

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE**

**As rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves:
Poéticas e novos pontos de discurso**

Bruna Corrêa de Carvalho

Rio de Janeiro
Outubro / 2021

Bruna Corrêa de Carvalho

As rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves:
Poéticas e novos pontos de discurso

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte. Orientador: Alberto Martín Chillón. Co-orientadora: Marize Malta. Rio de Janeiro 2021

CIP - Catalogação na Publicação

CC824r Corrêa de Carvalho, Bruna
As rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves:
Poéticas e novos pontos de discurso / Bruna Corrêa
de Carvalho. -- Rio de Janeiro, 2021.
80 f.

Orientador: Alberto Chillon.

Coorientadora: Marize Malta.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2021.

1. têxteis. 2. Museu D. João VI. 3.
coleccionismo. 4. rendas. 5. coleção Ferreira das
Neves. I. Chillon, Alberto , orient. II. Malta,
Marize, coorient. III. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus queridos avós. Meu avô Silvério, especialmente, sempre foi o meu maior apoiador quando escolhi cursar história da arte e em todos os momentos da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não seria possível sem o apoio de Marize Malta e sua dedicação incansável à pesquisa da coleção Jerônimo Ferreira das Neves e de seus têxteis históricos. Marize é uma inesgotável fonte de inspiração, pela sua trajetória como pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes, assim como em seu trabalho na coordenação do Setor de Memória e Patrimônio do Museu D. João VI.

Além disso, o professor Alberto Chillón sempre esteve por perto, desde o início da minha graduação, oferecendo a oportunidade de participar no projeto de extensão “Museu D. João VI: um museu fechado de braços abertos”. A participação nesse lindo projeto não só abriu oportunidades para iniciação científica com a orientação da professora Marize, mas também foi divisora de águas na minha trajetória acadêmica.

Flora Pereira Flor, desde minha participação no projeto de extensão, sempre esteve disponível a ajudar, seja com oportunidades dentro das atividades do projeto, seja fora dele. Também foi de imensa importância no meu crescimento como pesquisadora, não apenas como fonte de inspiração, mas também com suas observações e correções.

Agradeço também às museólogas do Museu D. João VI, Renata Carvalhaes e Claudia Ferreira, que, em tempos de pandemia, puderam me auxiliar com as informações e imagens que necessitei do catálogo da coleção e dados das rendas com as quais trabalhei.

Um agradecimento especial a Vera Felippi, que carinhosamente comunicou-se comigo e teceu importantes comentários sobre as rendas da coleção, sempre muito solícita e disposta a ajudar. Seu livro, “Decifrando rendas”, publicado em 2021, foi um dos grandes presentes em que pude me debruçar nesse estudo e cultivar minha curiosidade pelas rendas e sua beleza.

Por fim, minha imensa gratidão à minha família, que nunca deixou de acreditar no meu percurso em história da arte e sempre esteve por perto para me apoiar.

*“A resposta certa, não importa nada: o essencial
é que as perguntas estejam certas.”*

(Mário Quintana)

RESUMO

CORREA DE CARVALHO, Bruna. Título. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2021.

Esta pesquisa analisa as rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, do Museu D. João VI (MDJVI) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A coleção, composta por peças de diferentes procedências e tipologias, foi doada em 1947 pela viúva de Jerônimo, Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. Em seu testamento, feito na década de 1930, Eugênia listou diferentes objetos que compunham então seu acervo pessoal. Contudo, a aquisição de peças, que compõem os mais de 340 itens da coleção, ainda não é muito clara. O presente trabalho propõe um maior aprofundamento em estudos têxteis para compreender questões colocadas por esse tipo de materialidade, para além do aspecto visual. Além disso, busca entender o motivo pelo qual Eugênia incluiu fragmentos de renda nas peças a serem doadas, definir a procedência e a temporalidade dessas peças e ponderar simbologias, aspectos poéticos e estéticos a partir dos quais podem ser pensadas, em uma perspectiva própria à história da arte. Por fim, a pesquisa salienta o papel de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves como mulher colecionadora, a qual ativamente contribuiu na composição de uma vasta coleção de peças que nos tocam até os dias de hoje. Neste contexto, esta investigação configura-se como um resgate e uma porta de entrada à descoberta de poéticas esquecidas.

Palavras-chave: Têxteis. Museu D. João VI. Rendas. Colecionismo. Coleção Ferreira das Neves.

AUTORIZAÇÃO

BRUNA CORRÊA DE CARVALHO, DRE 118177325, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, dia/mês/2021.

Bruna Corrêa de Carvalho

LISTA DE IMAGENS

FOTOGRAFIAS

- Figura 1- Rede Ceará, Registro MDJVI 1506 p. 20
- Figura 2 - Rede Ceará, Registro 1506 A (detalhe) p. 20
- Figura 3 - Pano listrado com franjas, Registro MDJVI 1501 A p. 21
- Figura 4 - Dalmática, Registro MDJVI 1512 O p. 21
- Figura 5 - Dalmática, Registro MDJVI 1512 N p. 22
- Figura 6 - Manguito, Registro MDJVI 1512 B p. 22
- Figura 7 - Manguito, Registro MDJVI 1512 C p. 22
- Figura 8 - Casula, Registro MDJVI 1512 A p. 23
- Figura 9 - Estola, Registro MDJVI 1512 D p. 23
- Figura 10 - Manípulo, Registro MDJVI 1512 E p. 23
- Figura 11 - Luvas, Registros 1512 F e 1512 G p. 24
- Figura 12 - Múleos, Registro 1512 H p. 24
- Figura 13 - Mosaico dos têxteis da coleção JFN p. 25
- Figura 14 - Imagem da coleção de Alice Wynne p. 36
- Figura 15 - Porta agulha p. 38
- Figura 16 - Página 953 do Almanak Laemmert de 1896 p. 38
- Figura 17 - Retrato da família de Dirck Bas Jacobsz p. 42
- Figura 18 - Retrato de Marten Soolmans p. 43
- Figura 19 - Mary Herbert, Countess of Pembroke p. 44
- Figura 20 - King James I of England and VI of Scotland p. 45
- Figura 21 - Corpete p. 46
- Figura 22- Renda (cor de chá), Registro MDJVI 1497 B p. 48
- Figura 23 - Detalhe da mesma renda (cor de chá), registro MDJVI 1497 B
p. 48
- Figura 24 - Renda (cor de chá), registro MDJVI 1497 A p. 48
- Figura 25- Detalhe da mesma renda (cor de chá) de registro MDJVI 1497 A
..... p. 48
- Figura 26 - Mulher usando ífulas p. 49
- Figura 27 - Véu com barbes de bonnet p. 50
- Figura 28 - Retrato de uma mulher desconhecida em frente a fundo de tecido
..... p. 51
- Figura 29 - Renda de bico (cor preta), Registro MDJVI 1492 A p. 52
- Figura 30 - Renda de bico (cor preta), Registro MDJVI 1492 B p. 52
- Figura 31 - Renda de bico (cor preta), Registro MDJVI 1492 C p. 53
- Figura 32 - Renda de bico (cor preta), Registro MDJVI 1492 D p. 53
- Figura 33- Renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1494 p. 54
- Figura 34 - Detalhe da renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1494 p.
54
- Figura 35 - Detalhe da renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1494 p.
55
- Figura 36 - Renda de Registro MDJVI 1494 no acervo do Museu D. João VI
..... p. 55
- Figura 37 - Renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1495 p. 55

Figura 38 - Detalhe da renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1495	p. 56
Figura 39 - Renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1496	p. 56
Figura 40 - Detalhe da renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1496	p. 56
Figura 41 - Mosaico com algumas técnicas de rendas	p. 58
Figura 42 - Imagem do livro de registros do Museu D. João VI	p. 62
Figura 43 - Barbe de bonnet e fragmento conjugado	p. 63
Figura 44 - Par de barbe de bonnet	p. 63
Figura 45 - Barbe de bonnet e três fragmentos de renda	p. 64
Figura 46 - 2 pares de barbes de bonnet e uma Valenciennes	p. 65
Figura 47 - Grande barbe de bonnet	p. 65
Figura 48 - 1 par de barbe de bonnet	p. 66
Figura 49 - 2 fragmentos de renda	p. 66
Figura 50- Exemplo de renda de Bruxelas	p. 67
Figura 51 - Renda de bilros com guirlandas e laços	p. 68
Figura 52 - Mosaico comparativo de rendas	p. 69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TÊXTEIS COMO POÉTICA ESQUECIDA: UMA REVISÃO TEÓRICA	16
2. A COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES NO MUSEU D. JOÃO VI DA UFRJ	18
3. EUGÊNIA BARBOSA DE CARVALHO NEVES: UMA MULHER COLECIONADORA	34
4. RENDAS: HISTÓRIA E PARTICIPAÇÃO NA COLEÇÃO	40
5. ENTRE A CATALOGAÇÃO E O RECONHECIMENTO	59
5.1 Desafios no trabalho com têxteis históricos: um olhar para as rendas	59
5.2 Processos de catalogação da coleção Ferreira das Neves	61
6. A HISTÓRIA DA ARTE E SUAS TRAMAS ESQUECIDAS	71
6.1 Novas poéticas	71
CONCLUSÃO	76
FONTES BIBLIOGRÁFICAS	78

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é o desdobramento de uma bolsa de Iniciação Científica PIBIC-Cnpq, pertencente ao projeto: “Imagem, objeto e lugar: transitoriedade e coleções em museus no Rio de Janeiro” - subprojeto: “Estudo dos artefatos têxteis decorativos na coleção Jerônimo Ferreira das Neves (JFN) do Museu D. João VI-EBA-UFRJ”, com a orientação da professora Marize Malta e do professor Alberto Chillón, que teve início em Outubro de 2020. O trabalho visa analisar a presença têxtil, em especial das rendas, na coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI (MDJVI), da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A aquisição de peças, que compõem os mais de 340 itens da coleção, ainda não é muito clara. Contudo, a vasta reunião de obras, artefatos e tecidos demonstraram o ecletismo próprio ao século XIX, em que as coleções traziam tanto o gosto pessoal quanto a personalização nas escolhas e composições, remetendo a grandes gabinetes de curiosidades ou à bric-à-brac mania, como diria Malheiro Dias (1905-6). A coleção, composta por peças de diferentes procedências e tipologias, foi doada em 1947 pela viúva de Jerônimo Ferreira das Neves, Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, à Escola Nacional de Belas Artes. Em seu testamento, feito em 1934, Eugênia listou diferentes obras e objetos que compunham, então, seu acervo pessoal para serem destinados a instituições. As doações eram encaminhadas à chamada pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, já que o Museu Nacional de Belas Artes ainda não existia. A viúva faleceu em 1946, um ano antes da concretização da doação prevista em seu testamento e, além das peças doadas à Escola, a Academia Brasileira de Letras foi contemplada com doações, visto que o próprio Jerônimo era considerado um camoniano e bibliófilo.

Na variedade de tipologias de peças da coleção Ferreira das Neves, há presença dos têxteis, rendas e fragmentos de tecido, que, no entanto, são raras às coleções, até mesmo pelos problemas de conservação que o próprio material apresenta. Infelizmente, ao longo do projeto, o Museu D. João VI permaneceu fechado e, portanto, o contato pessoal com as peças não foi possível. É interessante perceber a reunião de diferentes tipologias em uma mesma coleção, além de pensar na presença dos tecidos nessa seleção, especialmente os fragmentos de renda. O interesse pessoal que motiva a pesquisa é decorrente tanto da necessidade de abrir o campo de exploração para essas peças, quanto a curiosidade por trás de tantos questionamentos que elas despertam, além de sua estética e delicadeza. Outro fator que despertou interesse é a própria relação estabelecida entre a prática e a teoria, importante

relação para o trabalho em história da arte e que, nesse recorte, encontra-se debruçada no olhar para um objeto, o qual pertencia anteriormente ao universo afetivo e familiar do casal Ferreira das Neves e, hoje, encontra-se em uma instituição museal. Acredito ser uma consideração necessária à relevância da presente pesquisa para o campo de história da arte, e que também estimule o pesquisador da área a lidar com o objeto, descrevê-lo, extrair dele indagações e informações, utilizando a teoria como suporte e grande aliada na busca por respostas, mas que o olhar para nossos museus e instituições de salvaguarda não se perca somente em textos, e acima de tudo coloque os itens pesquisados em um diálogo que, por sua vez, reflita justamente o trabalho de um historiador da arte.

Portanto, a pesquisa é circunscrita em um contexto de resgate da importância dos têxteis históricos, revelando sua presença no campo de história da arte, o qual ainda mostra incipiente intimidade com o estudo desse material, principalmente no Brasil. Apesar da existência de uma veste litúrgica, os demais têxteis da coleção são de uso decorativo ou ainda a serem aplicados em alguma composição têxtil.

Dessa forma, o trabalho inicia contextualizando o estado da questão no tratamento que a história da arte e outros campos das ciências humanas têm dado aos têxteis, percebendo uma lacuna nas pesquisas que desenvolvam abordagens para além da museologia, conservação e restauração, e moda. Além disso, contextualiza a aquisição das peças pelo casal Ferreira das Neves, formulando alguns questionamentos para essa significativa reunião de fragmentos de tecidos na coleção, traçando sua trajetória até o acervo do Museu D. João VI. Após a percepção do estado da questão e contextualização dos itens da coleção e sua presença no acervo do Museu D. João VI, faz-se necessária a análise do protagonismo de Eugênia como mulher colecionadora e quem, de fato, teve a preocupação com a salvaguarda das peças depois de seu falecimento, o que é de extrema importância no entendimento da reunião das rendas e tecidos da coleção.

As hipóteses são as de que a viúva buscou reunir para a coleção Ferreira das Neves uma junção de vários tipos de peças consideradas de manufaturas excepcionais e de grande qualidade, de diferentes cores e composições, além de ter tido influência do crescimento do mercado de arte e colecionismo português de fins de oitocentos. Ademais, a popularização das rendas no fim do século XIX e sua apreciação por diversas personalidades ilustres e de influência política da própria corte portuguesa, são uma possível pista do gosto de Eugênia pelos delicados rendilhados.

Nesse sentido, a pesquisa coloca interessantes questionamentos: no entendimento do motivo pelo qual Eugênia incluiu diversos tecidos e seus fragmentos às peças a serem doadas

ao museu, buscando levantar procedência e temporalidade das peças e simbologia e aspectos poéticos e estéticos a partir dos quais podem ser pensados os tecidos da coleção, em uma perspectiva própria à história da arte.

Há diversas publicações que desempenham um importante papel no reconhecimento dessa coleção e da potencialidade de análise das peças que a integram. Além de estudos realizados ao longo de anos pela professora Marize Malta, tanto no Brasil como em Portugal, a professora emérita Sonia Gomes Pereira também desenvolveu importantes análises do estado da questão e da importância do estudo da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, para abertura de novos caminhos de pesquisa em ambos países. Também há importantes indicadores de que o Brasil avança na pesquisa dos têxteis, como a existência de coleções em museus de salvaguarda desse material. Alguns exemplos são: a doação realizada em 2011 ao Núcleo de Design de Superfície da UFRGS, pela professora Lucy Niemeyer, da coleção de rendas que sua família compunha ao longo de anos no Rio de Janeiro; o Museu Paulista também abriga um setor de têxteis em seu serviço de conservação; a coleção particular de Nina Sargaço, a qual abriga artes têxteis domésticas, majoritariamente confeccionada por mulheres; além de diversas iniciativas de pesquisas propiciadas pelo incessante esforço da professora Marize Malta no reconhecimento dos têxteis e demais objetos da coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI.

Dessa forma, o objetivo geral do trabalho é analisar as rendas da coleção, no contexto da singular presença têxtil selecionada por Eugênia e que, então, compõem a coleção Jerônimo Ferreira das Neves, compreendendo as especificidades poéticas das rendas e buscando datar e definir procedências, no sentido de avançar na catalogação dessas peças. Além disso, os objetivos específicos da presente pesquisa são: analisar brevemente como o fim do oitocentos e o mercado de arte e a moda portuguesa incidiram na escolha dos fragmentos de renda deixados por Eugênia; sublinhar seu papel como mulher colecionadora e a importância desse fator para escolha dos objetos a serem doados; tentar compreender de forma técnica e sensorial questões colocadas por esse tipo de material, para além do aspecto visual; entender as motivações para reunião de diferentes tipologias têxteis dentro da coleção para, por fim, permitir a difusão do conhecimento sobre os têxteis históricos.

