

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

O CABELO HUMANO COMO MATÉRIA-PRIMA PARA MALHA.

INÊS PADINHA MACIEL

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM DESIGN DE MODA

Orientadora Científica.

Doutora Ana Cristina Bolota Valério do Couto

Júri.

Presidente . Doutora Manuela Cristina Paulo de Carvalho Almeida Figueiredo

Vogal . Doutora Ana Cristina Bolota Couto

Vogal . Doutor Rui Miguel

LISBOA, DEZEMBRO 2011.

AGRADECIME NTOS.

à minha mãe;

à professora Ana Couto
pela orientação, disponibilidade e apoio;

aos professores Cristina Figueiredo, Eduarda Abbondanza e Rui Miguel,
pela ajuda e motivação desmedida;

ao Di, ao Ricco e à Sónia, meus companheiros nesta jornada,
pela companhia e apoio diário;

ao João, à Sara e à Ana,
pela ajuda preciosa na fição;

ao meu irmão David, ao Luís e à Sara,
pelas fotografias.

Sem vocês, este projecto não seria possível.

« In 10 years we'll all be wearing clothes made of human hair. We just need to get our heads round the fact¹ »

Charlie Le Mindu.
(Winterman, 2010)

¹ T.L.: Em 10 anos estaremos todos a vestir roupas feitas de cabelo humano. Apenas precisamos de começar a meter esse facto na cabeça.

RESUMO.

Na realização de um trabalho na disciplina de projecto, no 1º ano de mestrado (anexo 1), que supunha a criação de uma base têxtil nova, assente no princípio da reciclagem e em que foi explorado o cabelo sintético como matéria-prima, percebeu-se que o comprimento limitado do material condicionava tanto o tempo na produção como o rendimento do material.

Esta investigação pretende explorar o cabelo humano como matéria-prima para a execução de malhas, desenvolvendo um processo de fiação para a construção de um filamento longo que posteriormente será utilizado na criação de malha/croché.

O sistema da moda desenvolve-se com a exploração e expressão de novas ideias. Nesse sentido, esta investigação explora um material diferente, numa vertente inovadora e sustentável – característica que nos dias de hoje tem de estar presente, – o cabelo humano como matéria-prima na execução de malharia artesanal.

Assim, numa altura em que se valoriza a individualidade e originalidade e porque não temos de pensar e projectar à escala industrial, este estudo mostra-se pertinente na descoberta de uma nova possibilidade de material para malha e no combate ao preconceito que a ele está associado.

A metodologia desta investigação é uma metodologia mista. Primeiramente, foi feita uma pesquisa teórica, para enquadrar o tema nas várias vertentes – design de moda, malharia e cabelo – e para analisar de que forma é que o cabelo humano já foi explorado. Depois, foram feitas experiências para seleccionar o processo a ser utilizado e executada uma amostra de malha de croché de cabelo.

Este estudo demonstra e comprova que o cabelo humano é um material viável na utilização em malharia artesanal e que, apesar de aparentemente ser um material fino e frágil, ao ser agrupado, fiado, torcido e associado à técnica de croché, cumpre os requisitos necessários de outro fio qualquer para o mesmo efeito. A investigação desafia pressupostos e estéticas estabelecidas e é, por isso, enriquecedora e inovadora.

PALAVRAS-CHAVE. Cabelo humano; malha; croché.

ABSTRACT.

In the elaboration of a work in the project discipline, in Master 1st year (annex 1) that supposed the creation of a new textile base dealing with the recycling principle, synthetic hair as a raw material was explored, but we noticed that the limited length of the material conditioned both time in production and the material yield itself.

This investigation pretends to explore human hair as a raw material for knitwear, developing a spinning process for the construction of a long filament that could be used later to create knit/crochet.

The fashion system is developed with the exploration and expression of new ideas. This investigation pretends to explore a different material in an innovative and sustainable perspective – a feature that nowadays needs to be present – human hair as a raw material in traditional and handmade knitwear.

So in times that value individuality and originality and because we do not have to think and design on an industrial scale, this study shows pertinence to the discovery of a new possibility of knitting material and on the fight against the prejudice that is associated to it.

The methodology of this research is a mixed methodology. First of all was done a theoretical research, to frame the theme in its various forms – fashion design, knitwear and hair – and to analyze how human hair has already been explored. Later on a practical exploration was done to select the process to be used and executed a sample of knitted hair crochet.

This study demonstrates and proves that human hair is a viable material used in hand-knitting that, despite apparently being a thin and fragile material, when grouped, spun, twisted and associated with the technique of crochet, satisfies the requirements of any other yarn for the same purpose. The investigation challenges presuppositions and established aesthetics and is therefore enriching and innovative.

KEY WORDS. Human hair; knitting; crochet.

ÍNDICE.

PÁG.

1. INTRODUÇÃO.	1
1.1. DEFINIÇÃO TEMA.	1
1.2. QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO.	2
1.3. OBJECTIVOS.	2
1.4. BENEFÍCIOS.	3
1.5. DESENHO INVESTIGAÇÃO.	3
2. ESTRUTURA DA INVESTIGAÇÃO.	4
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.	9
3.1. DESIGN DE MODA.	10
3.1.1. INTRODUÇÃO.	10
3.1.2. A MODA.	11
3.1.3. A LINGUAGEM DA MODA.	11
3.1.4. A MODA E OS TÊXTEIS.	12
3.1.5. SUMÁRIO.	15
3.2. DE FIBRA A TECIDO.	16
3.2.1. INTRODUÇÃO.	16
3.2.2. FIBRAS NATURAIS.	17
3.2.3. FIBRAS ANIMAIS.	17

3.2.4.	FIAÇÃO.	18
3.2.5.	FIO.	20
3.2.6.	TECELAGEM MALHARIA.	23
3.2.7.	SUMÁRIO.	24
3.3.	A MALHARIA.	25
3.3.1.	INTRODUÇÃO.	25
3.3.2.	A MALHA.	26
3.3.3.	A TÉCNICA DO CROCHÉ.	27
3.3.4.	SUMÁRIO.	33
3.4.	CABELO.	34
3.4.1.	INTRODUÇÃO.	34
3.4.2.	CONTEXTO HISTÓRICO.	35
3.4.3.	ESTRUTURA DO CABELO.	35
3.4.4.	CICLO DE CRESCIMENTO DO CABELO.	37
3.4.5.	O CABELO ESTÁ MORTO.	39
3.4.6.	SIGNIFICADOS DO CABELO.	39
3.4.7.	SUMÁRIO.	41
3.5.	HAIRWORK.	42
3.5.1.	INTRODUÇÃO.	42
3.5.2.	CONTEXTO HISTÓRICO.	43
3.5.3.	JOALHARIA DE LUTO.	44
3.5.4.	TRABALHAR CABELO.	50
3.5.5.	SUMÁRIO.	51

3.6. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DO TRABALHO COM CABELO. 52

3.6.1. INTRODUÇÃO. 52

3.6.2. 1992. 53

3.6.3. 1993. 53

3.6.4. 1997. 55

3.6.5. 1998. 55

3.6.6. 2000. 56

3.6.7. 2003. 57

3.6.8. 2004. 59

3.6.9. 2005. 62

3.6.10. 2006. 68

3.6.11. 2007. 69

3.6.12. 2008. 76

3.6.13. 2009. 80

3.6.14. 2010. 87

3.6.15. 2011. 91

3.6.16. SUMÁRIO. 95

4. PROJECTO. 96

4.1. INTRODUÇÃO. 96

4.2. HIPÓTESE E METODOLOGIA. 98

4.3. DIVULGAÇÃO. 99

4.4. TESTES. 102

4.5. PREPARAÇÃO DO FIO. 107

4.6. FIAÇÃO. 111

4.7. EXECUÇÃO DA MALHA DE CROCHÉ. **114**

5. CONCLUSÕES. 120

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 122

7. BIBLIOGRAFIA. 128

8. ANEXOS. 135

ANEXO 1. Trabalho 1º ano de Mestrado. **136**

ANEXO 2. E-mail trocado com Ooms. **137**

ANEXO 3. E-mail trocado com Ivan Denia | Charlie Le Mindu. **137**

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.

