, em parte, pela segurança social) teria uma solução a curto prazo.

A planta do primeiro andar que aqui apresento, corresponde ao espaço seleccionado para o museu com a respectiva proposta para alteração da estrutura espacial, de forma a acolher as diversas exigências do projecto museológico.

LEGENDA ESPACIAL APÓS REFORMA:

ECONOMUSEU DO BORDADO

1-Recepção(17,1 m²),2- Atelier de Produção(71,91 m²), 3-Atelier de Produção (82 m²)
4-Sala de Exposição Permanente(110m²),5- Sala de exposição temporária (19,76 m²)
+ Sala de exposição temporária (27,56 m²), 6- Loja (27,56 m²).
B- Gabinetes de Direcção (24,96 m²), B- Centro de Documentação / Serviços Educativos e arquivo(22,62 m²), B- Centro de Design (20,88 m²); C-Sala Multiusos (23,4 m²), Alpendre (12 m²) J- Instalações sanitárias + L - lavandaria + M- Reservas Técnicas + M- Stock + M- Sala de Pessoal = 86,48 m² - AREA TOTAL : 544 m²

Índice de Anexo

Clode, Luiza, Bordados -Indústria Caseira ,in " Das Artes e da História da Madeira" Vol.VIII, n.º 38, Funchal, Ano XVIII , págs. 33 e 34	Pág.3
Os Pontos de Bordar – Nomenclatura e Caracterização	Pág.4
Grémio dos Industriais de Bordados da Madeira, <i>Regimento da Assembleia Geral</i> , Funchal, 1935	Pág.18
<i>Tabela de contagem de Pontos De Bordar Aprovada por Despacho Ministerial de 9 de Janeiro de 1946</i>	Pág.24
Grémio dos Industriais de Bordados da Madeira , <i>Indústria de Bordados da Madeira, Apontamentos</i> , Funchal ,1958	Pág.26
Diário da República n.º 49, Série I ,Terça-feira , 28 de Fevereiro de 1978 ,Decreto Regional n.º 7 /78 / M , págs. 1344 a 1346	Pág.35
Diário da República n.º 146, Série I, Sábado, 28 de Junho de 1986, Decreto Legislativo Regional n.º 11/86 / M , págs. 417 a 422	Pág. 42
Diário da República n.º 205, Série I, Quarta-feira, 5 de Setembro de 1990, Lei n.º. 55/90, págs. 3589 e 3590	Pág.45
Diário da República n.º 62, Série I – A, Sexta-feira , 15 de Março de 1991, Decreto Legislativo Regional n.º 7 /91 / M , págs. 1344 a 1346	Pág.48
Diário da República n.º 171,Série I – A, Sexta-feira , 23 de Julho de 1993, Decreto Legislativo Regional n.º 12 /93 / M , págs. 3988 a 3994	Pág.52
Jornal Oficial da Região Autónoma da Madeira , n.º 78 , Série I, Sexta-feira , 19 de julho de 1996, Portarias N.º 105 /96 e 106/96 , págs.3 e 4	Pág.60
Diário da República n.º 216 /98 , Série I – A, Sexta-feira , 18 de Setembro de 1998, Decreto Legislativo Regional n.º 22 /98 / M , págs. 4852 a 4859	Pág.63
Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira, Controlo de Qualidade ,Exemplar de Guia de Autenticação	Pág.71
Fotocópia de peça bordada	Pág. 72
Tabela de Contagem de Pontos	Pág. 73
Jornal Oficial da Região Autónoma da Madeira , n.º 160 , Série I, Terça-feira , 31 de Dezembro de 2002, Portaria N.º 213 / 2002	Pág.74
http://srpf.madinfo.pt/drpf/documentação/PIDDAR2003pdf/05.Turismopdf Plano de Ordenamento turístico na Região Autónoma da Madeira, Governo Regional	Pág.76

DESCRIÇÃO DOS PONTOS DE BORDAR

Tomando em consideração os pontos base, que por conjugação ou derivação estão na origem de outros pontos, podem ser delimitados três pontos principais no Bordado da Madeira: o ponto " Cordão ", o ponto "Caseado" e o ponto " Bastido".

O ponto de " Cordão " ou " Pau " considerado como ponto de contorno, é um ponto sólido , usado para contornar o desenho e cobrir as linhas que representam caules ou ramos de folhas e flores. Consiste em urdir uma linha do desenho , com o fio de bordar , sobre o qual se aplica uma série continua de pontos em espiral.

O "Bastido ", ponto cheio, rico e sólido, é empregue no preenchimento de superfícies onde a área a bordar é previamente urdida na sua totalidade. Para dar maior relevo, são aplicadas linhas nas zonas de aplicação do ponto, que são depois bordadas em sentido contrário.

O "Caseado ", ponto de recorte, também executado sobre linha urdida, consiste na união de várias semicircunferências pelas extremidades dos diâmetros. A linha de um ponto é apanhada pela laçada da linha do ponto anterior. Usado particularmente nos rebordos, para contornar ou orlar o tecido a recortar. O " Caseado "pode ser liso ou bastido.

O ponto "Cordão" está na base do ponto "Ilhó " e nas composições da "Cavaca", do ponto " Oficial" e da "Folha ".