De modo a alcançar esses objetivos, o projeto demanda, como metodologia, um levantamento de conhecimentos técnicos dos tecidos, para fins de catalogação, e de abordagens teóricas que têm sido desenvolvidas em relação a essa tipologia. Nesse sentido, o aporte metodológico baseia-se na busca em repositórios de pesquisas, visitas virtuais a museus, em especial o *SFO Museum*, *Powerhouse museum*, *Victoria & Albert Museum*,

Metropolitan Museum of Art e *Rijksmuseum*, que contam com coleções de rendas e auxiliaram na busca visual por comparação com as rendas da coleção Ferreira das Neves. Aliado a isso, houve uma vasta coleta de imagens, levantamento de livros e dissertações, o que levou à compreensão de que há uma bibliografia escassa e majoritariamente internacional, quando o objeto de pesquisa são os têxteis e especialmente as rendas. Esse caminho levou ao reconhecimento do potente campo que o estudo dos têxteis abre no Brasil, o que pode ser percebido com a recente publicação do livro “Decifrando rendas” (2021) da pesquisadora e designer têxtil Vera Felippi, doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seus anos de pesquisa em rendas resultaram na criação do Museu Moda e Têxtil UFRGS e demonstram como há uma abertura para novas pesquisas tomarem corpo no que diz respeito ao universo dos têxteis e rendas. Também fez-se necessária a busca em leilões virtuais, dos quais sobressaem-se os franceses, como *La Gazette Drouot*, dado que a pesquisa visual mostrou uma interseção estética entre as rendas francesas e as da coleção.

Como aponta Marize Malta, os têxteis:

(...) deram suporte a sociabilidades, ampararam formas de comportamento, participaram na construção de identidades de gênero, auxiliaram a desenvolver um tipo de percepção visual, um gosto pelos detalhes e ornamentos. (MALTA, 2015, p.1)

É evidente, portanto, que a pesquisa é circunscrita em um contexto atual de resgate de poéticas pouco trabalhadas pela historiografia da arte e que, conseqüentemente, acabam restringindo-se a outros campos do conhecimento. Além da aplicação prática da pesquisa, a qual envolve a catalogação das peças da coleção, desdobram-se novas possibilidades para interpretação dos têxteis e sua importância histórica nos acervos de museus.

1. TÊXTEIS COMO POÉTICA ESQUECIDA: UMA REVISÃO TEÓRICA

Uma das questões importantes no estudo dos têxteis é perceber o limbo conceitual em que esses materiais se encontram nas pesquisas em história da arte. Muitas vezes, os tecidos desempenham papel de matéria suporte de onde desdobram-se análises iconográficas, além de atualmente serem considerados na análise conceitual de obras de artistas que se utilizam desses materiais para tecer suas narrativas e poéticas. Contudo, a linha conceitual que separa os objetos em arte popular, arte erudita, cultura popular, cultura material e outras tantas categorias com que historiadores da arte se deparam, não guarda um lugar fixo para os têxteis. Portanto, torna-se comum a inadequação dessa tipologia nas pesquisas em história da arte, as quais ainda têm dificuldade em observá-la com um olhar estético próprio e multipotente.

É extremamente importante, no entanto, reconhecer avanços em pesquisas poéticas de artistas que trabalham os têxteis, como Solveigh Goett, que percebe a importância do conhecimento sensorial e da relação conteúdo e forma, ligada a experiências corpóreas provocadas pelos têxteis e seu contato com a pele desde o início da vida. Da mesma forma, não se pode deixar de lado avanços em outras áreas do conhecimento no estudo do material, seja em léxico têxtil, como faz Marta Perez Toral (2017), ou em estudos na presença de tecidos em coleções por distintas perspectivas e diferentes épocas.

Teses e artigos, contudo, foram publicados por estudiosos e acadêmicos de história da arte, num intuito de redefinir a importância do estudo dos têxteis para percepção de outras formas de arte. Assim, Cristin J. Donahue (2004) observa como padrões de têxteis influenciaram a elaboração dos motivos de pinturas de parede do período neopalaciano, por volta de 1700 - 1430 a.C, além de terem tido participação em práticas rituais nas ilhas Cíclades e Creta.

Outras pesquisas também demonstram a importância do estudo dos têxteis na percepção de padrões de trocas comerciais, como analisa Luís Antunes (2018) no estudo das colchas e bens indo-portugueses e sua importância para o comércio entre os séculos XVI e XVIII. Há também importantes avanços em estudos de museografia, que pensam a relação com os tecidos de decoração dos interiores das casas e a sua potência artística, contando com análises empreendidas por Luz García Neira (2014), no projeto de renovação museográfica do Museu Casa de Rui Barbosa.

É evidente que há relevantes estudos de caso na história da arte, como mostra Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007), ao analisar a importância da trajetória da artista têxtil

Regina Gomide Graz e a relação entre arte têxtil e gênero. Em seu estudo, a autora realiza a observação:

Tapetes, almofadas, bordados, cortinas e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela “alquimia”, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como “artísticos”. (SIMIONI, 2007, p.89)

Nesse sentido, a pesquisadora observa a dificuldade de inserção dos artefatos têxteis no campo artístico, utilizando-se da definição de campo artístico empreendida por Pierre Bourdieu¹, quando comparados a outras formas canônicas de arte, como pinturas e esculturas. Essa dificuldade de inserção e a falta de reconhecimento a que o material está sujeito são constantes motivos de ressalva nas pesquisas que envolvem os tecidos e uma das principais motivações deste trabalho.

¹ O sentido definido pelo sociólogo francês leva em consideração que a aceção de um objeto como artístico e esse símbolo agregado dependem de um conjunto de fatores que estabelecem o valor da obra, como a relação entre o espectador e o fetiche que produz a noção social instituída de obra de arte e o reconhecimento dessa crença pela sociedade.

2. A COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES NO MUSEU D. JOÃO VI DA UFRJ

De modo a melhor compreender como os tecidos e seus fragmentos foram encaminhados ao Museu D. João VI, é interessante ressaltar o percurso desses objetos colecionáveis que viajaram um oceano. O casal brasileiro que formou essa vasta coleção, Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho (1854-1918) e Eugênia Barbosa de Carvalho Neves (1860-1946), optou por passar as últimas décadas do século XIX em Lisboa, Portugal, local onde adquiriram diversas peças do mercado de arte e importantes títulos literários, bastante apreciados por Jerônimo, conhecido como bibliófilo camoniano e americanista.

Embora parte dos livros da “Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves” tenha sido doada à Academia Brasileira de Letras e, posteriormente leiloadada, o restante dos objetos acumulados pelo casal ao longo dos anos foi ativamente escolhido por Eugênia para compor a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Em seu testamento, feito em 1934, a viúva registrou os itens de seu acervo pessoal que deveriam ser encaminhados à Escola Nacional de Belas Artes, fato concretizado após seu falecimento, em 1947.

A Escola Nacional de Belas Artes², anteriormente conhecida como Academia Imperial de Belas Artes, criada por D. João VI em 1816, foi um grande repositório de obras que envolviam um vasto acervo. Desde doações da coleção real portuguesa, obras trazidas por Joaquim Lebreton, chefe do grupo de artistas e artífices franceses que vieram instituir o ensino acadêmico no Brasil, além de todas as produções oriundas do sistema acadêmico, o acervo envolvia anos de história. Contudo, em 1937, esse acervo foi desmembrado com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, o qual incorporou mais de 3.500 obras, enquanto a Escola permaneceu com a outra parcela, muito ligada a um suporte didático. De modo a salvaguardar todo o patrimônio artístico e cultural da Escola, em 1979, o então diretor Almir Paredes Cunha propôs a criação do Museu D. João VI, localizado na Ilha do Fundão, local para onde a Escola já havia sido transferida quatro anos antes, em 1975.

Com isso, a doação de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves foi encaminhada à Escola Nacional de Belas Artes, visto que na época de seu testamento o Museu Nacional de Belas Artes ainda não existia, e, por fim, incorporou-se ao acervo do Museu D. João VI, o qual conta atualmente com diversas coleções: coleção didática, coleção Renato Miguez, coleção

² Escola Nacional de Belas Artes foi o nome dado à antiga Academia Imperial de Belas Artes, mudança que ocorreu em 1890 com a instauração do governo republicano.

Jerônimo Ferreira das Neves, coleção Fayga Ostrower e o Centro de referência têxtil-vestuário.

A coleção didática se inicia com a fundação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios e envolve trabalhos da coleção real e as que chegaram com Lebreton e que, posteriormente, continuou agregando obras para apoio didático. A coleção Renato Miguez de arte popular, foi uma doação realizada em 2012 por esse professor da cadeira de folclore da Escola Nacional de Belas Artes, reunindo mais de 1.300 obras de arte popular de diversos países, mas especialmente brasileiras. Além disso, há o acervo didático do Centro de Referência Têxtil-Vestuário, organizado pela professora Maria Cristina Volpi e incorporado ao museu em 2015, que aborda a indumentária do século XX. Por fim, a adição mais recente ao acervo do Museu D. João VI é a coleção Fayga Ostrower, doação realizada por sua filha Noni Ostrower em 2020, a qual inclui uma vasta produção de tecidos da artista.

Nesse contexto, a coleção Jerônimo Ferreira das Neves, com itens doados por Eugênia em 1947, abarca o total de 1.204 objetos, como pinturas, esculturas, moedas e medalhas, peças de mobiliário, livros e itens de indumentária e adorno pessoal, além de outras obras e objetos de diferentes tipologias.

No entanto, a doação de todos esses itens não foi tão trivial. Em 1919, um ano após o falecimento de Jerônimo, sua mãe, Maria Ferreira das Neves, entrou com um processo de arrolamento dos bens do falecido filho em Lisboa, visto que o casal não possuía herdeiros. Contudo, Eugênia estava no Brasil desempenhando o papel de cabeça do casal e testamenteira, já que esse era o desejo expresso no testamento de seu marido, redigido em 1897. Portanto, a viúva recorreu com um requerimento contrário à posição assumida pela mãe de Jerônimo, declarando-se também descontente com a venda dos bens do casal, os quais foram encaminhados à casa de um dos irmãos de Jerônimo, Francisco Carlos Ferreira das Neves, indicado como depositário dos bens, e que seriam posteriormente leiloados. Dentre os objetos, constavam itens sentimentais e do cotidiano afetivo do casal, além de lembranças da vida de Eugênia, como a rede de Ceará de algodão com varanda em renda, uma lembrança de seu tio, como aponta na descrição dos bens. É interessante notar como, além dos fragmentos individuais, algumas peças incorporam as rendas em sua composição, as quais adotam os mesmos motivos florais e folhagens dos fragmentos, mas levam ritmo e leveza à peça inteira.



Figura 1 - Rede do Ceará, lembrança do tio de Eugênia. Registro MDJVI 1506. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 2 - Detalhe da rede do Ceará. Registro 1506. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.

No fim das disputas judiciais, Maria Ferreira das Neves consegue dois terços dos bens, enquanto o terço restante fica com Eugênia. No entanto, a mãe de Jerônimo falece antes do processo encerrar, fazendo com que seus filhos herdem essa porção acordada na disputa de arrolamento de bens. Com isso, objetos que pertenceram ao casal foram distribuídos aos irmãos de Jerônimo e dispersados com posteriores vendas.

Mesmo nesse cenário atribulado, são de extrema delicadeza as escolhas da viúva para doar à Escola Nacional de Belas Artes e que, por fim, estão salvaguardadas no Museu D. João VI. As peças mesclam requinte e simplicidade, numa seleção muito particular e pessoal. Há desde tecidos menos luxuosos, como o de listras com franja até paramentarias e acessórios mais requintados, como a veste litúrgica de seda verde, a qual inclui dois manguitos, casula,

dalmática, estola, manípulo, luvas e múleos, além dos acessórios litúrgicos, como a pala quadrada, a redonda, bolsa de corporal, forro para almofada, duas toalhas de altar e véu de cálice. É comum que as peças de adorno tenham menos protagonismo em pesquisas do que as peças de vestuário, como a veste litúrgica, a única vestimenta da coleção Jerônimo Ferreira das Neves.



Figura 3 - Pano listrado com franjas. Registro MDJVI 1501 A. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta.



Figura 4 - Dalmática. Registro MDJVI 1512 O. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 5 - Dalmática. Registro MDJVI 1512 N. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 6 - Manguito. Registro MDJVI 1512 B. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 7 - Manguito. Registro MDJVI 1512 C. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 8 - Casula. Registro MDJVI 1512 A. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 9 - Estola. Registro MDJVI 1512 D. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 10 - Manípulo. Registro MDJVI 1512 E. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 11 - Luvas. Registros 1512 F e 1512 G. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 12 - Múleos. Registro 1512 H. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.

A diversidade das tipologias de têxteis da coleção pode ser percebida no mosaico abaixo que contém todas as peças com listagem em seguida.

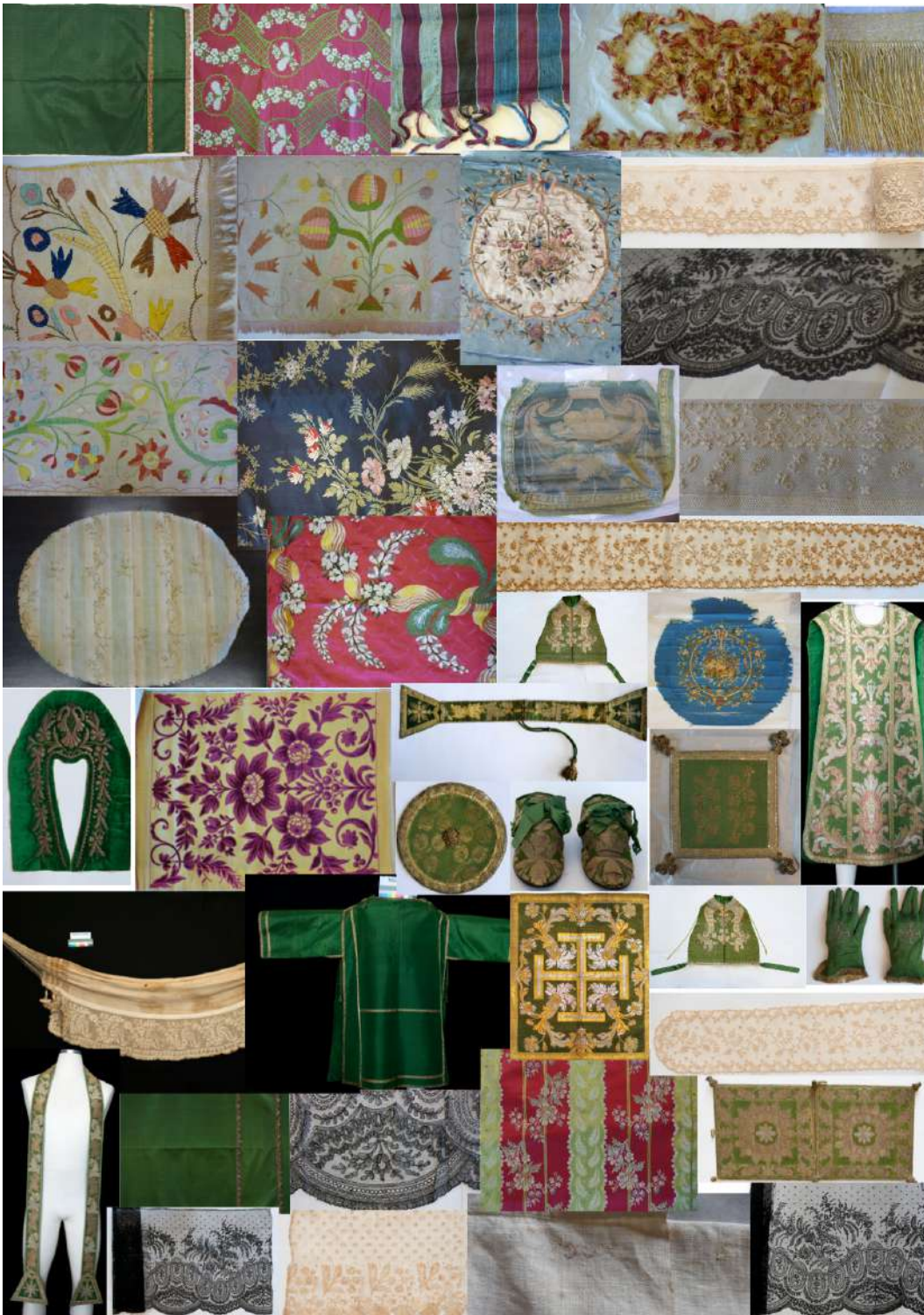


Figura 13 - Mosaico dos têxteis da coleção JFN. Elaborado a partir das fotografias de Marco Cadena.