	PÁG.
Fig.1 . Categorias de fios .	22
Fig.2 . Agulhas de croché .	28
Fig.3 a 5. Introdução ao croché .	29
Fig.6 e 7. Introdução ao croché .	30
Fig.8 . Croché simples .	30
Fig.9 e 10 . Croché duplo .	31
Fig.11 . Croché triplo .	32
Fig.12 . Estrutura interna do fio de cabelo .	36
Fig.13 . Árvores feitas de cabelo humano .	45
Fig.14 e 15 . Alfinete de peito .	47
Fig.16 . Pulseira de cabelo de criança .	47
Fig.17 . Faixa de cabelo .	47
Fig.18 Brincos de ouro e cabelo .	50
Fig.19 . <i>Soundsuits</i> . NICK CAVE .	53

- Fig.20 . *Keffief* . **MONA HATOUM** . 54
- Fig.21 . *Hair Necklace* . **MONA HATOUM** . 54
- Fig.22 . *Untitled* . **MONA HATOUM** . 54
- Fig.23 . *Sibilla* . **EMILY BATES** . 55
- Fig.24 . *Desenhos de cabelo sobre papel* . **LINDSEY ADELMAN** . 56
- Fig.25 . *Container* . **JENNIFER PERRY** . 57
- Fig.26 . *Blond Hair Dress* . **JENNI DUTTON** . 57
- Fig.27 . *Dream e pormenor* . **KATE KRETZ** . 58
- Fig.28 . *Oubliette II e pormenor* . **KATE KRETZ** . 58
- Fig.29 . *Trivet 1* . **LAURA NORMANDIN** . 59
- Fig.30 . *Trivet 2* . **LAURA NORMANDIN** . 59
- Fig.31 . *I Know About Your Broken Heart* . **CARSON FOX** . 60
- Fig.32 . *Filigree* . **CARSON FOX** . 60
- Fig.33 . *Os Deuses Usam Lingerie* . **CECÍLIA COSTA** . 61
- Fig.34 . *Casaco da colecção Body skin and hair* . **SANDRA BACKLUND** . 62
- Fig.35 . *Vestido da colecção Body skin and hair* . **SANDRA BACKLUND** . 62
- Fig.36 e 37 . *Hairhats* . **GUIDO OOOMS** . 63
- Fig.38 . *Hairhats* . **GUIDO OOOMS** . 63
- Fig.39 . *Exhale* . **HELEN PYNOR** . 64
- Fig.40 . *Pormenor de Exhale* . **HELEN PYNOR** . 64
- Fig.41 . *Underneath* . **HELEN PYNOR** . 65

- Fig.42 . *Inhale* . HELEN PYNOR . 65
- Fig.43 . *Untitled (brain heart gut)* . HELEN PYNOR . 65
- Fig.44 . *The Hairy Hunch* . HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR . 66
- Fig.45 . *White Wedding* . HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR . 67
- Fig.46 . *Hair Helmet* . HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR . 67
- Fig.47 . *Oh Unicorn* . JENNY HART . 67
- Fig.48 . *Heritage* . FRANCIS WILLEMSTIJN . 68
- Fig.49 e 50. *Gejaagd door de Wind* . FRANCIS WILLEMSTIJN . 68
- Fig.51 . *Armor, Gloves, Suspenders e Boots* . ADRIENNE ANTONSON . 69
- Fig.52 . *Insects of Hair* . ADRIENNE ANTONSON . 70
- Fig.53 . *Raven Hair Dress* . ALICIA ZENOBIA . 71
- Fig.54 . *Deer Dress* . ALICIA ZENOBIA . 72
- Fig.55 . *Original Hair Dress* . ALICIA ZENOBIA . 72
- Fig.56 . *Vestido de cabelo humano* . ARTIDJANA . 72
- Fig.57 . *Casaco de cabelo* . GARETH PUGH . 73
- Fig.58 . *Colecção Outono/Inverno 2007* . GARETH PUGH . 73
- Fig.59 . *Colecção Outono/Inverno 2008* . GARETH PUGH . 74
- Fig.60 . *Vestido de cabelo humano* . JULIA REINDELL . 75
- Fig.61 . *Indian Summer* . OLEG TARNOPOLSKY . 75
- Fig.62 e 63 . *Mourning Objects* . ANNA SCHWAMBORN . 76
- Fig.64 . *Colecção Outono/Inverno 2008* . CHRIS MARCH . 77

- Fig.65 . *Hair Hat* . **NAGI NODA** . **78**
- Fig.66 . Colecção Outono/Inverno 2008 . **VPL** . **VICTORIA BARTLETT** . **79**
- Fig.67 . Colecção Outono/Inverno 2009 . **VPL** . **VICTORIA BARTLETT** . **80**
- Fig.68 . Colecção Outono/Inverno 2010 . **VPL** . **VICTORIA BARTLETT** . **80**
- Fig.69 . Colecção Outono/Inverno 2009 . **ALENA AKHMADULLINA** . **81**
- Fig.70 . Vestidos de cabelo . **GREGORYDEAN** . **82**
- Fig.71 . Capa . **HOLLY RUSSELL** . **83**
- Fig.72 . *The Blue Jewel Beetle* . **HOLLY RUSSELL** . **83**
- Fig.73 . *Barbie Hair Chandelier* . **JONATHAN ADLER** . **83**
- Fig.74 . Hairphones . **LIMI FEU** . **84**
- Fig.75 . Colecção Primavera/Verão 2009 . **MARTIN MARGIELA** . **85**
- Fig.76 . Colecção Primavera/Verão 2009 . **MARTIN MARGIELA** para **SONIA RYKIEL** . **86**
- Fig.77 . Colecção Primavera/Verão 2009 . **JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC** para **SONIA RYKIEL**
 . **86**
- Fig.78 . *'Can you hear me?'* . **NELSON LO TING HEI** . **86**
- Fig.79 . *Black hair necklace* . **TWO WEEKS** para **BITCHING AND JUNKFOOD** . **87**
- Fig.80 . *Zip hair necklace* . **TWO WEEKS** para **BITCHING AND JUNKFOOD** . **87**
- Fig.81 . *Hair and leather stud earrings* . **TWO WEEKS** para **BITCHING AND JUNKFOOD** . **87**
- Fig.82 e 83 . Colecção Primavera/Verão 2010 . **CHARLIE LE MINDU** . **88**
- Fig.84 e 85 . Colecção Primavera/Verão 2010 . **CHARLIE LE MINDU** . **89**

Fig.86 . Colecção Outono/Inverno 2010 .	CHARLIE LE MINDU . 89
Fig.87 . Colecção Primavera/Verão 2011 .	CHARLIE LE MINDU . 90
Fig.88 . <i>Salt and pepper chain</i> e <i>Long crochet hair necklace</i> .	LARISSA DE SOUZA VARGES . 91
Fig.89 . Colecção <i>Bionic</i> , Primavera/Verão 2011 .	DANIELLE FOSTER . 92
Fig.90 . Colecção <i>Bionic</i> , Primavera/Verão 2011 .	DANIELLE FOSTER . 92
Fig.91 . Colecção Outono/Inverno 2011 .	MELK Z-DA . 93
Fig.92 . Colecção Outono/Inverno 2011 .	PHOEBE ENGLISH . 94
Fig.93 . O blog . Imagem inicial .	99
Fig.94 . O blog . <i>About</i> , a razão da criação do blog .	100
Fig.95 . O blog . Exemplo de publicação .	101
Fig.96 . Teste 1 .	102
Fig.97 . Teste 2 .	103
Fig.98 . Teste 3 .	104
Fig.99 . Teste 5 .	105
Fig.100 à fig 102 . Preparação do fio .	107
Fig.103 e fig 104 . Preparação do fio .	108
Fig.105 à fig 106 . Preparação do fio .	109
Fig.107 . Preparação do fio .	110
Fig.108 . Fiação .	111
Fig.109 e 110 . Fiação .	112
Fig.111 a fig.113 . Fiação .	113

Fig. 114 . Fio de cabelo e agulha . **114**

Fig. 115 . Nó de aselha . **115**

Fig. 116 . Malha de cordão . **116**

Fig. 117 . Croché simples ou malha baixa . **117**

Fig. 118 . Croché duplo ou malha alta . **118**

Fig. 119 . Resultado final da investigação . **119**

1. INTRODUÇÃO

1.1. DEFINIÇÃO TEMA.

A confecção de roupa está cada vez mais barata e os níveis de produção são cada vez maiores. A moda tem uma vida curta, uma vez que aparecem colecções novas de seis em seis meses que, se não se vendem, baixa-se o preço, destroem-se ou reciclam-se.