O ponto "Ilhó " consiste na execução do ponto de "Cordão" seguindo um contorno circular . É uma pequena circunferência em que a agulha é passada continuamente pelo centro e a linha presa na linha de circunferência " no semicírculo externo , a ser recortado , e com "Cordão" no semicírculo interno.

O "Ilhó Barbado "é um "Ilhó" com a forma de pingente que combina o ponto "Cordão" com o "Bastido" .

As "Cavacas " são composições formadas por várias circunferências divididas em quatro semicírculos que se tocam nas extremidades , sobre a linha da circunferência principal .As convexidades dos semicírculos são concêntricas relativamente à circunferência principal .

O ponto "Oficial" deriva do ponto de "Cordão" com recorte do tecido e com elementos comuns ao Richelieu , pelas canelas , passadeiras ou hastes que são bordadas independentemente do fundo do tecido. Os orifícios do "Oficial" não ultrapassam os 0, 5 cm² , ao contrário do "Richelieu " onde há mais liberdade e cujas canelas são bordadas a "Caseado ".

As "Folhas Abertas " são executadas da mesma forma que os "Ilhós" , mas distinguem-se destes porque se fazem dois vértices . A repetição deste elemento dá origem a composições recorrentes no bordado Madeira como as "Estrelas" - conjunto de cinco bastidos em forma de folha , dispostos em estrela , com um garanito ao centro ; as "Estrelas Abertas " ou "Rosetas" , são feitas com as folhas furadas a meio e circundadas por "Caseado" com um "Ilhó" ao centro. Muito usadas no bordado inglês, as estrelas podem ter três , quatro , cinco seis e oito pétalas .

O "Richelieu " pelos seus recortes toma o aspecto de uma renda. Consegue-se pela união de vários hexágonos, que quando recortados, parecem frágeis. A nomenclatura popular designa este tipo de "Richelieu" por " verga de galinheiro " . O mais antigo tipo de "Richelieu "é formado por várias canelas a caseado , presas um ilhó central.

O ponto "Bastido" é a base dos "Garanitos" e das "Folhas Fechadas " .

Os "Garanitos "ou "Granitos" são pequenos círculos cheios e separados uns dos outros, seguidos ou rematados no avesso. São várias as configurações que assumem, mas a mais frequente é na configuração da forma de miosótis.

As "Viúvas" são um conjunto de cinco folhas pequeninas e unidas a um "Ilhó "ao centro. Parece serem a viúvas das composições mais antigas do nosso bordado. No século XIX , eram usadas para ornar as camisas domingueiras dos lavradores abastados.Nos primitivos bordados eram aplicadas nas barras de vestidos e de lençóis .Existe outro tipo de bordado semelhante às " Viúvas ": em vez das folhas pequenas, o conjunto é composto por cinco "Garanitos " com outro " Garanito " ao centro, conhecido por "Solteirinha " !

A" Folha Fechada" é um ponto em forma de folha cuja área é preenchida a "Bastido". Pode ser aberta , se a área interior for recortada.

O ponto de "Corda" , também usado para o contorno, é um ponto simples , uma espécie de ponto atrás. O seu efeito assenta na regularidade da entrada e saída da agulha que passa sobre a linha e a sua aplicação é frequente no cobrir de linhas que representam caules ou ramos de flores e de folhas , daí que as bordadeiras o designem por Pé-de - flor.

O "Arrendado" ou ponto de "Crivo "é feito pelo sistema de fios tirados tomando o aspecto de uma renda . Conforme a forma que assume, toma diferentes designações: "Cruzinha" , "Olho de Passarinho" , "Latadinhas". Os fios usados para compor estes motivos são presos com uma ou duas voltas de linha..

O ponto "Ana" e o ponto "Escada" são pontos auxiliares de costura. O ponto "Ana" executa-se , retirando fios no sentido da trama , presos por pontos simples , ao lado do fio que foi retirado . O ponto "Escada" faz-se retirando dois fios paralelos e cortando todos os fios situados no mesmo sentido , de forma a ficarem apenas os fios perpendiculares , agrupados em pequenas quantidades e presos por pontos simples. O efeito desta operação sugere uma escada.

O ponto "Francês" serve para prender a aplicação ao tecido, geralmente organdi, e consiste em unir os fios do tecido principal ao tecido aplicado.

O ponto "Sombra "é um bordado em xadrez , feito pelo avesso. Produz um efeito de sombra do lado direito do tecido, onde os pontos apenas contornam o tecido .É aplicado nos tecidos transparentes como a cambraia e a cassa .

O "Pesponto" ou "Bisponto" é um conjunto de pequenos pontos soltos e simples que servem para dar sombra ao relevo do trabalho, especialmente no centro das flores. Os pontos devem estar regularmente distribuídos.

O ponto "Matiz " é um ponto de preenchimento , adequado a desenhos de flores e folhas. Consiste num ponto matizado em diversas cores e tons, que nos tecidos pesados, substitui o ponto Sombra. É bordado de baixo para cima, alternando pontos largos com pontos curtos, numa primeira carreira . Nas seguintes, os pontos lançados sobrepõem-se entre um ponto e outro da carreira anterior .