Tabela de listagem das peças da coleção Jerônimo Ferreira das Neves pelos números de registro em ordem crescente e de acordo com o livro de registros do Museu D. João VI:

Registro	Classificação	Autoria	Título	Data	Técnica e material	Dimensões	Observações
----------	---------------	---------	--------	------	--------------------	-----------	-------------

1491	Fragmento (livrão)	s/a	Tafetá de seda pura, seda trabalhada em jacquard (LT)	s/d	Tecido de fundo preto e ramagens policromadas, seda		
1492 A	Amostra/ Fragmento	s/a		s/d		51 x 1,15 cm	Renda valenciana preta
1492 B	Amostra/ Fragmento	s/a		s/d			Renda valenciana preta
1492 C	Amostra/ Fragmento	s/a		s/d			Renda valenciana preta
1492 D	Amostra/ Fragmento	s/a		s/d			Renda valenciana preta
1492 E	Amostra/ Fragmento	s/a		s/d			Renda valenciana preta
1493	Acessório de interiores	s/a	Estofa de cadeira (cesta de flores)	s/d	Bordado/ seda	46,0 x 48,0 cm	estojo de seda -tecido de seda com bordado de aplicação de seda branca e linha de seda policromada; parece ser da cadeira 2135.
1494	Amostra/ Fragmento	s/a	Barra com bico - renda valenciana	s/d		17 x 350 cm	Barra com bico - renda valenciana
1495	Amostra/ Fragmento		Barra com bico - renda valenciana	s/d			Barra com bico - renda valenciana

1496	Amostra/ Fragmento		Barra com bico - renda valenciana	s/d		7 x 89 cm	Barra com bico - renda valenciana
1497 A	Amostra/ Fragmento		Barra com bico - renda valenciana	s/d			Barra com bico - renda valenciana
1497 B	Amostra/ Fragmento		Barra com bico - renda valenciana	s/d		9/12 x 80 cm	Barra com bico - renda valenciana
1498	Objetos cerimoniais	s/a	Toalha de altar	s/d	Bordado/l inha de seda e linho	247,0 x 75,5 cm	
1499	Objetos cerimoniais	s/a	Toalha de altar	s/d	Bordado/l inha de seda e linho	220,0 x 74,0 cm	
1500	Objetos cerimoniais	s/a	Toalha de altar	s/d	Bordado/l inha de seda e linho	6,0 x 2,12 m	Toalha de altar com linha de seda; Algodão bordado
1501 A		s/a	Tecido listrado com franjas	s/d		56,5 x 158 cm	Pano de listras - tear manual
1501 B		s/a	Tecido listrado com franjas	s/d		61,5 x 185 cm	Pano de listras - tear manual
1502 A		s/a		s/d		53,5 x 72 cm	Tecidos - veludo, fundo ouro velho e flores estilizadas em tom de cor de

							vinho
1502 B		s/a		s/d		53,5 x 72,5 cm	Tecidos - veludo, fundo ouro velho e flores estilizadas em tom de cor de vinho
1503		s/a		s/d		190 x 156 cm	colcha de seda pura - cor de rosa com flores brancas, bordado com linha de seda, tecido (vários pedaços costurados à máquina, tapeçaria com gorgurão de seda bordado.
1504	Acessório de interiores	s/a	Colcha (fundo vermelho - galão dourado)	s/d	Seda e fio de ouro	215,0 x 267,0 cm	colcha de seda, fundo vermelho policrômico, bordado à máquina
1506 A	Acessório de interiores	s/a	Rede (Ceará)	s/d	Algodão	353,0 x 182,0 cm	Esta peça forma conjunto com as de números de Registro 1506 B e 1506 C
1506 B	Acessório de interiores	s/a	Cordão com borlas	s/d	Algodão	707,0 cm	Esta peça forma conjunto com as de números de Registro 1506 A e

							1506 C
1507		s/a	Galão com franja - seda dourada	s/d		10 x 2,10 cm	Galão com franja - seda dourada
1508	Acessório de interiores	s/a	Estofa de cadeira	18__	Seda pura/passamanaria	65,0 x 84,5 cm	Tecido - fundo claro; Colcha
1509	Acessório de interiores	s/a	Estofa de cadeira	18__	Tear jacar/fio de seda pura	56,0 x 63,0 cm	tecido de seda labrado jacquard, fundo verde, dois leões no canto
1510 A	Peça de indumentária	s/a	Par de sapatilhas (verde) (abertas)	s/d	Bordado/veludo e fio metálico	27,3 x 14,5 cm	Uma das sapatilhas tem dimensões diferentes: 26,9 x 18,6 cm - por montar; Esta peça faz conjunto com a de número de Registro 1510 B
1510 B	Peça de indumentária	s/a	Par de sapatilhas (verde) (abertas)	s/d	Bordado/veludo e fio metálico	27,3 x 14,5 cm	Mesma observação da peça acima
1511		s/a		s/d			Franja - algodão acetinado
1512 A	Peça de indumentária	s/a	Casula (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Bordado/tecido, seda, ouro e prata	127,0 x 67,0 cm	Indumentária religiosa de bispo - seda brocada e tecido verde; Esta peça forma conjunto com as

							demais de Registro 1512
1512 B	Peça de indumentária	s/a	Manguito (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Tecido, seda, fio de ouro e fio de prata	49,0 x 47,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 C	Peça de indumentária	s/a	Manguito (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Tecido, seda, fio de ouro e fio de prata	49,0 x 47,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 D	Peça de indumentária	s/a	Estola (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Bordado/tecido, seda, ouro e prata	50,0 x 18,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 E	Peça de indumentária	s/a	Manípulo (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Bordado/tecido, seda, fio de ouro, prata e lantejoulas	41,0 x 17,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 F	Peça de indumentária	s/a	Luva (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Bordado/seda, franja, fio de ouro e lantejoulas	26,4 x 18,6 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 G	Peça de indumentária	s/a	Luva (verde - paramento de bispo usado no advento)	s/d	Bordado/seda, franja, fio de ouro e lantejoulas	26,4 x 18,6 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 H	Peça de indumentária	s/a	Sapatilha (verde -	s/d	Bordado/couro,	25,5 x 12,0 cm	Foi desfeito o laço. Esta

			paramento de pisto usado no advento)		pelica, seda, fio de ouro e prata		peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 I	Peça de indumentária	s/a	Sapatilha (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Bordado/ couro, pelica, seda, fio de ouro e prata	25,5 x 12,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 J	Peça de indumentária	s/a	Toalha de altar (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Seda e fio de ouro	240,0 x 54,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 K	Peça de indumentária	s/a	Toalha de altar (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Seda e fio de ouro	240,0 x 54,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 L	Peça de indumentária	s/a	Véu de cálice (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Bordado/ Seda, fio de ouro, prata	52,0 x 52,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 M	Peça de indumentária	s/a	Tampa de cálice (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Tecido	17,0 x 17,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 N	Peça de indumentária	s/a	Dalmática (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Tecido e fio de ouro	99,5 x 149,5 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512

1512 O	Peça de indumentária	s/a	Dalmática (verde - paramento de pisto usado no advento) (1 par)	s/d	Tecido e fio de ouro	104,0 x 151,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 P	Peça de indumentária	s/a	Forro de cadeira (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Bordado/tafetá, fio de ouro e prata	92,0 x 78,5 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 Q	Peça de indumentária	s/a	Tampa de cálice (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Bordado/seda, fio de ouro e galão	11,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1512 R	Peça de indumentária	s/a	Pala (verde - paramento de pisto usado no advento)	s/d	Bordado/seda, fio de ouro e prata	30,0 x 30,0 cm	Esta peça forma conjunto com as demais de Registro 1512
1521	Objetos cerimoniais	s/a	Toalha de altar (Ordem do Carmo?)	s/d	Linho	140,0 x 210,0 cm	tecido de linho AOG (monograma)

As peças que compõem a coleção são, portanto, muito diversas, mesmo aquelas que fazem parte de um conjunto de determinada tipologia, como é o caso dos têxteis. De forma geral, é possível perceber, como aponta Marize Malta, uma preferência do casal por:

quadros de temática religiosa (...), retratos (...), pintura de gênero, flores, paisagens e algumas batalhas(...) Havia também algumas esculturas de santos em madeira, marfim, louça e sebo. Para além dos muitos móveis descritos (em pau santo, tuia e mogno), alguns ditos de estilo Império, impressiona a quantidade de peças de porcelana, indiscutivelmente outra estima do casal, (...) (MALTA, 2019, p.76)

Em uma coleção tão diversa, constituída pelo casal Ferreira das Neves ao longo de anos, desperta curiosidade a reunião de fragmentos de tecido ao lado de vestes e outras peças suntuosas, como colocado nas imagens acima e na observação de Marize Malta. Nesse sentido, é interessante analisar como a reunião dessas tipologias passa pela curadoria de Eugênia e está interligada à vivência de uma mulher, a qual auxilia nas escolhas de objetos colecionáveis em fins do século XIX.

3. EUGÊNIA BARBOSA DE CARVALHO NEVES: UMA MULHER COLECIONADORA

Os têxteis desempenham função de sociabilidade e desenvolveram, ao longo dos séculos, uma ligação específica com o cotidiano da casa e das mulheres.

O aprendizado em casa e nos colégios femininos reforçava a ideia de naturalização da costura na vida da mulher oitocentista, quase como algo atávico ao feminino. Toda juvenzinha recebia seu pedaço de pano onde aprendia seus primeiros pontos, com a mãe ou uma instrutora, e armazenava os motivos preferidos em uma espécie de mostuário e prova de percurso. (MALTA, 2015, p. 7)

Assim, a relevância de colocar os tecidos e sua produção em perspectiva no cotidiano das mulheres é de extrema importância ao analisarmos a participação de Eugênia na escolha das peças a serem doadas ao Museu D. João VI. Além disso, a produção das peças de tecido pode ser pensada, segundo Marize Malta (2015), como uma expansão do interior de quem produz e não apenas um componente da decoração interna da casa, além de garantir um espaço de liberdade artística da mulher durante o contato com as tramas.

Em fragmento de artigo recentemente publicado, em 2019, sobre a revista “*Travel in Brazil*” de 1941-42, é analisada a participação dos escritos de Nóbrega da Cunha sobre as rendas brasileiras, em que o autor enfatiza a participação primordialmente feminina na confecção das peças:

Quando o autor diz que “em quase todas as casas do Nordeste e estados centrais do Brasil as mulheres aplicadamente tecem maravilhas em fios [...] com as mesmas habilidades e paciência que as suas predecessoras holandesas e portuguesas”, esclarece que a produção de renda não é só uma atividade transmitida através de gerações, mas que é um exercício majoritariamente praticado por mulheres, pois não é citado nenhum homem fabricante de rendas artesanais no texto. (ROMANO, SANTANA, 2019, p. 686)

Um exemplo brasileiro dessa prática é a renda de agulha em lacê irlandesa produzida pelas rendeiras de Sergipe, na cidade de Divina Pastora. A renda irlandesa teve influência na cidade a partir do século XX, tanto nas damas da aristocracia quanto nas demais mulheres da cidade, fazendo com que, no ano de 2000, “ganhasse o título de Patrimônio Cultural do Brasil, conferido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo

o modo de fazer incluído no Livro de Registro dos Saberes”(SEBRAE, 2021)³. Essa atividade continua empregando rendeiras.

Hoje, além de ser essa referência cultural, a confecção de renda irlandesa é a principal atividade de centenas de artesãs, sendo responsável pela ascensão social de muitas mulheres. Muitas delas abandonaram o trabalho na roça e conseguiram custear seus estudos a partir da venda da renda. Atualmente, 80% da produção é vendida para outros estados, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo (SEBRAE, 2021)

Portanto, o aspecto afetivo do cotidiano das donas de casa envolvia a poética têxtil que era passada de geração em geração, tanto como ensinamento quanto no que diz respeito à salvaguarda das peças de família. Dessa forma, os tecidos como documentos históricos desempenham um papel importante em saberes e culturas locais e, por muito tempo, foram um meio de conexão entre o subjetivo feminino e o fazer artístico.

É possível pensar o inexplorado território dos têxteis em pesquisas do campo da arte e, até mesmo, em acervos e reservas técnicas, como uma forma de apagamento de poéticas femininas. Há uma dificuldade na inserção dos tecidos e seus fragmentos nos jargões da história da arte, os quais contam com campos de disputas entre terminologias que não abarcam inteiramente esse tipo de material.

Igualmente, é comum a separação entre os fazeres manuais da arte como uma ideia e uma prática inteligível. Essa divisão, entre arte popular e cultura popular e a arte dita erudita, a qual ainda persiste, cria duas vias separadas, o intelecto e o manual. Essa dicotomia falaciosa desconsidera que o saber manual é, também, envolto de estudos e saberes e acaba invisibilizando poéticas potentes e suas criadoras, como ocorre com os têxteis e as mulheres que, historicamente, ocupavam-se de bordar, costurar e criar enlaces entre o universo material e o subjetivo. Esse sintoma se manifesta nas escolhas de objetos colecionáveis ao longo dos séculos, mas que, por meio das escolhas de Eugênia, desperta novas abordagens e formas de entendimento dos tecidos.

³ Informação retirada de: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/origens/renda-de-agulha-em-lace,142f87f479c38710VgnVCM100000d701210aRCRD>



A1040
01/08/2012

Figura 14 - Imagem da coleção de Alice Wynne. Rendas de variadas procedências e técnicas. Datação: Século XVIII-XIX. Fonte: Powerhouse Museum.⁴

A imagem acima representa um painel com diversas rendas francesas e belgas de diferentes técnicas, colecionadas por Alice Wynne, que vendia rendas e têxteis na Irlanda. Em correspondência, de 1909, ao então diretor do *Powerhouse Museum* da Austrália, R T Baker, Alice demonstra o interesse em vender rendas para a coleção do Museu que, segundo às notas da descrição da história dessas peças, precisava comprar itens de apoio didático pela afiliação com o *Sydney Technical College*. De acordo com o *Powerhouse Museum*, uma prática comum dos museus, entre 1800-1900, era a coleta de pequenas amostras de fragmentos têxteis vendidos por colecionadores das peças ou revendedores, os quais recortavam pequenas porções das rendas para aumentar seu lucro. Outro dado importante apontado pelo *Powerhouse Museum* é a “*sample mentality*” presente nos colecionadores de têxteis, que significa uma organização das peças como uma amostra dos diversos têxteis da coleção, assim como consta na imagem.

Desse modo, Eugênia não é a única a salvar fragmentos de rendas em uma coleção particular e depois doá-los. Não é possível determinar se a intenção da viúva, com a doação de seus têxteis, pudesse ter relação com apoio didático à Escola Nacional de Belas Artes, no intuito de elencar diversos objetos de seu cotidiano e de manufaturas de qualidade como exemplares para os alunos. Contudo, embora suas motivações permaneçam um mistério, pode-se pensar o contexto da época e as diversas variáveis que impactam a formação da coleção: gênero, classe, colecionismo, mercado de arte, entre outras. As possibilidades de

⁴ Disponível em: <https://collection.maas.museum/object/169749>

aproximação com o objeto da pesquisa são inúmeras e devem ser observadas por quem busca se debruçar na pesquisa dos têxteis da coleção Ferreira das Neves.

Ademais, o século XIX, recorte de tempo em que se enquadra a formação da coleção pelo casal Ferreira das Neves, desempenha papel importante no entendimento das escolhas de Eugênia, visto que é um período peculiar no que diz respeito ao colecionismo. Como aponta Raquel Henriques da Silva (2003), o mercado de arte contemporânea portuguesa no fim do oitocentos, locus e período em que o casal compunha sua coleção, encontrava-se dinamizado e com maior consciência patrimonialista, possibilitando a criação de museus regionais e um ecletismo nas coleções. Assim, é importante observar que as coleções formadas continham variadas tipologias artísticas, unindo tanto pinturas como artes decorativas e bibelôs.

Nesse sentido, os objetos colecionáveis que faziam parte de um leque de distintas tipologias também tomavam corpo na convivência da casa, nos espaços interiores, local onde teciam relações e narrativas constantemente revisitadas pelos colecionadores, os quais criavam seu próprio universo particular composto de diferentes objetos. Isso faz com que, como analisa Marize, “(...) os limites entre arte e decoração não eram claros e as obras de arte podiam ser consideradas itens da decoração e bibelôs assumiam a possibilidade de serem objetos de arte.” (MALTA, 2014, p. 5).