As colecções sustentáveis surgem como uma reacção a este consumo massivo (Udale, 2008, p.37). Assim, a moda pode ser responsável pelas rupturas, mas também é a força criativa para uma indústria estimulante e extremamente criativa (Jones, 2005, p.6).

Na tentativa de criar algo inovador, enquadrado nesta problemática – porque a sustentabilidade é cada vez mais uma preocupação – e no seguimento de um trabalho já desenvolvido no 1º ano de mestrado, esta investigação pretende explorar o cabelo humano na execução de malhas, num processo artesanal.

O objectivo do trabalho de projecto, do 1º ano de mestrado (anexo 1), era a criação de uma base têxtil nova, assente no conceito de reciclagem. Foi trabalhado cabelo sintético num ponto aleatório de malha. O facto das mechas de cabelo sintético terem um comprimento limitado, fez com que a matéria-prima fosse pouco aproveitada – por serem necessários sucessivos remates – e com que o processo de produção fosse lento e pouco rentável.

Esta investigação pretende trabalhar sob o mesmo conceito mas aperfeiçoando o seu processo de produção. Assim, este estudo assenta na exploração de cabelo humano – um material reciclado – em malha.

O cabelo é uma fibra natural e sustentável e é actualmente um material cada vez mais usado - por artistas plásticos em diversas técnicas e por designers e designers de moda que o aplicam

nas suas colecções – embora também tenha sido grandiosamente trabalhado na era Victoriana, no século XIX.

O cabelo será explorado como matéria-prima e enquanto material têxtil. É importante perceber de que forma é que esta investigação se diferencia do que já foi feito e conhecer e analisar as capacidades do material. Desta forma, é extremamente necessária a reunião e análise de toda essa informação para mais tarde ser realizada uma exploração prática do material. Aqui procurar-se-á identificar, as suas verdadeiras características e potencialidades, na execução de malhas – mais especificamente de croché – e de roupa.

1.2. QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO.

É possível fazer malha de croché com cabelo humano?

Temos assistido a uma crescente utilização de cabelo – humano e sintético – nas mais variadas formas. Vemo-lo em esculturas, instalações, chapéus, malas, acessórios, calçado e roupa – onde o cabelo é trabalhado em bruto e sem grande intervenção na sua real forma – ou onde as clássicas tranças e entrelaçados são desenvolvidos, em simples variações.

Pretende-se investigar o cabelo humano numa vertente pouco explorada – a malharia, e particularmente o croché.

Assim, para que o cabelo possa, daqui por diante, ser mais uma opção de escolha no domínio desta técnica, ainda que artesanal, toda a investigação decorrerá de forma a criar um processo de fição, possibilitando fazer croché com cabelo e perceber quais as características e as potencialidades deste material.

1.3. OBJECTIVOS.

O cabelo humano foi largamente explorado em joalharia, no tempo da Rainha Victoria mas, ainda que a sua utilização esteja em crescimento, é actualmente um material muito pouco usado, excepto em obras de arte ou em acessórios.

Esta investigação propõe explorar o cabelo como material têxtil. Enquadrando historicamente a sua utilização, pretende-se aliar o cabelo humano à malharia artesanal, e analisar as suas características e potencialidades.

O principal objectivo desta investigação é, então, a demonstração da possibilidade do cabelo humano ser uma alternativa a considerar na técnica de malharia artesanal.

1.4. BENEFÍCIOS.

Apesar de se ter verificado uma crescente utilização de cabelo nas mais variadas disciplinas criativas, o cabelo humano é ainda pouco explorado como matéria-prima na criação de roupa e em particular na execução de malhas.

Por ser um tema inovador e pouco abordado, esta investigação vai beneficiar as áreas do design de moda, de tecnologias e malhas.

Pretende-se contribuir para o conhecimento da sociedade em geral, ambicionando que no futuro o cabelo humano possa ser mais uma opção enquanto material, tanto em técnicas artesanais como industriais.

1.5. DESENHO INVESTIGAÇÃO.

Sendo o objectivo primário desta investigação, a exploração do cabelo humano em malharia, é importante que seja feito um enquadramento desta nas variadas disciplinas que abrange.

É necessária a pesquisa e recolha exaustiva de informação – de tudo o que já foi feito com cabelo –, para que se perceba, de que formas pode ser explorado, das suas capacidades e características e também de que forma é que este estudo é inovador e se diferencia de tudo o resto.

A metodologia apropriada, por apresentar um estudo detalhado e simultaneamente fiável, será assim, uma metodologia mista – constituída por pesquisa e testes experimentais. Os resultados e as conclusões deverão mostrar que é possível, dentro das circunstâncias em que se enquadra, o uso de cabelo na execução de malhas/croché artesanal.

2. ESTRUTURA DA INVESTIGA ÇÃO.

O presente capítulo pretende apresentar de forma sumária a temática, o projecto de investigação e a estrutura deste documento.6

ENQUADRAMENTO TEÓRICO. Pág.9

Nesta fase, através da leitura e análise literária, será feito um enquadramento do tema da investigação nas variadas áreas em que se insere. É aqui que o estudo é contextualizado e delimitado. Divide-se em seis capítulos.

O DESIGN DE MODA. Pág.10

O design de moda e a importância de novas ideias para a sua sobrevivência. É explorada a linguagem da moda e a ligação entre a moda e os têxteis.

A LINGUAGEM DA MODA

Este subcapítulo explora a linguagem da moda, exaltando o papel do designer de moda dentro de todo o sistema.

A MODA E OS TÊXTEIS

Aqui é feita a ligação entre as indústrias da moda e dos têxteis, destacando a sua dependência mútua e influência recíproca. É também explorado o entendimento necessário entre os têxteis e a ecologia.

Este capítulo procura descortinar, com o objectivo de o perceber, todo o processo de fiação – desde a fibra ao fio – e de transformação da fibra em tecido. Está dividido nos seguintes subcapítulos:

FIBRAS NATURAIS

São revistas as fibras naturais como melhor opção no combate ao impacto ambiental provocado pela indústria.

FIBRAS ANIMAIS

São examinadas as propriedades das fibras animais tentando estabelecer um paralelo com o cabelo humano – também uma fibra animal.

FIAÇÃO

Este subcapítulo pretende examinar a transformação das fibras em fios e aprofundar as características condicionantes de todo o processo.

FIO

Permitindo conhecer e dominar melhor o resultado da fiação, neste subcapítulo analisam-se as propriedades do fio.

TECELAGEM | MALHARIA

Fazendo a ligação com o próximo capítulo, aqui exploram-se as principais formas de transformar a fibra em tecido.

A MALHARIA. Pág.25

Enquadrando a investigação nesta disciplina, este capítulo aborda a malharia, procurando conhecer o processo da técnica tradicional e artesanal.

A MALHA

Nesta fase serão expostas todas as vantagens do uso da malharia e as suas capacidades, assim como clarificados os significados em que está envolta.

A TÉCNICA DE CROCHÉ

Aqui, estará explanada e ilustrada, a técnica tradicional do croché.

O CABELO. Pág.34

É extremamente necessário o conhecimento do material a ser usado nesta investigação, assim, o cabelo humano será desvendado, tanto a nível estrutural, composicional, simbólico e histórico. Este capítulo divide-se em contexto histórico, composição química, ciclo de crescimento e simbologia do cabelo.

CONTEXTO HISTÓRICO

É feito um enquadramento histórico da relação das pessoas com o cabelo, ao longo dos tempos.

ESTRUTURA

Permitindo conhecer melhor o comportamento do cabelo, este subcapítulo estuda a composição química e estrutura do cabelo.

CICLO DE CRESCIMENTO

Este subcapítulo expõe o ciclo de crescimento do cabelo, permitindo conhecer e perceber toda a composição da estrutura do filamento, ou seja, do material a utilizar.

SIMBOLOGIA

Para perceber todo o preconceito associado ao cabelo humano, neste subcapítulo, explorar-se-á toda a simbologia associada a ele.

HAIRWORK. Pág.42

Neste penúltimo capítulo da revisão literária, abordar-se-á o trabalho de/com cabelo, muito feito desde o séc. XVII, mas que mais tarde caiu em desuso. Este tema pretende demonstrar que esta técnica não é descabida e que, pelo contrário, tem história.