Esse aspecto afetivo e da própria sociabilidade da casa é um fator que potencialmente influencia a escolha das peças que Eugênia doou em seu testamento, visto que há alguns outros trabalhos em agulha e peças de vestuário que não foram escolhidos pela viúva para compor a doação. É evidente que não há forma de definir ao certo todas as motivações para as escolhas dos objetos doados pela viúva, mas diversas pistas tornam as hipóteses mais consistentes, como o entendimento do colecionismo e ecletismo próprios do século XIX, influenciados também pelos facilitadores do mercado de arte português e europeu do período, além da convivência íntima de Eugênia com as peças, as quais ela mesma pode ter comprado.

Outro aspecto relevante do século XIX no que diz respeito às atividades das mulheres é a influência que a comercialização de alguns produtos franceses teve nos gostos e predileções das donas de casa:

Além dos produtos, senhoras da sociedade escravagista também importavam livros e revistas francesas que ensinavam técnicas manuais, entre as quais rendas de agulha e bilros (Calage et al, 2002). Eram as mulheres da elite que tinham acesso a essas publicações, mas não produziam o suficiente para adornar seus vestidos e assim “(...) copiavam os riscos e ensinavam às mulheres do povo dispostas a aprender o ofício e trabalhar sob encomenda” (Calage, 2002, p.16 apud FELIPPI, 2021, p. 48)

Como Eugênia deixou na coleção um porta agulha é possível que ela se ocupasse de costurar, como muitas mulheres de sua época. Mas, é difícil saber se a viúva tinha planos para os fragmentos de tecido que deixou à coleção, se eles tomariam forma em peças de vestuário e de decoração ou se eram bens colecionáveis e, até mesmo, poderiam ter sido selecionados com fins didáticos, visto que a doação foi direcionada à Escola Nacional de Belas Artes.



Figura 15 - Porta agulha. Registro MDJVI 1387. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.

Surgiu também, com a busca no Almanak Laemmert, na Hemeroteca Digital, uma empresa no setor de “Modistas, Costureiras e Oficinas de Costura”, a qual atende pelo nome A. Ferreira das Neves & C., localizada na Rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro. É possível que o sócio registrado, Antonio Ferreira das Neves, seja da família, mas é necessária maior busca e levantamento de documentação. A primeira aparição da empresa no Almanak Laemmert ocorreu no ano de 1896 e a última em 1907. Em 1905, José Ferreira dos Santos também entra na sociedade, mas seu nome não consta mais no ano de 1907.

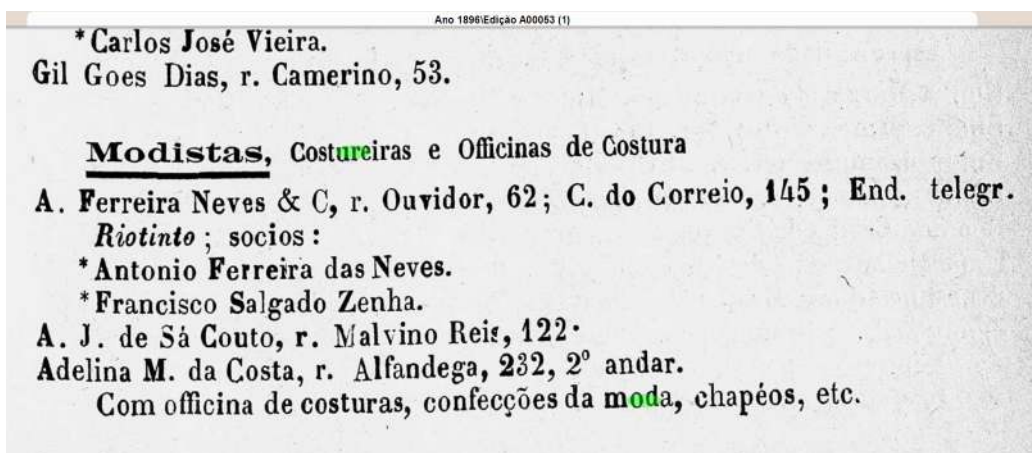


Figura 16 - Página 953 do Almanak Laemmert de 1896. Fonte: Hemeroteca Digital.

São muitas as hipóteses e as possibilidades, contudo, é possível pensar no objeto de recorte da pesquisa que compõe essa vasta coleção, a renda, como apontador de algumas

pistas que ajudam a compreender a motivação nas escolhas desses delicados tecidos e sua participação na coleção.

4. RENDAS: HISTÓRIA E PARTICIPAÇÃO NA COLEÇÃO

É justamente na atmosfera diversa de arranjo de itens afetivos e cotidianos do casal Ferreira das Neves que Eugênia reserva um lugar para rendas e fragmentos de tecido nos objetos a serem doados ao Museu D. João VI. Vale ressaltar que não é exclusividade de Eugênia a prática de colecionar rendas. D. Maria Pia (1847-1911), rainha consorte de Portugal entre 1862 e 1889, também tinha grande apreço por essas peças, embora sua coleção tenha se dispersado. A rainha também colaborou com o arquiteto Possidónio Narciso da Silva na decoração das salas do piso térreo do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, como é o caso da Sala Azul, em que a nomenclatura corresponde a seda que forra as paredes, segundo observação da museóloga Luciana Menegoni Meirelles (2016). Dessa forma, é possível perceber como a arte e a vida doméstica conectavam-se nas escolhas decorativas e até mesmo nos objetos que ornamentavam o lar.

No fim do século XIX, em 1887, foi criada a “Escola de Desenho Industrial D. Maria Pia” que, posteriormente, na República, mudou de nomenclatura para “Escola Industrial de Rendeiras Josefa de Óbidos”. Essa Escola, uma das primeiras de ensino industrial público em Portugal, contou com alunas como Benvinda da Conceição Fernandes, que frequentou a Escola desde a inauguração, no primeiro período letivo (1887-88) até a conclusão em 1891. Segundo Teresa Pinto:

Os trabalhos de Benvinda Fernandes figuraram igualmente na coleção de rendas, das alunas da Escola Rainha D. Maria Pia, enviada à Exposição Universal de Paris de 1889 e merecedora de uma medalha de ouro atribuída pelo júri internacional. Em 1891, marcou presença na exposição das escolas industriais realizada no Museu Industrial e Comercial de Lisboa, com trabalhos de desenho e de rendas (...) (PINTO, 2013, p. 144-45).

É interessante notar que, muito além da aplicação na moda, as rendas popularizaram-se em Portugal no fim do século XIX, com ajuda da Escola Industrial Rainha D. Maria Pia, que formava rendeiras em Peniche⁵, fazendo com que as rendas desta localidade fossem adquirindo fama internacional. Além disso, a presença exclusivamente feminina depois de alguns anos⁶ de existência da Escola também é um dado relevante ao considerar o

⁵ Peniche é uma cidade portuguesa no distrito de Leiria.

⁶ Segundo a reforma de 1918, o ensino na escola de desenho industrial Rainha D. Maria Pia deixou de ser misto e passou a ser exclusivamente feminino, além de a escola passar a ser classificada como de Artes e Ofícios, “(...) com a designação de Escola de Rendeiras Josefa de Óbidos e limitou-a ao ensino ao sexo feminino. Com a reorganização de 1930-1931 (decretos nº 18420 e nº 20420) passou a chamar-se Escola Industrial de Rendeiras

protagonismo de Eugênia na doação dos fragmentos de renda de seu acervo pessoal e afetivo à Escola Nacional de Belas Artes. Isso porque, como aponta António Cota: “Na primeira metade do século XIX as peças de arte passaram a estar cada vez mais integradas no interior doméstico.” (FEVEREIRO COTA, 2020, p.144). Isso indica uma maior relação entre o espaço interior, os objetos colecionáveis e a própria significação artística que se colocava entre o colecionador e a peça, assim como citado no caso da rainha D. Maria Pia, contemporânea de Eugênia, com a decoração de espaços do Palácio Nacional da Ajuda.

Embora o contexto português de fins de oitocentos tenha auxiliado na popularização das rendas, a história dessas delicadas peças remonta o século XV na Europa, onde já havia uma presença da renda no vestuário, para além dos bordados. Destacam-se as técnicas de renda de agulha e renda de bilros que incrementaram-se ao longo dos séculos seguintes no continente europeu. A renda de agulha pode ser dividida, segundo Vera Felippi (2018, p. 105), em duas categorias: “por bordado”, categoria que inclui “filé” (em que o bordado se dá sobre uma base quadriculada); sobre rede industrial - tulle - em que o bordado é feito sobre a base de redes e outros tecidos; aplicação (a renda é feita pela sobreposição do tecido na rede); e desfiado/recorte e bordado (há uma remoção dos fios do tecido e o acabamento se dá em ponto de bordado). As outras categorias são: agulha de crochê, de tricô, agulha e fitas (lacê ou soutache - (utilização de fitas ou roletês) e, por fim, agulha *punto in ária* (renda tecida no suporte com ponto de caseado).

Não há, contudo, como precisar o surgimento das rendas em um tempo e local específicos, havendo variações nas teorias que tentam determinar os primórdios dessa técnica. No entanto, alguns centros de produção destacam-se no século XV: Itália e Flandres.

Flandres era tão importante na produção de rendas que chegou ao ponto de aprovar uma lei em 26 de Dezembro de 1698, ameaçando com punição qualquer um que subornasse seus trabalhadores e tentasse levá-los para outro país. (PALLISER, 1902 apud FELIPPI, 2021, p.32)

Esse caso não foi o único em que as rendas estiveram submetidas a preocupações legislativas. Na Inglaterra, na segunda metade do século XVII, o parlamento elaborou uma lei protecionista para que rendas de outros países não fossem importadas. Essa medida visava fomentar manufaturas inglesas que produzissem rendas de bilros, visto que os gastos com as

Josefa de Óbidos e manteve-se exclusivamente feminina, com os cursos de rendeira e de costura e bordados.” (PINTO, 2008, p.487)

peças eram exorbitantes. No entanto, como aponta Palliser (apud FELIPPI, 2021, p.35) a proibição acabou inoculando um mercado contrabandista que vendia as rendas com ponto de Bruxelas no mercado inglês pelo nome de “*point d’Anglaterre*” ou “*English Point*”. Além da Inglaterra, outros países como a França estabeleceram medidas proibitivas na comercialização dessas peças, o que também contribuiu para o comércio ilegal de rendas. Um curioso episódio de contrabando acabou envolvendo até um cadáver:

(...) há registro de uma apreensão feita durante o traslado do corpo de um clérigo falecido. O caixão foi transportado dos Países Baixos para ser enterrado na Inglaterra, mas dentro dele restavam apenas a cabeça, as mãos e os pés do cadáver, pois o corpo havia desaparecido, sendo substituído por renda de Flandres, de imenso valor. (PALLISER, 1902 apud FELIPPI, 2021, p. 37)

Há diversas outras interessantes histórias sobre a comercialização ilegal das rendas, que possuíam alto valor de comércio para os países na Europa, fazendo com que muitas artimanhas não convencionais fossem traçadas pelos contrabandistas. Nesse cenário, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Estado e da Economia do rei Luís XIV (1638-1715), buscou estimular a produção interna francesa de rendas, a qual foi estruturada em Alençon, e que contou com a manufatura dos pontos de Veneza e a vinda de seus trabalhadores à França para educar os manufatureiros locais, criando novas versões ao ponto original. (FELIPPI, 2021, p. 38)



Figura 17 - Retrato da família de Dirck Bas Jacobsz, burgomestre de Amsterdam. Óleo sobre tela. Data: 1634-1635. Dimensões: 136 x 251 cm. Artista: Dirck Dircksz van Santvoort. Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam.⁷

⁷ Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-365>

É possível perceber, portanto, o alto valor que as rendas atingiam no comércio europeu, levando até mesmo a preocupações de Estado. Na imagem acima, toda a família do burgomestre de Amsterdã utiliza rendas luxuosas no pescoço, e o casal sentado no centro da cena destaca-se pelo uso da renda de rufos, enquanto os demais utilizam outro tipo de renda, podendo ser a comercializada na própria região de Flandres, mas não há especificação do museu. Por volta do mesmo período, Rembrandt realizou a pintura do único casal que pintou em tamanho real, de pé e por inteiro. Na imagem abaixo, a pintura do artista holandês retrata Marten, filho abastado de imigrantes flamengos que mantinham uma refinaria de açúcar em Amsterdã. É possível notar as luxuosas rendas que o rapaz utiliza no pescoço e sobre o ombro, assim como ocorre na imagem da família de Dirck Bas Jacobsz.



Figura 18 - Retrato de Marten Soolmans. Óleo sobre tela. Data: 1634. Dimensões: 207.5 x 132 cm. Artista: Rembrandt van Rijn. Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam.⁸

⁸ Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-5033>

Além disso, é importante notar que as exorbitantes somas gastas com essas delicadas peças funcionavam como um marcador de classe e *status*, visto que a realeza ornava-se com as mais suntuosas rendas, tanto os homens como as mulheres.



Figura 19 - Mary Herbert, Countess of Pembroke. Aquarela sobre papel velino. Data: por volta de 1590. Artista: Nicholas Hilliard. © National Portrait Gallery, London⁹

Nessa imagem a dama utiliza uma renda conhecida como *cartwheel ruff*, gola de rufos, uma moda entre 1580 e 1610, utilizada tanto por homens como por mulheres nobres, como mostra a imagem abaixo do rei James I (1566-1625), “(...) rei da Inglaterra e Escócia, facilmente se chegava a 23 metros de renda para a confecção de um único rufo”. (Earnshaw, 2000 apud FELIPPI, 2021, p. 28).

⁹ Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07782>



Figura 20 - King James I of England and VI of Scotland. Óleo sobre tela. Data: 1621. Artista: Daniel Mytens. © National Portrait Gallery, London¹⁰

Contudo, esse cenário luxuoso sofreu alguns abalos ligados a questões políticas na Europa, como a Guerra de Sucessão Espanhola (1701-1714), que para Earnshaw (apud. FELIPPI, 2021, p. 41) impactou cidades como Veneza, Milão e Gênova, além da própria França e Flandres, em que o mercado entrou em depressão. Embora a recuperação gradual na produção de rendas fosse ocorrendo, logo a Revolução Francesa (1789-1799) lançou novos desafios para esse artigo de moda. Isso porque as rendas eram ligadas aos luxos da nobreza, uma associação que não era bem vista em tempos de revolução. As rendas eram, muitas vezes, as peças mais caras de um vestuário. A renda de Alençon, por exemplo, gastava sete horas de trabalho para a confecção de 1cm² (FELIPPI, 2021, p. 39).

Atualmente, em um leilão europeu, o valor das peças não é tão exorbitante quando comparado à antigamente. Uma peça de renda do século XVII, com 44cm de largura, custa entre 60 e 100 libras esterlinas, por exemplo. De acordo com levantamento feito na Gazeta de Notícias (RJ) e no Jornal do Commercio (RJ), entre os anos de 1880 e 1889, era possível

¹⁰

Disponível em:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03419/King-James-I-of-England-and-VI-of-Scotland?search=ap&subj=385%3BLace+and+crochet&rNo=10>

comprar uma renda valenciana de 5 metros por 400 réis ou 200 réis uma peça de 4 metros. Há também anúncios de 1883 de rendas valencianas com o preço de 200 até 1800 mil réis. As rendas Chantilly estavam presentes na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, que anunciava chales de renda de seda chantilly a 25.000 mil réis. Para criar um parâmetro, por volta de 1889, uma professora primária recebia mensalmente 45.000 mil réis.¹¹

Já no século XIX, as rendas que haviam caído em desuso voltaram a ser aconselhadas à moda depois que Napoleão Bonaparte (1769-1821) tornou-se imperador da França, o qual, segundo Vera Felippi (2021, p. 42), além de restabelecer a função de adorno para vestuário das rendas utilizou uma gravata de renda de Alençon em sua coroação, em 1804. Outra importante observação feita pela autora é a de que o vestuário masculino, a partir de oitocentos, já não relegava o mesmo protagonismo que outrora ao uso dessa técnica para ornamentar o vestuário. Portanto, as mulheres, a partir de oitocentos, foram as que mais passaram a utilizar rendas, tanto soltas como presas ao vestuário, como mostra a imagem abaixo de um corpete do início do século XX.



Figura 21 - Corpete. Data: 1900. Renda de bilro belga. Coleção do The Lace Museum, Sunnyvale, CA 1994.0433.002 L2013.3503.025.¹²

Além disso, um avanço importante do século XIX é a criação de teares mecânicos para manufatura de rendas¹³, os quais dinamizaram sua comercialização, que passou a ser mais

¹¹ Informação retirada de: <https://www.diniznumismatica.com/2015/11/conversao-hipotetica-dos-reis-para-o.html>

¹² Disponível em: <https://www.sfumuseum.org/exhibitions/lace-sumptuous-history/detail#7>

¹³ Um exemplo disso é John Heathcoat (1783-1861), que criou, em 1808 na Inglaterra, a Bobbinet, máquina que tecia redes a partir do algodão. (FELIPPI, 2021)

popularizada, um contraponto não tão satisfatório para o trabalho manual das rendeiras, cuja viabilidade para os comerciantes só poderia ser atingida com salários irrisórios pagos pelo trabalho à mão. Muitas máquinas já eram capazes de imitar os desenhos das rendas e, segundo Vera Felippi (2021, p. 42) os desenhos e as bases eram feitos por meio dos teares, enquanto o fio de contorno ainda era costurado manualmente.

Nessa perspectiva, alguns fragmentos de renda de extrema delicadeza foram escolhidos por Eugênia para fazer parte da coleção. Entre rendas cor de chá sem datação ou procedência definidas e uma renda preta, no estilo Chantilly. Na legenda das imagens das rendas os títulos seguem conforme atribuídos pela museologia na ficha de catalogação do Museu D. João VI. A conservação de todas as rendas é regular. A definição de “renda”, segundo Almir Paredes Cunha é:

“Tecido muito vazado, executado por dois processos diferentes: por amarração de vários fios - a renda de bilro - ou por um trabalho de agulha semelhante ao bordado - a renda de agulha. Ela tem um aspecto geral de uma rede com motivos decorativos. Os fios usados são os mais diversos, sendo os mais comuns o linho, o algodão e a seda.” (CUNHA, 2019, p. 492)

As rendas da coleção são rendas de agulha, o que significa dizer que esse é o principal instrumento para tecê-las. De acordo com Almir Paredes Cunha (2019, p.492) as rendas de agulha são como bordados sobre uma rede e que se constroem presas a uma almofada e os principais fios de constituição dessas rendas são os de linho, algodão e seda. Por outro lado, as rendas de bilros utilizam-se de hastes ou bobinas de madeira ou metal de 10 a 15 cm de comprimento (CUNHA, 1935, p.451) como instrumento de construção da renda, e também são empregados outros instrumentos: almofada, molde ou pique, alfinetes e linhas. Cada bilro enrola um fio e todos os bilros em conjunto realizam a amarração. O bilro é justamente essa peça de metal ou madeira onde o fio é enrolado para que a tecelagem se desenvolva. Segundo Felippi (2021, p. 77), as rendas de agulha podem ser separadas em três possibilidades construtivas: com suporte, sem suporte e por bordado. Aquelas com suporte contam com um desenho da renda em um apoio, como papel, tecido ou molde, que depois é retirado. Já as rendas de agulha sem suporte são feitas a partir de guias com formatos de agulha distintos a depender da técnica, como tricô e crochê. O terceiro modo de produção, segundo a autora, é por bordado, o qual utiliza uma base de rede ou tecido que, posteriormente, integra a peça.



Figura 22 - Renda (cor de chá). Registro MDJVI 1497 B. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 79 x 12,2 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 23 - Detalhe da mesma renda (cor de chá). Registro MDJVI 1497 B. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 24 - Renda (cor de chá). Registro MDJVI 1497 A. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 79 x 12,2 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 25 - Detalhe da mesma renda (cor de chá). Registro MDJVI 1497 A. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.

As rendas que correspondem às imagens acima formam um conjunto e possivelmente, pelas bordas arredondadas, possam ser ífulas, também conhecidas como *bonnet a barbes* ou *lappets*. As ífulas foram artigos de moda utilizados entre os séculos XVIII e XIX, presas ao cabelo ou chapéu das mulheres. As rendas cor de chá da coleção, expostas acima, trazem um ritmo próprio às peças, criando uma onda longitudinal de raminhos, que incorporam pequenas flores e frutos, além da borda, a qual replica as ondas em menor escala, entrelaçando os motivos de folhagem ao longo dos limites da peça. É possível perceber uma disposição simétrica desses motivos ao longo de toda a renda. As características preponderantes em todas as rendas da coleção, também observáveis em diversas rendas europeias do período, são as circunferências e as ondas como estruturas rítmicas dentro da peça. Ora as circunferências representam pequenas frutinhas saindo dos ramos, ora funcionam como adornos geométricos.

Embora seja uma hipótese as rendas acima serem ífulas, cabe perceber a recorrência do uso desse artigo na moda das mulheres no século XIX. É importante pensar nas peças em contexto e imaginar alguns de seus possíveis usos à época, antes de ocorrer o processo de musealização, o qual desloca as percepções dos objetos para um contexto institucional e, portanto, diferente daquele em que a coleção foi formada.



Figura 26 - Mulher usando ífulas. Edição de 31 de Julho de 1814 da revista francesa “*Journal des Dames et des Modes*”¹⁴.

¹⁴ Imagem retirada de: <https://candicehern.com/regency-world/glossary/lappets/lappets3/>.

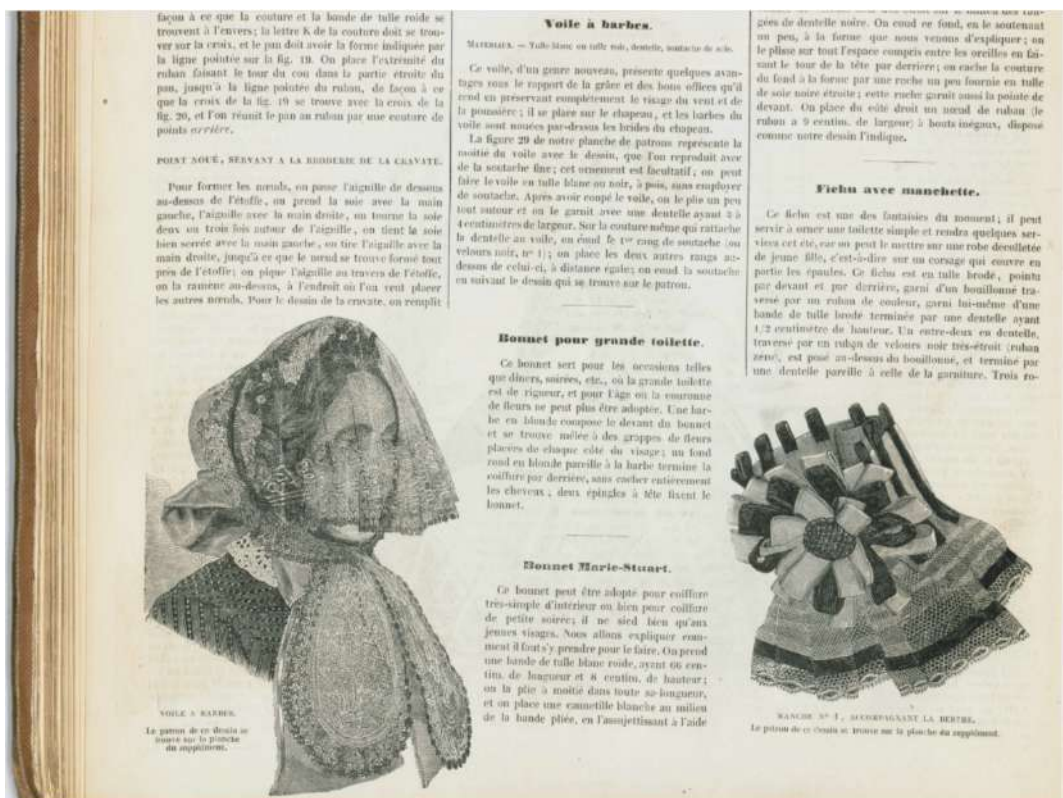


Figura 27 - Vêu com barbes de bonnet. Edição de 1 de Abril de 1860 da revista francesa “*La mode Illustrée*”¹⁵. Gallica, França.

Essas imagens ilustram gravuras de duas diferentes revistas francesas da época. A primeira imagem é de uma das primeiras revistas ilustradas de moda francesa, “*Journal des Dames et des Modes*”, criada em 20 de Março de 1797 com o último volume datado de 19 de Janeiro de 1839. Já a segunda imagem é da revista “*La mode Illustrée*”, publicada entre 1860 e 1937. Essas publicações funcionavam como guias de usos recomendados de artigos de moda, direcionados às damas da sociedade francesa, mas também àquelas que tinham acesso a essas publicações. Diferentemente das outras rendas da coleção, cujos usos podem ter sido diferentes, as *barbes de bonnet* eram integrantes independentes de peças de vestuário e são flagradas em distintas imagens ao longo da história da moda. Enquanto na primeira imagem há o uso das barbes de bonnet presas ao cabelo, a segunda imagem mostra como a renda era incorporada de formas distintas no vestuário das damas, podendo estar conjugadas a um véu e presas na parte inferior do chapéu.

Já as rendas pretas, produzidas na região francesa de Chantilly eram importadas ao Brasil como sinônimo do bom gosto francês, assim como diversos outros produtos anunciados na Gazeta do Rio de Janeiro no início do século XIX, como aponta Vera Felippi (2021, p. 47). Algumas rendas pretas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves demonstram essa predileção

¹⁵ Imagem retirada de: http://artsdecoratifs.e-sezhame.fr/id_7024915114298471053.html

da viúva. Esse é um dado importante ao considerar a influência que essas trocas comerciais tinham no gosto da classe alta e também em Eugênia, que nessa época ainda residia no Rio de Janeiro com seu marido. Embora não haja muitos parâmetros da economia da época para afirmar que o casal pertencia à classe abastada, os documentos os designam como proprietários, indicando que viviam de renda e não precisavam, assim, trabalhar.



Figura 28 - Retrato de uma mulher desconhecida em frente a fundo de tecido. Fotografia de Charles Nègre. França. 1860-1865. Impressão em papel albuminado. 9.2 × 16.1 cm. Amsterdam: Rijksmuseum, RP-F-2002-27. Fonte: Rijksmuseum

As rendas Chantilly são tipos de renda de bilro e sua produção floresceu entre 1740 e 1785, mas sua popularidade continuou pelos séculos seguintes, como figura a fotografia acima de Nègre, de uma dama utilizando a renda preta como complemento à vestimenta, em fins do século XIX. No *Jornal do Commercio*, de 1887, há um artigo sobre o casamento ocorrido dia 27 de Outubro entre o Sr. Cánovas del Castillo com a senhorita D. Joaquina de Osma, em que ele a presenteia com “(...) tres vestidos com rendas de Chantilly; um leque com iniciaes, de brilhantes; outro de marfim e ouro com delicadas pinturas; outro de rendas de Chantilly; três lenços de rendas(...)” (*Jornal do Commercio*, 3 de Dezembro de 1887, Hemeroteca Digital, Acesso em 14 de Outubro de 2021).

Foram quatro lindas rendas no estilo Chantilly, adquiridas por Eugênia, mas não há como precisar se, de fato, foram produzidas nessa região francesa ao norte de Paris. Segundo Felippi (2021) as rendas Chantilly eram de predileção também de Maria Antonieta (1755-1793), concorrendo com as rendas de Alençon e, “(...) após a Revolução Francesa e

com a ascensão de Napoleão ao trono, apenas esses dois tipos podiam ser usados na corte.” (FELIPPI, 2021, p. 73).



Figura 29 - Renda de bico (cor preta). Registro MDJVI 1492 A. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 115,0 x 50,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 30 - Renda de bico (cor preta). Registro MDJVI 1492 B. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 133,0 x 50,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena, 2014.



Figura 31 - Renda de bico (cor preta). Registro MDJVI 1492 C. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 148,0 x 50,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta, 2016.



Figura 32 - Renda de bico (cor preta). Registro MDJVI 1492 D. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 153,0 x 50,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta, 2016.

Essas rendas formam um conjunto entre si e, embora seja impossível afirmar o local de produção sem registros de compra e venda ou outros documentos, a renda chantilly surgiu na segunda metade do século XVIII na França e, posteriormente, passou a ser produzida na Bélgica e, segundo Filippi (2021, p. 75), um ácido que continha ferro era empregado para que a cor da renda ficasse preta, embora depois a cor desgastasse por meio de um processo de oxidação.

As rendas pretas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, colocadas acima, demonstram uma maior complexidade na colocação dos adornos. Os motivos florais e de pequenas folhas e frutos são uma constante em todos os fragmentos de rendas da coleção. Contudo, as rendas do estilo Chantilly reservam diferentes composições para as bordas, em

que as pequenas ondulações passam uma sensação de franjinhas no limite inferior da peça. As semicircunferências adornadas por duas fileiras de círculos, uns abertos e outros fechados, dialogam com os pontinhos ainda menores, espalhados na parte superior da peça. Os motivos ovais, os quais carregam lindas flores, fazem a conexão entre os dois ritmos da renda: a parte com flores mais garbosas acima e aquela com ramos mais delicados e composição ondular abaixo, a qual se faz presente na maioria das rendas da coleção. Diferentemente das primeiras rendas cor de chá expostas nesse trabalho, as rendas pretas criam ondas com maior amplitude na borda, alternando entre pequenas fileiras de circunferências, também presentes perpassando os motivos ovais, e filetes arredondados de pétalas.



Figura 33 - Renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1494. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 340,0 x 18,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 34 - Detalhe da renda de bico (cor de chá), Registro MDJVI 1494. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 35 - Detalhe da renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1494. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta, 2016.



Figura 36 - Renda de Registro MDJVI 1494 no acervo do Museu D. João VI. Imagem cedida por Marize Malta. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta, 2016.

A renda acima, de registro 1494, diferentemente das outras, não tem o ritmo das bordas estabelecido por ondas compostas de ramos, flores e frutos, mas sim das próprias pétalas que criam uma espécie de franja mais pontiaguda na peça. No entanto, como todas as outras, apresenta os motivos florais de forma cadenciada e regular ao longo de toda renda, também dando espaço, na parte superior, a pequenos frutos.



Figura 37 - Renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1495. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 210,0 x 6,3 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 38 - Detalhe da renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1495. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 39 - Renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1496. Técnica: valenciana. Material: linha. Dimensões: 90,0 x 6,0 cm. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marco Cadena.



Figura 40 - Detalhe da renda de bico (cor de chá). Registro MDJVI 1496. Fonte: Museu D. João VI. Fotografia de Marize Malta, 2016.

As rendas de registro 1495 e 1496, expostas acima, apresentam uma disposição similar das ondulações, raminhos e frutos, utilizando as circunferências como parte integrante desses motivos florais e não dispersas de forma independente por toda a parte superior da peça. Enquanto a renda de bico (Registro MDJVI 1495) incorpora pequenas flores aglutinadas em grupos na porção média, criando uma noção de movimento horário, a renda de bico (Registro 1496) estabelece pequenas flores e frutos separados ao longo da peça, criando seus próprios núcleos de movimento.

Com a ajuda de Vera Felippi¹⁶, que dedicou anos de pesquisa às rendas e analisou as rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves por essas imagens, algumas observações podem ser feitas. É importante ressaltar, no entanto, que a visualização por fotos têm limitações de resolução e não são fontes consistentes para fazer a completa análise da peça. A pesquisadora, desse modo, observou na Renda de bico (cor de chá) de registro MDJVI 1494, a uma primeira vista, a técnica *mechlin lace*, uma técnica originalmente de Flandres.

Já as demais rendas de registros MDJVI 1495, 1496 e 1497 pareceram, ao olhar da especialista, bordados sobre tule. Vera observa que “(...)a versão à máquina desta técnica iniciou-se na França em 1828 e, com o passar do tempo, muitas melhorias foram feitas e com elas mudanças/alterações/incrementações nos pontos.”¹⁷ A versão à máquina a que Felippi refere-se é a “*Hand embroidery machine*”, criada por Joshua Heilman: “Usava um sistema de pantógrafo para transferir os pontos para uma série de agulhas resultando em uma renda bordada. Havia possibilidade de uso de fio de seda. Produzia broderie.”(FELIPPI, 2021, p.119).