JOALHARIA DE LUTO

Aqui é apresentada uma descrição da história do culto da joalheria de luto, feita de cabelo humano, no século XIX.

TRABALHAR CABELO

Expondo os métodos da época, utilizados na concretização da joalheria de luto, esta última fase descreve as formas usadas para trabalhar cabelo.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DO TRABALHO COM CABELO. Pág.52

O cabelo – sintético e natural – tem vindo a ser utilizado cada vez mais frequentemente por designers e artistas plásticos. Este capítulo de análise do trabalho com cabelo, tem como objectivo descortinar o que já se fez com cabelo, enquanto matéria-prima ou em qualquer vertente onde exista uma ligação com o design de moda. Apresentar-se-á organizada de forma cronológica para que se entenda a sua evolução natural.

PROJECTO. Pág.96

Este é o capítulo mais importante da investigação. Visa explicar e ilustrar com detalhe todas as fases do projecto da investigação.

Será criada uma metodologia nova que permitirá testar a hipótese e de onde surgirão conclusões. Fotografias de todo o processo irão ilustrar todo o capítulo.

HIPÓTESE E METODOLOGIA. Pág.98

Esta é a fase onde que se faz o planeamento de todo o projecto e a definição das várias etapas. Depois de determinada a hipótese é necessário estabelecer como a validar.

DIVULGAÇÃO. Pág.99

A divulgação surge com o intuito de quebrar barreiras, para informar e difundir todo o trabalho feito com cabelo. Aqui é relatado o processo de criação do blog *Oh my hair !*, criado especificamente para esta investigação.

TESTES. Pág.102

Este capítulo ilustra e descreve todas as experiências executadas anteriormente à execução da fiação do cabelo e da sua utilização em croché.

PREPARAÇÃO DO FIO. Pág.107

Para ser posteriormente feita a fiação do cabelo num filamento longo, foi necessário primeiramente recolher e unir cabelos num fio mais grosso. Para esse processo foi necessária a utilização de um material colante.

FIAÇÃO. Pág.111

Após a pesquisa sobre métodos de fiação – artesanais e industriais – procurar-se-á criar um novo processo de fiação, adaptado às possibilidades existentes e ao resultado pretendido. Uma vez que as condições disponíveis são básicas, este processo terá de simples execução.

EXECUÇÃO DA MALHA DE CROCHÉ. Pág.114

Nesta fase será feita a malha de croché de acordo com a pesquisa realizada sobre a técnica e exposta no capítulo do desenvolvimento, a malharia.

CONCLUSÕES. Pág.120

As conclusões obtidas ao longo de toda a investigação serão apresentadas neste último capítulo.

3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.

Este capítulo apresenta a análise literária efectuada sobre as temáticas envolvidas no objecto de estudo. Pretende dar a conhecer de forma simples e objectiva, o suficiente do vasto universo de cada disciplina, permitindo o sucesso do projecto e da investigação.

3.1. DESIGN DE MODA.

3.1.1. INTRODUÇÃO.

A LINGUAGEM DA MODA

O papel do designer de moda dentro de todo o sistema de moda.

Esta investigação pretende associar o design de moda com a malharia de cabelo – uma ideia inovadora que se enquadra numa das preocupações contemporâneas, a ecologia e a reciclagem. Este capítulo procura explicar a importância de novas ideias para a sobrevivência do sistema de moda.

A MODA E OS TÊXTEIS

A indústria da moda e dos têxteis são de dependência e influência mútua. Porque a ecologia é uma das maiores preocupações contemporâneas, é necessário um entendimento entre o design de moda, a indústria de têxteis e a ecologia.

3.1.2. A MODA.

A moda não é somente a genialidade e a capacidade inventiva de um criador. A moda é uma importante área de produção e expressão da cultura contemporânea que apresenta reflexos e referências dos costumes da sociedade.

«A moda baseia-se em precisos parâmetros de gostos e consumos, em sofisticados procedimentos e estratégias empresariais, comerciais e de imagem, em profundo conhecimento das transformações e das tendências culturais e sociais em curso»

(Sorcinelli, 2008, p.13)

A dinâmica e as motivações da moda permitem reflectir, criar, participar, interagir e disseminar. O seu desenvolvimento e expressão ocorrem da ligação entre criação, cultura e tecnologia e dos aspectos históricos, sociopolíticos e económicos (Moura, 2008, p.37).

O que compramos para vestir não é adquirido somente numa base meramente funcional de protecção física. É com base neste fundamento que existe uma rede complexa de motivações para consumos específicos de moda em cores e tecidos específicos (Gale e Kaur, 2004, p.120).

3.1.3. A LINGUAGEM DA MODA.

Todas as sociedades usam roupas e ornamentos que transmitem informações sociais e pessoais.

Na antiguidade o vestuário era considerado um dos mais importantes elementos simbólicos da própria condição social. O que hoje se define como símbolo de posição social sempre existiu. Mas se o vestuário servia – noutros tempos mais do que hoje – para distinguir e discriminar a inserção de um indivíduo, hoje a Moda espelha os hábitos e o comportamento psicológico do homem, a sua profissão, orientação política, gosto, etc.

Compramos e vestimos roupa em combinações que, deliberada ou inconscientemente, transmitem impressões verdadeiras ou falsas sobre nós mesmos e sobre a nossa forma de estar no mundo. Efectivamente, negociamos, continuamente e desde sempre, a nossa roupa – em crianças com os nossos pais; em adolescentes com os amigos; e em jovens e adultos com os namorados, cônjuges, colegas e com todas as entidades impessoais – em negociações tácitas, interiorizadas, progressas e ritualizadas, reforçadas e reivindicadas. Escolhemos a nossa roupa sempre em função da interacção com alguém ou algo.

O criador de moda faz experiências sobre identidade e aparências e deve oferecer às pessoas a oportunidade de projectar as suas fantasias. Nos anos mais recentes e cada vez mais, ultrapassa fronteiras e desafia o tradicional. Os designers de moda ampliaram as suas fronteiras do vestuário ao destruírem intencionalmente os seus princípios e harmonias com roupas *oversized*, cores conflituantes, sugestões de ambiguidade sexual, acabamentos propositadamente malfeitos ou utilização e justaposição de tecidos pouco usuais (Jones, 2005, p.34; Sorcinelli, 2008, p.81).

O vestuário particularmente original e com qualidade não se destina a uma contemplação tácita nem a uma utilização exibicionista e como tal torna-se compreensível que a confluência dos dados estéticos e económicos seja indiscutível (Dorfles, 1995, p.11-13).

Uma vez que a moda obriga a atitudes consumistas e causadoras de grande desperdício, sustentar a produção de fibras e de tecidos na indústria do vestuário requererá que o designer perceba profundamente o que a suporta – terra, químicos, água, energia e poluição (Caldas, 2004).

3.1.4. A MODA E OS TÊXTEIS.

A moda e os têxteis são duas grandes indústrias e estão profundamente ligadas, a sua relação é de dependência mútua e de influência recíproca. Compartilham o destino que assenta na necessidade de vestir e juntos lutam tanto pela sobrevivência como para prosperar. (Gale e Kaur, 2004, p.xi).

Uma das características da moda é ser mutável e poder descobrir sistematicamente novas possibilidades e novas tendências. Os tecidos são o elemento indispensável no processo criativo do designer (Dorfles, 1995, p.18; Gale e Kaur, 2004, p.8).

O facto de os mercados reagirem rapidamente à inovação e de a moda ser tão sensível ao tempo, torna importante a resposta rápida dos designers (Gale e Kaur, 2004, p.26). Mas, as atitudes inovadoras e a geração de novas ideias nos têxteis e na moda, difere de país para país (Gale e Kaur, 2004, p.27).

Questões sobre o relativo status cultural, comercial ou criativo que a moda ou os têxteis conferem, variam no tempo. A moda e os têxteis chegam por vezes a competir, em conceitos como o estilo e a afirmação (Gale e Kaur, 2004, p.30).

A moda e os têxteis construíram uma realidade e uma filosofia de design industrial sem paralelo, onde nada e tudo pode ser usado – onde parece que todos os materiais imaginados, que fornecem sensação e identidade, vão directamente para o centro da moda e dos têxteis (Gale e Kaur, 2004, p.34).