Contudo, essas são algumas possibilidades que necessitam de uma análise física, por meio de uma lupa, para identificar se as rendas foram feitas à máquina ou à mão. A pura análise de imagens não permite que possa ser afirmada, com certeza, a técnica exata e seu meio de produção. Segundo Vera, muitos fios finos podem estar na estrutura do tecido de forma imperceptível na fotografia, principalmente quando tratam-se de rendas feitas à máquina.

Para melhor compreender a diversidade de técnicas e produções de rendas, segue abaixo uma imagem comparativa com alguns exemplos de rendas existentes:

¹⁶ Pedi a ajuda de Vera por email, para que desse sua opinião sobre a procedência e qualquer informação que pudesse observar nas rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Assim, a pesquisadora auxiliou com importantes observações sobre as peças, mesmo ressaltando a dificuldade de trabalhar apenas com imagens virtuais.

¹⁷ Extraída da conversa via email que pude obter com Vera Felippi, em 14 de Setembro de 2021 (11:35 BRT)

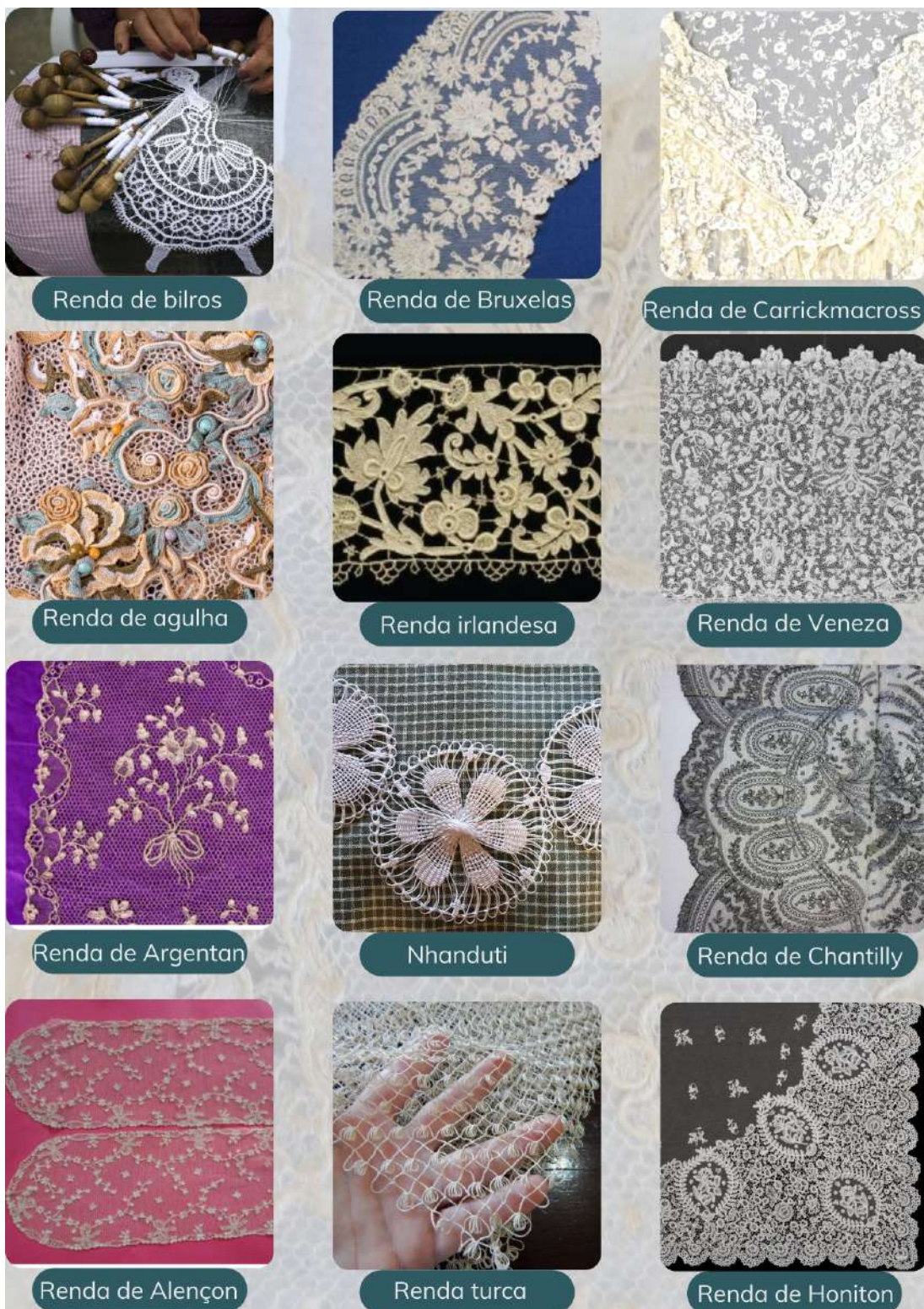


Figura 41 - Mosaico com algumas técnicas de rendas.¹⁸

¹⁸ Referências das imagens com ordem de leitura de cima para baixo, da esquerda para direita, em colunas horizontais:

1- Rendas de Bilros em destaque na 40ª Feira Nacional de Artesanato de Vila do Conde - Foto: Divulgação. Disponível em: <https://pt.fashionnetwork.com/news/Rendas-de-bilros-em-destaque-em-vila-do-conde,854290.html>

5. ENTRE A CATALOGAÇÃO E O RECONHECIMENTO

A catalogação dos têxteis, por si só, fornece desafios a quem pesquisa as técnicas e os materiais. Muitas vezes, especialistas deparam-se com a falta de registros de compra e venda e as categorias de catalogação da museologia nem sempre podem precisar as técnicas exatas, principalmente quando o trabalho é com têxteis históricos, dos quais há pouca informação.

Nesse sentido, para além da catalogação, faz-se necessária a recuperação do fôlego de pesquisa nos têxteis históricos, que contam muito mais do que locais específicos, datas e modos de produção. O desafio do trabalho com esses fragmentos vai além dos aspectos técnicos, mas insere-se num contexto em que novas vozes podem ajudar a ecoar a arte de tecer, não apenas materialmente, mas a própria narrativa da vida das pessoas que salvaguardam seus tecidos.

5.1 Desafios no trabalho com têxteis históricos: um olhar para as rendas

De modo geral, os diferentes têxteis em suas categorias já apresentam dificuldades na catalogação, visto que abrigam um grande conjunto de peças de acordo com forma, técnica e material, mas apresentam desgaste natural com o tempo e conservação delicada. As sub-categorias de têxteis são: paramentarias, em que encontram-se os objetos litúrgicos;

-
- 2-Renda de Bruxelas
<https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/origens/renda-de-agulha-em-lace,142f87f479c38710VgnVCM100000d701210aRCRD>
- 3- Renda de Carrickmacross: <https://www.gazette-drouot.com/lots/2867380>
- 4- Renda de agulha: <https://www.gazette-drouot.com/lots/2772615>
- 5-Renda irlandesa: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O170477/fan-leaf-unknown/>
- 6- Renda de Veneza: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85018/border-unknown/>
- 7-Renda de Argentan: Imagem: divulgação Nhanduti de Atibaia. Disponível em: <https://medium.com/apoenarevista/renda-nhanduti-de-atibaia-3d699a162040>
- 8- Renda nhanduti: <https://www.divaholic.com.br/moda/os-segredos-da-renda-turca-pelas-maos-de-uma-brasileira/>
- 9-Renda de Chantilly: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O359427/shawl-unknown/>
- 10-Renda de Alençon: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O318589/flounce-unknown/>
- 11- Renda turca: Coleção Ferreira das Neves. Imagem: Marco Cadena. Registro MDJVI 1492
- 12-Renda de Honiton: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1223045/wedding-veil-unknown/>

tecidos e bordados, os quais se dão normalmente sob a forma de fragmentos; colchas, tapetes e tapeçarias¹⁹.

Na coleção Jerônimo Ferreira das Neves há algumas dessas sub-categorias, embora o objeto deste trabalho seja a subcategoria de tecidos e bordados, na qual encontram-se as rendas. Contudo, é importante perceber como os têxteis abrigam uma gama variada de objetos, com múltiplas especificidades. Apenas para tratar das rendas já se deve atentar aos mínimos detalhes das linhas e fibras, demonstrando como os têxteis históricos, diferentemente de outros objetos, apresentam diferenças abruptas dentro de sua própria categoria e, mesmo dentro da subcategoria o olhar deve ser criterioso.

Em termos práticos, é muito difícil precisar a técnica exata em que foram feitas as rendas da coleção, se à máquina ou à mão, visto que o século XIX é um importante divisor de águas na produção industrial de rendas.

Segundo a organização inglesa The Lace Guild²⁰ (2019), até 1870 praticamente, toda técnica de renda feita à mão tinha sua cópia feita à máquina, o que dificultou muito a vida das rendeiras que ganhavam a vida tecendo. Por outro lado, o aumento de produção por conta do uso de teares mecânicos contribuiu para o acesso aos produtos para uma gama maior da população. (FELIPPI, 2021, p. 43)

Enquanto máquinas podem imitar perfeitamente rendas feitas à mão, rendeiras de extrema habilidade e experiência podem tecer pontos tão perfeitos que confundem-se com aqueles feitos industrialmente. De modo a fazer a leitura das rendas, Vera Felippi (2021, p. 143) propõe um esquema de análise dos elementos que constroem, de forma visual e técnica, essas peças. Seriam esses: motivos ou unidade do desenho, fios que compõem a renda, bordas, base de ligação entre os desenhos, espaços vazios e espaços cheios e detalhes complementares. Esses fatores em conjunto auxiliam na catalogação das peças, ao passo que permitem a análise pormenorizada da renda, levando em conta seus aspectos visuais e táteis.

A criação e aprimoramento de diferentes teares nos países da Europa, como França, Inglaterra, Alemanha e Suíça, ao longo de oitocentos, faz com que a análise das rendas produzidas manualmente ou a máquina seja mais difícil. É importante salientar que muitas

¹⁹ É importante salientar a diferença entre tapetes e tapeçarias. Os tapetes são uma sub-categoria de revestimento e servem tanto para mobiliário como para abrigo, além de esteticamente serem construídos por padrões simétricos. As tapeçarias, contudo, detém-se nos trabalhos feitos em lã e seda e que narram uma história na figuração da peça e funcionam como revestimento mural, podendo revestir também móveis.

²⁰ Organização sem fins lucrativos que reúne coleções, promove cursos e exposições, publica revistas e livros sobre rendas. Mais informações podem ser acessadas no site da organização: <https://www.laceguild.org/> (FELIPPI, 2021, p. 43)

rendas feitas à máquina imitam com muita perfeição as rendas feitas à mão. Essa é uma dificuldade na definição da técnica precisa, principalmente em um contexto de pandemia, em que o acesso físico ao acervo do Museu D. João VI não é possível. Para determinar o modo de produção seria necessária a análise com lupa nos mínimos detalhes. Vera salienta que “(...) ao analisar rendas torna-se importante usar lentes de aumento e realizar a avaliação também do lado avesso, pois este pode apontar indícios de como a renda foi construída.” (FELIPPI, 2021, p. 137)

Nesse sentido, não é possível excluir o tato da percepção dos têxteis, cuja análise vai muito além do aspecto visual. É importante sentir as fibras do tecido e os fios, o que pode fornecer importantes pistas sobre a constituição do material e sua produção. Além disso, cada processo e técnica apresenta uma movimentação distinta (FELIPPI, 2021, p.144), enquanto as rendas de agulha contam com o movimento feito pela agulha em laçadas e nós, o de bilros é caracterizado pelos fios cruzados.

Os processos químicos também são outro fator na observação dos fios e fibras e devem ser levados em consideração no processo de catalogação. Os linhos, por exemplo, são fibras que queimam devagar, deixando um odor de papel queimando e, como resíduos, cinzas esbranquiçadas. Felippi (2021, p. 149) traça uma tabela com uma das opções para identificação de fibras e fios: o teste de queima. Além desse teste, há a microscopia ótica e a análise visual.

O contexto de surgimento de cada fibra e fio não pode ser negligenciado. Como aponta Vera (2021, p.150), o linho é o material empregado nas rendas desde o século XVI, enquanto a seda aparece na composição a partir do século XVII e o algodão apenas no século XIX é empregado industrialmente em máquinas de tecer. Além disso, há o nylon e poliéster, usados somente a partir da década de 1950 em rendas e, por último, a lã, raramente utilizada nessas peças.

5.2 Processos de catalogação da coleção Ferreira das Neves

Dessa forma, há os aspectos técnicos imprescindíveis para catalogação das peças do acervo. Assim, para avançar na catalogação das peças do Museu D. João VI, há algumas categorias a atentar-se: registro, classe, subclasse, autor, co-autoria, assinatura, datação, local, título, técnica e material, dimensões, aquisição (modo, ano, conservação), concursos, exposições, premiações e pensionistas, tema, localização, observações e movimentação.

Classe: Amostras/Fragmentos	Registro: 1497 B
Subclasse:	
Autor: Não identificada	Assinatura:
Co-Autoria:	
Datação: e/d	Local:
Título: Renda (cor de chá)	
Técnica:	Material: Valenciana/linha
Dimensões: 79,0 x 12,2 cm	
Aquisição: Modo: Incorporação	Ano: 1979
Conservação: Regular	
Concursos, Exposições, Premiações e Pensionistas	
Tema:	Localização: F11A1G8
OBS: CFN - Doação à ENBA em 1947.	
Esta peça forma conjunto com a de número de registro 1497 A.	

Figura 42 - Imagem do livro de registros do Museu D. João VI, da renda (cor de chá). Registro 1497 B. Fotografia cedida pela museóloga Claudia Ferreira. Fonte: Museu D. João VI

De acordo com Clifford (1913, p. 142), as rendas ditas valencianas são aquelas em que não há um efeito tridimensional de uma das partes a qual distingue-se do restante. A base das rendas seria no formato de diamante e o linho, diferentemente do algodão, retém a firmeza mesmo depois da lavagem. Além disso, as rendas valencianas feitas à máquina conseguem imitar muito bem esse detalhe do formato em diamante da rede da peça. De acordo com Almir Paredes Cunha a renda Valenciennes é:

“Tipo de renda de bilro, inicialmente francesa e influenciada pelas rendas flamengas do século XVII, que desaparece com a Revolução Francesa e passa a ser produzida na Bélgica, em Bruges. Fundo formado por uma rede de malhas redondas ou quadradas, segundo a época de produção, separadas por quatro fios torcidos várias vezes. Os motivos são constituídos por fios tão juntos que fica difícil distingui-los uns dos outros, assemelhando-se a uma superfície unida.” (CUNHA, 2019, p.513)

Portanto, como as rendas da coleção são de agulha, não é possível que sejam definidas como Valenciennes ou valencianas. Na porção de técnica e material da catalogação do Museu D. João VI, algumas modificações precisam ser feitas futuramente, com a incorporação da técnica exata de manufatura das rendas, com exame físico próximo das peças e a nomenclatura “linha” na parte material deve ser revista. Isso porque, é comum que o fio da renda tenha como material o linho e não a linha. O próprio dicionário do professor Almir Paredes Cunha, na parte de rendas, apenas descreve o linho. O linho é um tipo de fibra têxtil vegetal e “É uma das mais importantes e usada desde a Antiguidade na fabricação de tecidos” (CUNHA, 1935, p. 476). Desse modo, a técnica e o material da catalogação estão incorretos e devem ser atualizados.

As rendas da coleção encontram-se na classe de amostras e fragmentos, sem subclasse definida. Alguns desafios já apresentados, mas que salientam-se na ficha museológica são a datação, local e a imprecisão da técnica de cada renda. Desse modo, no contexto virtual, algumas aproximações por comparação em sites de leilões, museus e livros especializados em têxteis e rendas puderam ser traçadas.

O site de leilão mais consultado foi o francês “*La gazette drouot*”, no qual foram leiloadas algumas rendas, em que a estética assemelha-se àquela da coleção.



Figura 43 - Barbe de bonnet e fragmento conjugado. Alençon. 1760-70. Renda de agulha. Dimensões: 70cm; 7 x 68cm. Fonte: La Gazette Drouot²¹



Figura 44 - Par de barbe de bonnet. Alençon. Século XVIII. Renda de agulha. Comprimento: 2,70 m. Fonte: La Gazette Drouot²²

²¹ <https://www.gazette-drouot.com/lots/3699788>

²² <https://www.gazette-drouot.com/lots/2772615>

As rendas acima são da região francesa de Alençon, na Normandia e, assim como as da coleção, são rendas de agulha.