A moda valoriza e desenvolve continuamente a indústria têxtil exigindo materiais novos e emocionantes (Gale e Kaur, 2004, p.61).

Forçar a mudança na moda é um exercício inútil – as modas e os tecidos são a expressão do espírito dos tempos.

Os designers de moda têm que saber acompanhar a vida e as inovações dos tecidos, o seu sucesso depende da sua capacidade de sentir, perceber, antecipar e até mesmo iniciar mudanças. É parte integrante da indústria dos têxteis e da moda auscultar a sociedade e é da responsabilidade dos fabricantes de têxteis, dos designers de moda e dos comerciantes, agir sobre isso.

A redução da produção massiva em favor de mais variedade, juntamente com a ênfase na qualidade e um retorno à individualidade, é a verdadeira forma do futuro dessas indústrias – que acompanham e reflectem as exigências dos consumidores (Gale e Kaur, 2004, pp. 85-86).

«Vivemos numa época de transição. Uma época em que as pessoas começam a preocupar-se mais e a ter maior consciência das repercussões do seu comportamento diário. (...) As escolhas que fazemos, especialmente hoje em dia, podem influenciar directa ou indirectamente uma enorme cadeia de acontecimentos que, por sua vez, podem ter um impacto positivo ou negativo no nosso planeta e nas nossas vidas»

(Reis, 2010, p.16)

O relatório de Abril de 2007, do Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas sobre as mudanças climáticas na Terra, revela que 90% das alterações no meio ambiente são causadas pelo homem. A protecção ambiental torna-se cada vez mais evidente (Levinbook, 2008, p.383).

O entendimento entre os têxteis e a ecologia é conseguido pela conjugação da política e do fazível. A verdade é que a ecologia é uma questão complicada e o futuro não é claro. Apesar de se acreditar que no futuro os produtos que não forem recicláveis ou biodegradáveis não poderão, por lei, ser produzidos, num cenário industrial e político que muitas vezes torna difícil para os designers compreender como podem contribuir para resolver o problema da ecologia, é frequentemente o próprio sistema que dificulta o fabrico de soluções ‘amigas do ambiente’.

O sector têxtil envolve processos bastante complexos e específicos e por isso todos os elos da cadeia produtiva têxtil devem ser atentos, para poderem beneficiar o produto (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, p.103; Gale e Kaur (2), 2002, p.107-115; Lúcido, 2003, p.18).

Existe agora um novo tipo de consumidor, que não está interessado apenas no desempenho ou na estética do produto, mas que também se preocupa com os detalhes com os quais, até aqui, não tinha o mínimo interesse – como os ligados à utilização e fabrico do produto.

O crescimento global da população exige mais roupa e por esse motivo o designer deve escolher fibras e tecidos mais eficientes na produção e que reduzam o impacto ambiental. Para muitos designers e consumidores, as fibras orgânicas são a solução para as complexas questões ambientais que envolvem a produção de fibras e de tecidos. No futuro, a escolha entre fibras naturais e fibras manufacturadas deve ter em consideração a forma como estas são produzidas.

Independentemente do ponto de vista do designer acerca da fibra seleccionada, a sustentabilidade futura deve ser tida sempre em conta. As pressuposições relativas às fibras tradicionais devem ser desafiadas.

É o dever do designer, em vez de resistir, estabelecer e mostrar novas formas de adoptar fibras e tecidos emergentes.

Os designers têm a capacidade de influenciar a responsabilidade social e ambiental da indústria da moda. Por esse motivo, devem envolver-se e os seus projectos devem adequar-se a esta realidade de protecção ambiental, tendo em conta os resíduos, a poluição que provocam e o impacto sobre a sociedade (Gale e Kaur (2), 2002, p.107; Caldas, 2004; Baugh, 2011, pp. 16-17).

«A sustentabilidade exige que acrescentemos ao mundo mais do que dele tiramos. Pede-nos que nos superemos»

(Huff, 2010, p.22).

3.1.5. SUMÁRIO.

Neste capítulo foi abordado o design de moda e o sistema em que se insere, focado no papel do designer que o concebe.

O criador de moda deve desafiar-se constantemente e oferecer ao consumidor a possibilidade deste projectar as suas fantasias.

A moda é mutável e pode e deve descobrir novas alternativas. Assim, como os tecidos são um elemento imprescindível no processo criativo do designer e porque a moda e a sociedade exigem materiais novos e emocionantes – e, cada vez mais, reciclados – podemos perceber que pelo facto do objectivo desta investigação ser inovador e de assentar na ecologia, corresponde aos princípios base do processo criativo.

3.2. DE FIBRA A TECIDO.

3.2.1. INTRODUÇÃO.

Para poder compreender melhor o caminho a percorrer nesta investigação, este capítulo aspira saber mais sobre cada fase de todo o processo que decorre desde a fibra até à sua transformação em tecido. Este capítulo divide-se em 6 subcapítulos.

FIBRAS NATURAIS

a melhor opção no combate ao impacto ambiental provocado pela indústria.

FIBRAS ANIMAIS

o pêlo animal idêntico ao cabelo humano.

FIAÇÃO

a transformação das fibras em fios – as suas características físicas.

FIO

as suas categorias e as suas propriedades.

TECELAGEM | MALHARIA

as principais formas de transformar a fibra em tecido.

3.2.2. FIBRAS NATURAIS.

As fibras naturais ocorrem na natureza, têm origem animal, vegetal ou mineral e são a melhor opção no combate ao impacto ambiental provocado pela indústria das fibras e dos tecidos. Foi este o pensamento que teve origem nos anos 60, com o movimento *hippie* – que rejeitou as fibras manufacturadas em prol das fibras naturais como o algodão ou lã – e que permanece ainda actualmente entre os designers. No entanto, as inovações nas fibras – impulsionadas pela procura de tecidos de alta performance – e a necessidade de encontrar outras fontes de matéria-prima, dificultam a escolha das fibras.

As fibras naturais são renováveis, luxuosas e confortáveis em contacto com o corpo. No entanto, necessitam de excessiva quantidade de água, de químicos, de terreno e é descartada grande quantidade de fibras e tecidos antes da produção do vestuário (Baugh, 2011, p.16).

3.2.3. FIBRAS ANIMAIS.

As fibras animais são produzidas por secreção glandular de alguns insectos ou moluscos ou, tal como o cabelo humano, provêm de bolbos pilosos, têm estrutura multicelular e são compostas de queratina. Estas constituem o velo, a pelagem, a crina ou a cauda de certos animais.

As três principais fibras derivadas de animais são a lã, os pêlos e a seda.

Os pêlos são retirados de animais que não a ovelha e muitas vezes misturados com a sua lã. Quase todos os pêlos animais podem ser utilizados como fibras têxteis, com ou sem misturas de materiais naturais ou sintéticos.

A estrutura física e química destes pêlos não é muito diferente da estrutura da lã, no entanto, as características morfológicas podem variar significativamente – fazendo com que alguns pêlos não tenham utilidade em aplicações têxteis e outros tenham grande utilização e sejam grandemente apreciados, as fibras nobres. Estas distinguem-se pelo seu toque macio, diferente e especial, pelo seu grande poder isolador térmico, leveza, lustro e brilho. São consideradas fibras de luxo devido ao seu elevado custo de produção e o seu preço elevado em comparação com outras fibras têxteis (Black, 2005, p.179; Araújo e Castro, 1986, p.2; Sissons, 2010, p.18-19).

3.2.4. FIAÇÃO.

As fibras têxteis são elementos filiformes caracterizados pela flexibilidade, finura e comprimento. Podem ter várias origens: origem natural se produzidas pela natureza ou origem não-natural quando produzidas por processos industriais.

Existem dois tipos diferentes de fibras, na fabricação de fios para fazer tecidos: as fibras contínuas e as descontínuas.

As fibras descontínuas têm o comprimento limitado a alguns centímetros. As de alta qualidade, são finas e longas e as de baixa, grossas e curtas.

As fibras contínuas têm um comprimento muito grande e que só é limitado por razões técnicas. As fibras de qualidade tendem a ser finas e fortes, embora a qualidade só possa ser determinada pelo fim a que se destina a fibra.

A cadeia de fibras é complexa e inclui os recursos necessários para a produção da fibra natural ou manufacturada. Essa complexidade faz com que seja difícil de manter a transparência da indústria têxtil para as preocupações sociais e ambientais (Araújo e Castro, 1986, p.1; Jones, 2005, p.122; Baugh, 2011, p.26).

Fiação é o conjunto de operações necessárias à transformação das fibras têxteis em fio (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, p.50). O processo de fiação compreende três fases:

a limpeza ou depuração – que consiste na separação da fibra em bruto das impurezas que nela se encontram;

a preparação – onde estão englobados os tratamentos da matéria para que esta tenha uma boa regularidade e a redução da massa fibrosa;

a fiação propriamente dita – onde a matéria já preparada será reduzida à finura final e posteriormente à consistência necessária através da aplicação de torção.

Existe uma grande variedade de fibras que podem ser usadas como fibras têxteis, no entanto, apenas um número limitado de fibras são utilizadas industrialmente.

As características físicas da matéria-prima – finura, comprimento, resistência, elasticidade, flexibilidade, pureza e atrito inter-fibras – condicionam e definem todo o processo de fiação (Araújo e Castro, 1986, pp.148-149).

O comprimento e finura são duas características que na maior parte das fibras se encontram interligadas. Para produzir um fio fino, devem ser usadas fibras finas. A finura da fibra é a característica que determina o limite de finura do fio a produzir. Teoricamente, admite-se ser impossível obter um fio regular com menos de 25 fibras na sua secção transversal.

O comprimento e a finura não são características constantes em todas as fibras da mesma família – o mesmo lote pode apresentar fibras com comprimentos e/ou finuras diferentes – e na maioria das fibras têxteis naturais a finura varia ao longo do comprimento da mesma fibra.

O comprimento das fibras elementares, – quer sejam fibras isoladas ou em feixes – determina o processo de fiação (Araújo e Castro, 1986, p.150).

A resistência varia em função da espessura, ou seja, da secção transversal da fibra. Por esse motivo, a resistência tem sempre de ser expressa em função da área de secção. Por vezes, por uma questão de clareza, a densidade também deve ser tida em conta. Apesar de na maior parte das utilizações esse valor nunca ser atingido, o valor da resistência de rotura é o mais utilizado.

A resistência do fio é fundamentalmente fruto da coesão inter-fibras derivada da torção, só uma pequena parte é devida à resistência individual das fibras constituintes.

Na fabricação do fio, a elasticidade da fibra não desempenha um papel essencial. Na maior parte dos fios a elasticidade é bastante diferente da das fibras que os constituem (Araújo e Castro, 1986, p.151).

A flexibilidade é a capacidade que a fibra tem, na sua transformação em fio e em utilizações posteriores, de ser submetida simultaneamente à flexão e à torção. Varia em função da finura e dos diferentes tipos de fibra (Araújo e Castro, 1986, p.151).

Grande parte das fibras naturais animais contêm uma elevada quantidade de impurezas que têm de ser removidas por processos de limpeza. Quanto maior for o valor de impurezas na matéria-prima, maior é o trabalho de limpeza e a degradação das suas características e menor será o seu rendimento na utilização – o que influencia o valor comercial da mesma.

A fiação é constituída por um conjunto de operações que na sua essência se baseiam num deslizamento contínuo das fibras para as escalonar progressivamente. O fio será mais fácil de fabricar quanto menor for o seu atrito inter-fibras, ou seja, quanto mais fácil for o deslizamento inter-fibras.

É esta característica que faz com que em algumas fibras onde há maior atrito, para uma lubrificação mais ou menos transitória que facilite o seu trabalho, seja necessária a utilização de produtos de ensimagem².

Assim, pode-se concluir que as características da fibra condicionam o processo geral de fiação e que cada uma delas individualmente tem uma influência particular, em maior ou menor grau, no produto final. O comprimento determina o processo de fiação, a flexibilidade condiciona a capacidade de torção e a resistência e a elasticidade determinam a utilização do fio.

No entanto, a importância de cada uma destas características varia em função das matérias-primas (Araújo e Castro, 1986, p.152).

3.2.5. FIO.

Fio é um filamento contínuo feito a partir de fibras contínuas ou descontínuas, naturais ou sintéticas. Os fios devem ser suficientemente fortes para serem entrelaçados e usados na fabricação de tecidos.

O único filamento natural é a seda. O fio contínuo pode ser produzido directamente a partir de filamentos contínuos, que exigem menos torção, ou da fiação de fibras descontínuas.

Enquanto os fios de filamento contínuo possuem em estrutura mais simples, podendo ser sujeitos a modificações para alterar a sua volumetria, textura e extensibilidade entre outras propriedades, os fios de fibras descontínuas possuem uma complexidade adicional derivada das discontinuidades provenientes das pontas das fibras. No entanto, existem diferenças entre os vários fios que também varia com o sistema de fiação utilizado.

Na esmagadora maioria dos casos a coesão dos fios é obtida por torção, este processo é fundamental e inerente à própria formação do fio. A torção confere coesão e unidade ao fio,

² Os produtos de ensimagem conferem às fibras uma lubrificação, mais ou menos transitória, que facilita o seu manuseamento durante todo o processo de fiação (Araújo e Castro, 1986, p.152).

evitando a sua separação, mas o objectivo principal é torná-lo mais resistente à abrasão, fadiga e qualquer tipo de deterioração associados a tensões. O valor da torção do fio determina a resistência do fio – quanto maior a torção maior a força do fio – e a direcção da torção influencia a textura.

As dimensões e detalhes estruturais dos fios resultam principalmente do número do fio³ e da torção – factores extremamente importantes na concepção de estruturas têxteis e responsáveis pela aparência e comportamento dos fios e tecidos.

A torção do fio é o número de voltas por unidade de comprimento e resulta normalmente da rotação relativa das extremidades do fio. O sentido da torção é indicado pelas letras S e Z, tendo um fio simples a torção S, quando colocado na vertical, as fibras se inclinam de acordo com a parte central da letra S e um fio simples a torção em Z, quando colocado na vertical, as fibras se inclinam de acordo com a parte central da letra Z. A torção do fio varia com a sua finalidade e de acordo com o número do fio, comprimento e finura da fibra (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, p19).

Por vezes, por uma questão de design ou economia, os fios podem ser feitos a partir de mistura de fibras e filamentos. Os fios podem ser cardados ou penteados e de monofilamento ou multifilamento.

O fio cardado é produzido com fibras naturais ou sintéticas torcidas que quando são longas resultam num fio liso e brilhante – como o algodão de boa qualidade e a lã merino – e quando são curtas produzem um fio grosseiro e mate – como o algodão de má qualidade e o poliéster PET. Em geral, os fios cardados de qualidade são finos e mais brilhantes (Sissons, p.16; Baugh, 2011, p.33).

O fio penteado é produzido a partir de fibras mais longas e tendem a ser finos, lisos e resistentes. Por passar num equipamento a que se chama penteadeira, o fio é mais limpo e regular que o fio cardado (Confecções Duarte Ltda, 2005).

O fio de monofilamento usa apenas um filamento como fio – como a lycra ou o fio metálico.

O fio multifilamento é apenas produzido com fibras como o filamento da seda, de poliéster ou rayon e praticamente não gera desperdício. Existem dois tipos principais de fios

³ O número de fio é uma expressão numérica que define a sua finura. Pode ser expresso em termos de massa por unidade de comprimento ou em termos de comprimento por unidade de massa. (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, p.47).

multifilamento: os fios multifilamento texturados, que criam elasticidade, e os fios multifilamento lisos, que criam brilho (Baugh, 2011, p.34).