A renda de Alençon é conhecida como a “renda das rainhas e a rainha das rendas” e consiste em uma técnica feita com agulha. Sua história iniciou por volta de 1665 e seu auge foi por volta de 1717. Segundo o Atelier Conservatoire National de la Dentelle d’Alençon, para sua confecção é necessário cumprir dez etapas; uma das curiosidades é que, ao final, os pontos são alisados com uma garra de lagosta. O domínio dessa técnica requer de sete a dez anos de aprendizagem, e ela é considerada patrimônio cultural francês. (FELIPPI, 2021, p. 39)

De acordo com com Almir Paredes Cunha (2019, p.492) as rendas de Alençon têm pequenos buquês de flores e os motivos decorativos são contornados por um cordão, enquanto as rendas de Argentan, são uma “variante da renda de Alençon (...), com motivos decorativos planos e sem cordão no seu contorno.”(CUNHA, 1935, p.492).



Figura 45 - Barbe de bonnet e três fragmentos de renda. Alençon e Argentan. Fim do século XVIII. Fonte: La Gazette Drouot²³.

²³ <https://www.gazette-drouot.com/lots/3311907>



Figura 46 - 2 pares de barbes de bonnet e uma Valenciennes. Século XVIII. Renda de bilros. Fonte: La Gazette Drouot²⁴.

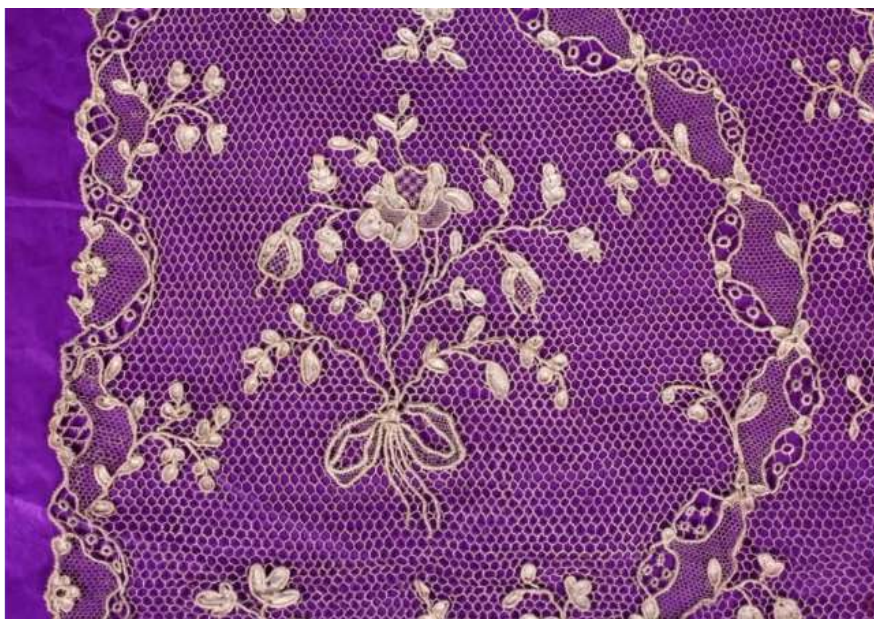


Figura 47 - Grande barbe de bonnet. Argentan. Século XVIII. Comprimento: 150cm. Fonte: La Gazette Drouot²⁵.

²⁴ <https://www.gazette-drouot.com/lots/1470113>

²⁵ <https://www.gazette-drouot.com/lots/2867380>

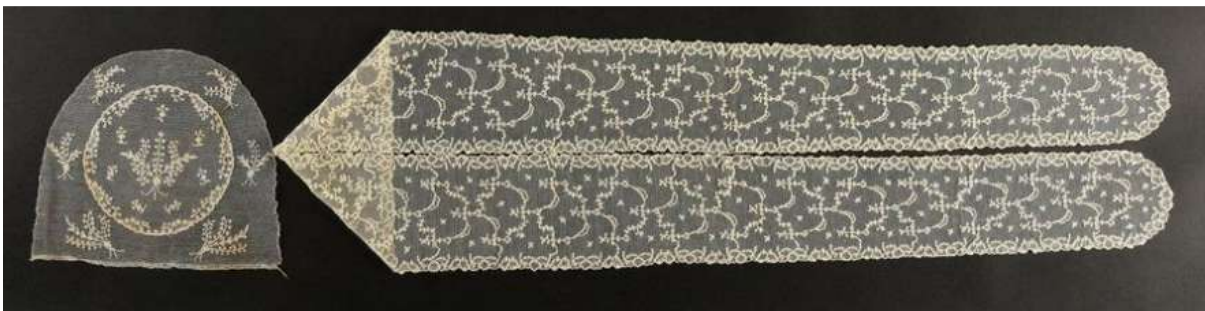


Figura 48 - 1 par de barbe de bonnet. Alençon ou Argentan. 1770-90. Renda de agulha. Fonte: La Gazette Drouot²⁶.



Figura 49 - 2 fragmentos de renda. Argentan. 1750-60. Dimensões: 280 cm; 1,60 m x 7 cm. Fonte: La Gazette Drouot²⁷.

As rendas acima são provenientes de Argentan e Alençon e são algumas imagens das diversas disponíveis em leilões franceses, também com poucas descrições no que diz respeito à técnica e ao procedimento, se manual ou em teares. De modo geral, pode-se perceber nessas rendas, como nas da coleção, uma predileção por motivos florais ao longo da peça, por vezes com algumas padronizações em sua disposição e elementos como fitinhas, ramos e ornamentos de extrema delicadeza. Há também pequenos frutos que conectam-se com linhas curvadas e pequenas circunferências de adornos.

A região da Normandia não é a única que guarda similaridades com a estética das rendas da coleção. De acordo com o *The Lace Dictionary* (1913), Bruxelas foi uma cidade na Bélgica que mesclou tanto produções em renda de agulha e de bilros, mas a de agulha combinou técnicas italianas e posteriormente francesas na execução da peça. Clifford (1913)

²⁶ <https://www.gazette-drouot.com/lots/13348777>

²⁷ <https://www.gazette-drouot.com/lots/11795870>

aponta que as máquinas foram bastante assimiladas nessa produção de Bruxelas e os motivos florais, ou outros ornamentos da composição final, tinham seu *design* produzido separadamente e depois aplicado à renda.



Modern Brussels Needle-Point.

Figura 50 - Exemplo de renda de Bruxelas. Fonte: “*The lace Dictionary*” (p. 27)

É possível perceber a presença de pequenas circunferências nos padrões da renda, assim como ocorre em algumas rendas cor de chá da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. É evidente que diversas cidades na Europa destacaram-se na produção das rendas, havendo intercâmbios, diferentes nomenclaturas e técnicas, como ocorre com o “ponto da Inglaterra” que foi trazido majoritariamente da Bélgica e tornou-se popular em toda Europa, graças aos ingleses e, especialmente em Paris, a renda era conhecida como “renda de Bruxelas”. (CLIFFORD, 1913)

Assim, há uma dificuldade de determinar com precisão se a produção ocorre em Argentan ou Alençon, na Bélgica ou na Inglaterra, por exemplo. Esses são apenas alguns dos locais que refletem o desafio de definir procedências com tantas assimilações, trocas, histórias de contrabando das peças, entre outros fatores. Isso é perceptível até em museus especializados, como no Rijksmuseum, o qual conta com um acervo amplo de rendas, mas que muitas vezes coloca “possivelmente” ao lado da procedência da peça, como é o caso da imagem seguinte, em que a renda é estilo Chantilly, mas a cidade produtora provavelmente é belga, na província de Flandres.



Figura 51 - Renda de bilros com guirlandas e laços. “*Berthe van kloskant met guirlandes en strikken*”. 1820 - 1830. Geraardsbergen (possivelmente). Dimensões: 200 cm x 14 cm. Fonte: Rijksmuseum²⁸

Dessa forma, mesmo em locais especializados, com uma equipe treinada, é difícil determinar com certeza a procedência e o modo de produção da renda. Portanto, embora não houvesse a possibilidade de uma análise física das rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, aliando instrumentos especializados, o tato e a observação, algumas hipóteses lançadas neste trabalho abrem espaço para futuros avanços substanciais na catalogação das rendas da coleção, com algumas pistas visuais e técnicas das rendas, além do contexto de sua notória retomada de popularidade em fins do século XIX.

No entanto, mesmo levando em consideração as dificuldades no trabalho com esse material, é possível pensar em possibilidades de catalogação que abarquem a descrição do material, tanto relevando a importância da descrição do objeto para a prática em história da arte, mas também como um meio de inclusão a quem visita instituições culturais, como pessoas com deficiência visual. Desse modo, são necessárias adequações de comunicação, eliminação de barreiras de fruição, de acesso à informação e aos conteúdos para os diversos públicos. Nesse sentido, a descrição do objeto concerne não somente à prática do historiador da arte, mas sobretudo transporta a leitura do objeto a um maior número de pessoas.

Desse modo, levantando diversos catálogos em museus com vasto acervo de rendas, como *SFO Museum*, *Powerhouse museum*, *Victoria & Albert Museum*, *Metropolitan Museum of Art* e *Rijksmuseum* há, em todos, descrições das peças após as definições de título, tipo de objeto, que normalmente é definido como fragmento, e número de referência no acervo. Portanto, acredito ser de extrema importância a inclusão da descrição da peça na catalogação do acervo do Museu D. João VI. Normalmente, há uma descrição breve na ficha que aparece

²⁸<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=chantilly%20lace&p=2&ps=12&st=Objects&ii=9#/BK-BR-J-249,21>

ao público e uma descrição mais pormenorizada no registro da peça. Contudo, é relevante que a descrição pormenorizada seja sucinta e corresponda a um parágrafo único, de modo a atender às demandas de acessibilidade do público. Isso porque, embora fechado temporariamente, o Museu D. João VI é, sobretudo, uma instituição de apoio didático aos estudantes e visitantes e, portanto, as fichas das peças devem corresponder a este intuito de suporte a todos os públicos. Portanto, uma proposta de catalogação das rendas do Museu D. João VI seria, além das informações já estabelecidas na ficha da peça²⁹, adicionar uma breve descrição da renda, relevando seus aspectos estéticos e detalhes.



Figura 52 - Mosaico comparativo de rendas. Do lado esquerdo as rendas do leilão e do lado direito as rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves.

As observações e aproximações por comparação visual com técnicas, levando em consideração o contexto histórico de formação da coleção, permitem que o encontro com as rendas deixe, além da curiosidade de quem pesquisa, um estímulo para continuar nessa busca. Na imagem acima, as rendas do leilão francês foram colocadas ao lado esquerdo e as rendas

²⁹ São elas: registro, classe, subclasse, autor, co-autoria, assinatura, datação, local, título, técnica e material, dimensões, aquisição (modo, ano, conservação), concursos, exposições, premiações e pensionistas, tema, localização, observações e movimentação.

da coleção Jerônimo Ferreira das Neves ao lado direito. É possível notar, com o levantamento das peças do século XVIII do leilão, uma predileção pelas flores, folhas e frutos como elementos de adorno em todas as peças, assim como a disposição regular desses motivos, muitas vezes estabelecendo ritmos por meio de ondulações e pequenas circunferências. O apreço estético por esses motivos está ligado à delicadeza dos elementos, que dialoga com a própria leveza da peça, criando uma fluidez e tendo na natureza e seus detalhes um importante elemento coesivo.

A busca visual permite uma maior intimidade do pesquisador com diversas produções, mas não esgota as análises que, em determinado ponto, necessitam do tato e aproximação com a peça. Essa característica de análise do objeto é muito significativa, ao passo que conecta experiências, fazendo com que os fragmentos de têxteis transmitam ao pesquisador a necessidade de cuidado minucioso das peças, assim como faz a colecionadora na escolha das rendas.

6. A HISTÓRIA DA ARTE E SUAS TRAMAS ESQUECIDAS

Para além dos aspectos técnicos, que também fizeram parte do escopo desta pesquisa, é importante que a história da arte busque se aproximar e criar mais intimidade com as tramas e os tecidos. A categoria de artes decorativas e tantas outras nomenclaturas instituídas pelas cisões que a historiografia criou com os objetos cotidianos e afetividades, relegou a segundo plano os têxteis do dia a dia, da casa e do lar.

É muito comum pesquisadores se debruçarem na análise desse material, quando o tecido funciona como matéria de construção de um objeto artístico, impregnado com a noção de objeto de arte ou é produzido por um artista inserido no campo. Enquanto as roupas, colchas, bordados, tapeçarias entre muitos outros, caem no escopo de meros testemunhos de uma época ou objetos cotidianos, os quais destinam-se a museus ou coleções especializadas.

Ao longo da pesquisa, com a incipiente bibliografia encontrada em termos de historiografia da arte sobre tecidos e seus fragmentos, nasce também uma potente abertura para interpretações e inquietações que esse material provoca.

6.1 Novas poéticas

Contudo, independente do estatuto de arte atribuído a essas peças, que remonta um sistema complexo de interações e discursos no campo da história da arte, o importante é perceber que há um alargamento poético, quando a arte abarca os pequenos objetos da vida. A poética, como aponta Sandra Rey (1996, p. 83) ao destacar o estudo de Paul Valéry, não é “(...) o conjunto de efeitos de uma obra percebida, nem a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto): é a obra se fazendo.” (REY, 1996, p. 83). Nesse contexto, entende-se poética como um alargamento dos pontos de vista que o pesquisador em artes visuais pode lançar mão metodologicamente ao depara-se com o objeto artístico. O interessante do objeto de estudo deste trabalho, a renda, é justamente perceber como operam as noções de “objeto de arte” que atuam sobre essas peças, por conta de sua inserção no espaço museal. Contudo a poética vai além da análise de uma obra canônica, ela pode revelar objetos do cotidiano que são ou não contaminados pela noção de campo artístico. A poética das coisas, da vida, e do universo afetivo. Como acrescenta Sandra Rey, a pesquisa teórica em poéticas visuais é uma constante descoberta de enigmas sobre a obra e uma investigação interdisciplinar.

Esse universo afetivo é contaminado por experiências do lar, da família e de ensinamentos que perpassam gerações. A artista Vanessa Freitag, analisa como o crochê

esteve presente no cotidiano de sua família e repensa as escolhas de um material em detrimento de outros.

À medida que dou voltas e mais voltas com a agulha nos fios variados com os quais experimento, os pensamentos também vão dando voltas: conecto as experiências vividas na infância com as do meu presente. Imagino formas que pensam o futuro. Parece que o fio vai entrelaçando as conversas que tive com as mulheres da minha família, e as histórias que elas me contaram sobre os primeiros crochêzinhos que fizeram. (FREITAG, 2021,p.77)

Dessa forma, o trabalho com os têxteis envolve um universo de significados subjetivos e levam o pensamento ao fazer, à conexão com o material e sua escolha, às memórias da vida e do universo familiar e, nesse contexto, das mulheres da casa. A poética da vida e do cotidiano estabelece uma conversa com o fazer artístico, com a estética das coisas, em como vai acontecer a relação do manual com aquele objeto em formação.

Por esse motivo também vale ressaltar o uso da nomenclatura “fragmentos”, como um objeto em vestígios, que ainda aguarda uma atribuição de significado e de sentido no mundo. Essa nomenclatura, colocada sobre as rendas da coleção, está ligada ao estudo da cultura material e da arqueologia, é uma terminologia que lança um determinado olhar sobre o objeto. O intuito de trazer à tona a potência poética desses objetos é, em um sentido, balizar o olhar da história e teoria da arte para o mesmo objeto, levando a outros pontos de contato com a teoria e com esses têxteis. Os fragmentos são parte da história da casa, de Eugênia e das relações que estabeleceu com esses materiais, os fragmentos são as evidências de escolhas desses materiais, não são apenas pedaços aguardando uma capa de sentidos. Como coloca Sandra: “(...) toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica. Isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” (REY, 1996, p. 86).

É possível alargar essa perspectiva para além da obra, para todos os itens cotidianos que são ressignificados pelas pessoas que os salvaguardam e podem formar, até mesmo, doações a espaços culturais, criando ainda novos sentidos. É dessa forma que o estudo das rendas ultrapassa o visual e o material, indo além da catalogação ou definições técnicas, mas insere-se no campo do imaterial, do afetivo e da poética, mesmo que não atue sobre a peça uma categoria de obra de arte. As rendas irlandesas do Sergipe, por exemplo, conforme mencionadas anteriormente no trabalho, são consideradas patrimônio cultural do Brasil. No entanto, são peças que geram outro tipo de discurso no mundo da arte: o da cultura popular. Em que diferem as rendas deixadas por Eugênia das rendas do Sergipe, se não a localização

institucional? Quais seriam as diferenças entre as rendas artesanais brasileiras e as rendas de Eugênia, seria o local de produção e o poder que esse tem sobre o discurso? Embora o escopo do trabalho não seja abordar em aprofundamento esses debates e campos de disputas da teoria do campo da arte, faz-se necessário pensar nessas terminologias e nesses questionamentos, para melhor entender a colocação dos têxteis históricos em seus desaparecimentos pelo Brasil.