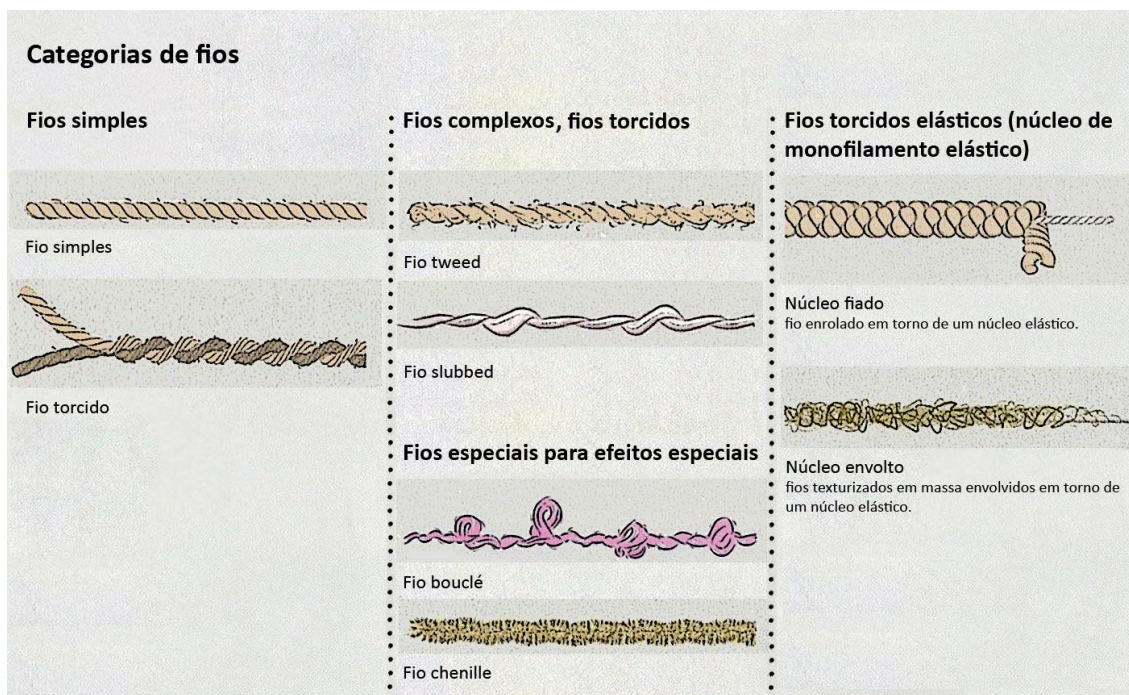


Fig. 1
Categorias de fios.
Adaptado de Baugh, 2011, p.34.

A suavidade, o brilho e a resistência do fio final e a facilidade e fiabilidade com que as fibras são controladas no processo de estiragem⁴, depende das fibras se encontrarem direitas e paralelas. Quando se pretende obter um fio penteado é essencial paralelizar as fibras antes da penteação.

É importante que a regularização dos fios seja feita segundo a variação da massa média por unidade de comprimento de todas as fitas⁵ consideradas mas também de cada uma individualmente. No entanto, para manter o maior grau de uniformidade durante todo o processo, a dobragem⁶ efectua -se até à fase final de fiação propriamente dita (Araújo e Castro, 1986, pp.199-200).

⁴ Estiragem é o processo de transformação que consiste no esticar e estender da mecha fibrosa, afinando-a através da diferença de velocidade periférica entre os cilindros de saída – de maior velocidade – e os cilindros de entrada – de velocidade menor (Araújo e Castro, 1986, p.192-195).

⁵ Chama-se fita a cada conjunto de fibras antes da fiação do fio.

⁶ Dobragem é um processo de uniformização, controlado pela lei das probabilidades, que minimiza a variação de regularidade entre fitas e as irregularidades de comprimento na mesma fita (Araújo e Castro, 1986, p.197-199).

3.2.6. TECELAGEM | MALHARIA.

As duas principais formas de transformar a fibra em tecido são a tecelagem e a malharia (Jones, 2005, p.122).

Para poderem ser utilizados em vestuário e para que a interferência com os movimentos do corpo humano seja minimizada, os tecidos devem possuir flexibilidade, baixa resistência a tensões de corte e extensibilidade.

Os tecidos e as malhas são estruturados por conjuntos de fios cruzados ou entrelaçados, respectivamente, que se caracterizam pela densidade e comprimento do fio utilizado num frizado – nos tecidos – ou numa laçada – nas malhas. A sua flexibilidade e resistência a tensões de corte, reflectem a facilidade de mudança do ângulo de entrelaçamento e resultam da capacidade de deslizamento dos fios e das fibras que os constitui.

Enquanto os têxteis técnicos são utilizados em variadas indústrias, os têxteis convencionais são tradicionalmente utilizados na produção de vestuário e de têxteis-lar, por esse motivo as suas necessidades de desempenho, sob o ponto de vista técnico de correspondência a requisitos específicos, são menos exigentes sendo mais importante o conforto e a aparência (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, p.10-19).

3.2.7. SUMÁRIO.

Este capítulo desvenda o processo de fiação desde a fibra até à tecelagem. Todas as fases analisadas mas propositadamente pouco aprofundadas, por não contribuírem nem adicionarem mais informação útil à investigação, são importantes e relevantes para o desenrolar deste estudo.

Conclui-se que as fibras naturais são a melhor opção na luta contra o impacto ambiental e que quase todas as fibras naturais animais – com estrutura idêntica ao cabelo humano – podem ser utilizadas como fibras têxteis.

Percebeu-se que as fibras são a matéria-prima da produção têxtil mas as suas características físicas definem e condicionam todo o processo de fiação, influenciando

particularmente o produto final; que é difícil obter um fio regular com menos de 25 fibras na sua secção transversal; que o fio de fibras descontínuas – como será o conseguido no futuro – possui uma complexidade adicional proveniente das descontinuidades das pontas das fibras; e que, por esse motivo, será necessária a utilização de algum meio que permita um maior controlo possível das fibras a explorar, ou seja, dos fios de cabelo; e que para os têxteis convencionais as características mais importantes a que devem responder são o conforto e a aparência.

Então, nesta fase já é possível apreender alguns factores importantes para a execução da fiação e da malha de croché.

3.3. A MALHARIA

A.

3.3.1. INTRODUÇÃO.

A malharia é uma técnica caracterizada pela sua enorme variedade e imensa versatilidade de utilização e criação.

Este capítulo tem como objectivo dar a conhecer a malharia, abordando mais especificamente a malharia ‘feita à mão’.

Com o intuito de ajudar a dominar a técnica – ainda que muito superficialmente –, o croché,

a técnica a adoptar na concretização do projecto, também é aprofundado. São descritos e ilustrados os seus pontos básicos tendo como base a obra *O livro do tricô e outros trabalhos* ([s.d]) – só é usada uma obra como referência porque se verificou que os nomes dos pontos de croché variam de acordo com a publicação.

3.3.2. A MALHA.

Ao contrário da tecelagem – a técnica mais antiga de produção de estruturas têxteis – a malharia não necessita de urdidura e pode ser feita com um ou mais fios.

Os tecidos de malha são estruturas têxteis formadas pelo entrelaçamento de laçadas de fios que formam carreiras sobrepostas (Araújo e Figueiro e Hong, 2000, pp.57-59). A estrutura da malha é aberta e, conforme o fio escolhido, mantém o corpo quente ou frio. Tem elasticidade que lhe confere um bom cair e a faz amarrotar menos mas também pode fazer com que perca a forma com o uso.

Existe uma enorme diversidade de tecidos de malha visto poderem ser criados com uma variedade infinita de fios e de técnicas. Esta versatilidade permite uma enorme apetência para a criatividade.

A malha tem inúmeras vantagens: é produzida mais rapidamente que o tecido de tecelagem; as inovações tecnológicas permitem eficiência no seu fabrico; a sua construção é versátil; a sua estrutura torna o tecido suave e mais fácil de vestir e assentar no corpo; possui um enorme leque de texturas e padrões; e uma grande flexibilidade na produção do tecido e nas peças de vestuário. A malha pode ser feita numa estrutura plana, tubular ou sem costuras. No entanto, devido à sua construção, a malha não é muito resistente ao vento, os seus pontos prendem-se facilmente às coisas no dia-a-dia e a sua forma pode ficar alongada – dependendo do fio usado e da densidade dos pontos (Black, 2005, pp.8-18; Baugh, 2011, p.38).

Apesar da indústria das máquinas de tricotar remontar ao século XVI – com o seu desenvolvimento e aumento da produtividade através da mecanização e simplificação dos processos – esta não poderia ser mais emocionante do que é hoje em dia.

Sobretudo devido às características da malha – a elasticidade, porosidade e maciez, bem como ao seu desenvolvimento tecnológico – a indústria das malhas ocupa hoje um lugar de igual ou maior relevo que a indústria da tecelagem, tendendo mesmo a ultrapassá-la.