Com o estudo dos têxteis e rendas, é flagrante a bibliografia que aborda as lacunas de pesquisa dessas peças em determinadas áreas, como é o caso no campo da história da arte, o qual trata muitas vezes da cultura popular, mas não dos discursos disponíveis na análise do próprio material. A própria leitura dos fragmentos de tecidos é uma abertura de possibilidades para o reconhecimento desses materiais, os quais apresentam-se em museus, mas muitas vezes não são acessados ou despertam o interesse do espectador. É evidente que o cenário é diferente para artigos de vestuário colocados em contexto, principalmente quando estes são expostos em museus específicos e ajudam o observador a sentir-se imerso na atmosfera da época e criar um senso histórico de colocação daquele objeto.

As rendas e fragmentos de tecido, por outro lado, exigem um pouco mais de dedicação nesse aspecto simbólico e imaginário do espectador ou, até mesmo, de quem pesquisa as peças. Isso porque, as rendas, muitas vezes, levantam mais perguntas do que respostas, mas guardam a mesma potência histórica e diálogo com a temporalidade que diversas outras peças de distintas tipologias expostas em museus. Os pedaços e recortes são justamente fragmentos de uma história, de um local, de alguém que se dedicou a colecionar aquele objeto, o qual fez parte de uma vivência. O mistério da escolha da peça, do motivo pela salvaguarda e as hipóteses sobre a função que desempenhou ou desempenha em determinado cotidiano são fatores que sublimam ainda mais a essência poética dos tecidos, guardando curiosidades, por vezes, sem solução.

Nesse sentido, como a pesquisa teórica dessas poéticas e afetividades inseridas nas rendas poderiam gerar uma expografia em um contexto prático de atuação de um historiador da arte? O curso de história da arte tem um cunho teórico-prático que não deve ser esquecido, mas sim explorado ao máximo. As coleções do Museu D. João VI são um grande laboratório com diversas possibilidades de imersão. Pensar na curadoria de uma exposição das rendas do cotidiano de Eugênia, poderia ser uma iniciativa participativa, de convidar o público a reviver suas próprias experiências com o tecido, o toque, a materialidade, que mesmo presentes todos os dias em nossas roupas, colchas e demais objetos da casa, não são vividos em uma potencialidade criativa e, muitas vezes, passam despercebidos. Assim como a falta de respostas óbvias gerada pelas pesquisas com têxteis históricos, as rendas da viúva podem

indicar caminhos ao espectador, com cunho didático e participativo, uma oficina de criação de rendas, uma lupa para melhor observação das tramas pelo público, uma atividade de escrita das memórias geradas pelo contato com os têxteis. Há diversas possibilidades em uma curadoria das peças da coleção Ferreira das Neves, que não envolvem somente as rendas, mas colchas, vestes, leques, e diversos tecidos. Um possível título para a exposição seria: “Memórias e fragmentos como evidências da poética da vida: os têxteis da coleção Ferreira das Neves”. O Museu D. João VI abre muitas portas, mesmo que ainda fechado ao público, e pode aproveitar a potencialidade desses diálogos com as peças de seu vasto acervo, realizando exposições futuramente. Embora seja possível uma curadoria virtual das peças, o tato e a materialidade são aspectos importantes para a percepção dos têxteis, assim como o engajamento do público.

São diversas as exposições com têxteis, em que esses funcionam como o suporte para o objeto de arte carregado de sua noção institucional e pertencente a um circuito fechado, mas as exposições que lançam mão da potencialidade do material por si só são poucas. Contudo, os dois cenários abrem campo para a valorização do têxtil e suas aberturas. Para citar algumas exposições que vêm ocorrendo atualmente, há a “Exposição Internacional de arte têxtil”(2021), na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro; “O têxtil na arte” (2019), no Centro Cultural Adriano Moreira, em Portugal; a exposição “Transbordar: transgressões do bordado na arte”(2020), com curadoria de Ana Paula Simioni, realizada no Sesc Pinheiros; “Áfricas no Brasil: Arte Têxtil Ancestral na Contemporaneidade Afro-Brasileira”(2016), na Associação Paraty Cultural.

A poética das rendas está inserida, portanto, em um contexto de descobertas, que vão além da materialidade da peça e de sua constituição física. O contato da pele com a peça e as histórias de quem a guardou revelam uma outra sociabilidade e percepção daquilo que as rendas podem despertar aos sentidos, e não apenas à visualidade. O ser humano constantemente é inspirado pelas pequenas coisas de sua vivência, as quais experimenta de formas subjetivas e pessoais. Os bordados, rendilhados e os diversos têxteis da atmosfera doméstica fazem parte dessa poesia cotidiana, despertando afetos, formas de ver e experienciar o material. Mesmo as peças não colecionáveis guardam sua simbologia na casa, na rotina, nas gerações da família e nas conexões humanas.

Assim, os têxteis históricos estimulam o imaginário e desvelam narrativas e histórias que não estão prontas a quem se lança na empreitada de buscá-las. Os objetos artísticos são, em grande parte, justamente essas potências narrativas e agentes imaginários que junto a cada pessoa que procura, criam um fio poético diferente, e continuam estimulando novas

indagações e sensações. Isso não é diferente com as rendas, as quais lançam questionamentos e criam novas formas de olhar e sentir outro tempo e outra história. As rendas são grandes vínculos no tempo, reunindo dúvidas, afetos, memórias, formas de ver, de tocar e de sentir o objeto, para além do olhar e da delicadeza dos bordados, tules, pontos e nós.

Além disso, o aspecto do colecionismo é importante ao tratarmos de objetos artísticos, frequentemente encontrados em coleções pelos altos valores e admiração que provocam.

As rendas estão envoltas em uma aura que mistura admiração e curiosidade por estarem relacionadas à raridade de alguns itens, à beleza, à complexidade de produção e ainda por adornar roupas suntuosas do passado e do presente. Por conta disso, tornaram-se objetos tão valorizados na sociedade que passaram a ser colecionáveis e valiosos para museus e colecionadores particulares. (FELIPPI, 2021, p. 55)

Essa observação é outro aspecto que demonstra a multiplicidade de olhares que são possíveis de se lançar sobre as rendas. Essas peças podem ser fabricadas no maior grau de requinte e servir à corte, podem ser uma tradição cultural em comunidades específicas que mantém a economia local funcionando, representar artigos em coleções particulares, adornar vestuários, compor simplesmente peças cotidianas dos lares, ser um aspecto narrativo na história da mulheres e suas experiências, entre muitas outras aberturas de discurso.

Assim, trabalhar com rendas é não apenas identificar uma lacuna na história tradicional da arte, mas reconhecer uma imensa variedade de discursos a partir dos quais novas abordagens para o estudo dessas peças podem se encaminhar. Essas possibilidades são de extrema relevância para os campos de estudos culturais, estudos de gênero e diversos outros segmentos abordados pela história da arte atualmente.

CONCLUSÃO

Torna-se evidente, portanto, que as rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves são um convite poético a quem busca se aventurar em novas percepções e linhas de discurso em história da arte e outras áreas do conhecimento. Embora o Museu D. João VI esteja fechado e o contato pessoal com as peças não tenha sido praticável ao longo dessa pesquisa, foi possível traçar algumas aberturas para o estudo da questão, além de observações de ordem visual e estética das peças.

Permanece um mistério o motivo pelo qual Eugênia escolheu reunir fragmentos de rendas e outros têxteis históricos na coleção a ser doada à Escola Nacional de Belas Artes. No entanto, a hipótese lançada, a qual fomentou grande parte deste trabalho, é justamente perceber como as rendas selecionadas pela viúva representam artigos de sua afetividade e cotidiano, que vão muito além de um aspecto puramente colecionista e eclético de oitocentos, período no qual as coleções reuniam diversas tipologias, como um grande gabinete de curiosidades da vida de quem colecionava.

Além disso, no aspecto técnico, a catalogação dessas rendas ainda requer avanços, principalmente no que diz respeito ao tato como ferramenta de exame próximo às peças, para que novas observações possam ser mais conclusivas a respeito da técnica, datação e procedência. Contudo, esses elementos também foram pontos de especulação no trabalho, embora relegados a comparações visuais, em um primeiro momento. A ajuda da pesquisadora Vera Felippi foi essencial nesse sentido, tecendo observações sobre as peças da coleção e indicando sugestões para maior aprofundamento na busca de respostas sobre esses têxteis.

Com a suposição de que nos últimos anos morando na Europa, no final do século XIX, o casal Ferreira das Neves possa ter residido em Paris, na casa do tio de Eugênia, é possível que as rendas tenham sido adquiridas nessa cidade, onde retomavam popularidade após a restauração dos Bourbons ao trono. Contudo, em Portugal, graças às rendeiras de Peniche e outros centros de produção local, as rendas também ganharam visibilidade para além das fronteiras nacionais. Sem registros de compra ou qualquer documentação, é impossível afirmar onde ocorreu a aquisição das peças e onde foram fabricadas. As possibilidades abordadas nesse trabalho e a contextualização da formação da coleção e da história das rendas forneceram algumas hipóteses que devem continuar sendo exploradas.

Há diversas possibilidades na definição de procedência e datação. As rendas podem ser de ponto belga, ou francês, a produção manual ou à máquina, as regiões produtoras podem ser francesas, como na região da Normandia, que abriga Alençon e Argentan ou outras

regiões da Europa, como a Bélgica, por exemplo. Em termos de datação também há incertezas, mas a produção pode ter ocorrido nos séculos XVIII ou XIX, entre muitas outras especulações.

Desse modo, é evidente perceber o papel dos têxteis como matéria poética em acervos de museus, seja como objeto de memória ou peças de uma história que busca mais definições e informações, lançando um interessante desafio a quem busca se aventurar nessas tramas. As rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI despertam mil e uma curiosidades, tanto pela sua beleza como pela sua história, com pontos de subjetividade, gosto pessoal e afetos.

Uma particularidade potente imbricada nas tramas de tecido, que também encontra-se presente nessas rendas, é justamente a memória. Têxteis são memórias, são linhas de discurso, são partes de vida. E memórias são muito mais do que fragmentos em reservas técnicas, são subjetividades que nos convidam a explorar.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Almanak Laemmert : Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ) - 1891 a 1940 - DocReader **Web.** Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&pasta=ano%20189&pesq=ferreira%20das%20neves&pagfis=177>>. Acesso em: 13 out. 2021.

ANTUNES, L. F. D. A vida social das Colchas e outros bens indo-portugueses: seus usos e valor para lá do comércio (séculos XVI-XVIII). **ESTUDOS DE CULTURA MATERIAL/DOSSIÊ - Anais do Museu Paulista**, São Paulo, 2018. 1-23.

ANTUNES, Luís Frederico Dias. A Vida Social Das Colchas E Outros Bens Indo-Portugueses: Seus Usos E Valor Para Lá Do Comércio (Séculos XVI-XVIII). In: **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, vol. 26, no. 0, 11 Junho 2018, 10.1590/1982-02672018v26e05d1.

BRISTOW, M. **Continuity of Touch - Textile as Silent Witness**. Chester: [s.n.]. 2007.

BURY PALLISER, MRS; DRYDEN, A.; JOURDAIN, M. **History of lace**. London: Sampson Low, Marston & Co, 1902.

CONTATORI ROMANO, L. A.; DE SOUZA GOMES SANTANA, C. REVISTA TRAVEL IN BRAZIL (1941-42): música, rendas e bonecas artesanais, por Mário de Andrade, Nóbrega da Cunha e Cecília Meireles. **Revista Observatório**, v. 5, n. 6, p. 668–699, 1 out. 2019.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de artes plásticas: guia para o estudo da história da arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 444–515

CLIFFORD, C. R. **The lace dictionary: including historical and commercial terms, technical terms, native and foreign**. New York: Clifford & Lawton, 1913.

FELIPPI DA SILVA, V. **Decifrando rendas : processos, técnicas e história**. Porto Alegre: Ed. Da Autora, 2021.

FELIPPI DA SILVA, V. **Museu Moda e Têxtil UFRGS: Fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital**. Tese de doutorado—UFRGS: [s.n.].

FEVEREIRO COTA, António. Do Palácio Foz Para Os Paços Reais, as Aquisições Da Família Real Portuguesa No Leilão de 1901. In MARIA JOÃO NETO, M. M. **Coleções de Arte Em Portugal E Brasil Nos Séculos XIX E XX : coleções reais e coleções oficiais**. Lisboa, 2020, p. 143–159.

GOETT, Solveigh. **Can knitting socks be scholarly research?: How to Think through the Fabric of Life**. Centre for Narrative Research University of East London. Londres, 2008. Disponível em: . Acessado em: 10 ago. 2021

J. DONAHUE, Cristin. **The Importance of Cloth: Aegean Textile Representation in Neopalatial Wall Painting**. 16 Jan. 2004.

LACE: A sumptuous history 16008-19008. **SFO museum**, 2014. Disponível em: <<https://www.sfomuseum.org/exhibitions/lace-sumptuous-history>>. Acesso em: 2 Fevereiro 2021.

MALTA, M. Ora pois! Notícias da coleção Ferreira das Neves em Lisboa. **Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI**, Rio de Janeiro, 2019. 70-85.

MALTA, M. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: **XXVIII Simpósio nacional de história**. Florianópolis: [s.n.]. 2015.

MALTA, M. Peças proscritas em uma coleção e um colecionador autoexilado em Portugal: o caso Ferreira das Neves. In: MARIA JOÃO NETO, M. M. **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX - Coleções em exílio**. Lisboa: Caleidoscópio, 2018. p. 171-189.

MALTA, Marize. Três Coleções E Três Destinos Para Ensaiair Uma História Da Arte Multifocal. In: **Anais Do XXXIV Colóquio Do Comitê Brasileiro de História Da Arte**, 2014, p. 1267–1276.

MEIRELLES, Luciana. **Palácio Nacional da Ajuda: um mundo a visitar**. Abr. 2016, file:///C:/Users/User/Dropbox/My%20PC%20(LAPTOP-UBVQ5C1T)/Downloads/Tese%20Museologia%20Final%20I.pdf. Acessado em: 7 set. 2021.

NEIRA, Luz García. Tecidos Decorativos E Interiores Domésticos Oitocentistas Na Literatura Prescritiva Inglesa E Norte-Americana. In: **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, vol. 22, no. 1, Junho 2014, p. 199–216, 10.1590/0101-4714v22n1a07.

PEREIRA, S. G. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no Museu D. João VI no Rio de Janeiro. In: **Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro**. Porto: CEPESE/Universidade do Porto, 2009. 245-259.

PÉREZ TORAL, Marta. El Léxico de Tejidos En Inventarios Notariales Del Siglo XVII. **Revista de Lexicografía**, cidade?, vol. 23, n. 1139-1146, 29 Nov. 2018, p. 157–184, 10.17979/rlex.2017.23.0.4701.

PINTO, Teresa. Benvinda da Conceição Fernandes. In Esteves, João; Castro, Zília Osório de, dir. "**Feminae [Em linha]: dicionário contemporâneo**". Lisboa: CIG, 2013. p. 144-145

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, v. 7, n. 13, 24 abr. 2012.

SILVA, Raquel Henriques da. 2003. **Colecionismo de arte no Portugal de oitocentos**. In: Henri Burnay. De banqueiro a colecionador Lisboa: IPM, data, p.11-21.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: Modernismo, Arte Têxtil E Relações de Gênero No Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 45, 1 Sept. 2007, p. 87, 10.11606/issn.2316-901x.v0i45p87-106. Acessado em: 27 ago. 2021.

TERESA ALARCÃO, T. P. P. **Normas de inventário - têxteis**. [S.l.]: [s.n.], 2000.

Tramações: a memória e o têxtil. Recife: Editora UFPE, 2021. p. 63–91

VALENTE PINTO, Maria Teresa. A Formação Profissional Das Mulheres No Ensino Industrial Público (1884-1910). Realidades E Representações. 2008, p. 450-473.