O tricô como actividade doméstica está inserido na nossa história social, consciência colectiva e evoca reacções e memórias emocionais. O tricô oferece infinitos resultados criativos permitindo uma aproximação independente e experimental ao design. Os desenvolvimentos na tecnologia e na fabricação, combinados com tratamentos contemporâneos e tecnologia de fiação, reavivaram a indústria de malhas que actualmente está presente em todos os níveis do mercado da moda. A malharia transcende a moda e consegue acompanhar as tendências como um produto de uma indústria paralela. Esta técnica também proporciona uma incrível

quantidade de possibilidades para a arte, design de interiores e arquitectura (Black, 2005, pp.8-18; Araújo e Castro, 1986, pp.415-419; Sissons, p.7).

A evolução da tecnologia permite novas possibilidades e a criação de novas malhas mas muitos designers inspiram-se em técnicas tradicionais misturando-as com ideias contemporâneas. Os designers estão a aproveitar as qualidades únicas que a malha tem para oferecer, numa interacção natural entre o artesanato, o design e a nova tecnologia, criando com fios e materiais invulgares e brincando com a escala (Sissons, 2010, p.10).

A maioria dos equipamentos de malharia foram desenvolvidos a partir da técnica de tricô feito à mão, no entanto, segundo Jones, ainda há lugar na moda para a qualidade e o charme de roupa tricotada à mão (2005, p.123).

O tricotar à mão está embebido em significado, é uma metáfora de familiaridade, conforto, protecção e inocência. Para o público em geral, tricotar à mão está associado a largas, familiares e identificáveis laçadas e a textura irregular (Black, 2005, p.134).

A habilidade de tricotar à mão tem sido passada de geração em geração, permitindo uma maior compreensão e o reconhecimento da técnica como uma intelectual e artística tradição (Sissons, 2010, p.9).

Há múltiplos contrastes no design de malhas e na sua produção e a descoberta do grande potencial da técnica, da sua versatilidade e acessibilidade vai continuar a conduzir a resultados surpreendentes e intrigantes. No entanto, embora o design e o desenvolvimento estejam ligados aos avanços tecnológicos, a moda de vestuário de luxo foram sempre associados com o 'feito à mão'. Os designs inovadores estão a ser misturados com técnicas antigas e tradicionais. Como resposta ao sucesso da produção em massa, tem havido uma valorização crescente da 'roupa lenta', que por ser única e personalizada é a mais desejada (Black, 2005, p. 136; Sissons, 2010, p.36).

3.3.3. A TÉCNICA DO CROCHÉ.

AGULHA E FIO.

Com a agulha de croché pode-se trabalhar diferentes fios, desde o mais fino algodão até à ráfia, fios de lã, cordel, fitilhos de couro ou de tecido. O fio escolhido tem apenas que se adaptar ao fim que se pretende e ser trabalhado com a agulha apropriada.

O número da agulha de croché que executa um determinado trabalho depende da espessura do fio e do ponto que se pretende fazer. O tipo da linha deve por outro lado ser escolhido de acordo com o tipo de trabalho que se pretende fazer.

As agulhas de croché fabricam-se em diversos tamanhos e materiais (fig.2) e a sua espessura é indicada por um número que corresponde ao número utilizado para as agulhas de tricô. Ao se escolher uma agulha deve-se ter em consideração a espessura do fio.

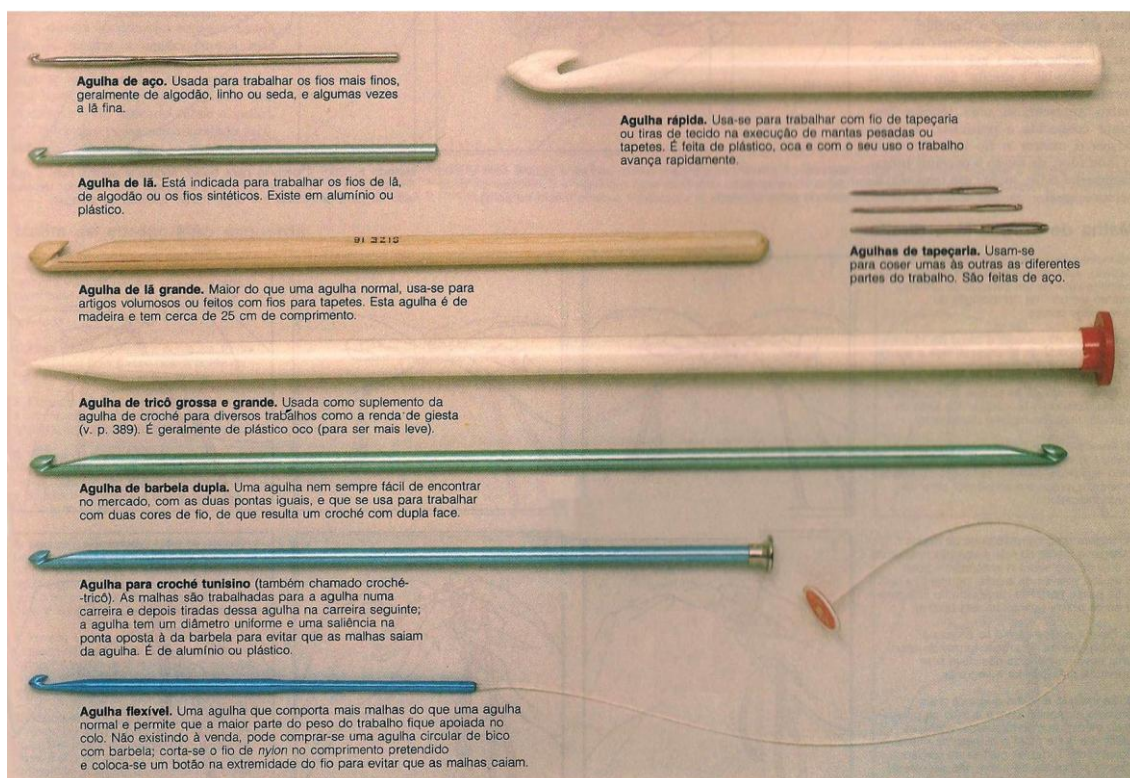


Fig. 2
Agulhas de croché.
O grande livro dos lavores, 1986, p.359.

Uma linha muito fina é geralmente trabalhada com agulhas de aço nºs 0.60 (6) a 1.75 (2), a linha grossa de algodão e a lã com agulhas de alumínio nºs 2.00 (14) a 3.50 (9) e a lã grossa com agulhas nº 4.00 (8) a 7.00 (2). Os números entre parêntesis são os números das agulhas inglesas e os números métricos são os números internacionais (O grande livro dos lavores, 1986, pp.358-359; Lammer, [s.d.], p.67).

REGRAS DO CROCHÉ.

. A malha que se encontra na agulha nunca é contada como parte da montagem das malhas.

. A agulha de croché é metida em cada malha, partindo da frente para trás.

. A agulha é metida por baixo dos dois fios da argola, excepto se especificado em contrário.

. No fim de cada ponto ou de cada sequência de pontos, só deve ficar uma única argola na agulha.

INTRODUÇÃO AO CROCHÉ.

Todos os pontos de croché são formados por argolas que se entrelaçam; o ponto mais simples é a malha de cordão. Para fazer estas argolas, encadeadas uma a uma, segura-se a agulha com uma das mãos e o fio com a outra.

São várias as formas correctas de segurar o fio. A ideia básica é manter o fio esticado sobre o indicador, de modo a permitir retirar facilmente o fio, mantendo uma tensão sempre igual.

A maior parte dos trabalhos de croché são começados com um nó de aselha. Forma-se uma argola com o fio, segurando-se entre o polegar e o indicador, e deixando a ponta do fio solta. Passa-se o fio que vem do novelo sobre a ponta solta e por detrás da argola (fig.3). Segura-se a argola entre o polegar e o indicador. Passa-se o fio do novelo por dentro da argola (fig.4) e puxam-se levemente as duas pontas do fio, para apertar o nó (fig.5).

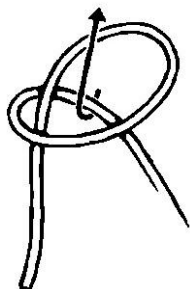


Fig.3
Passo 1.
Introdução ao croché.
Lammèr, (sem data),
p.67.



Fig.4
Passo 2.
Introdução ao croché.
Lammèr, (sem data),
p.67.

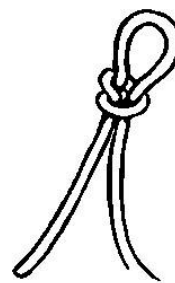


Fig.5
Passo 3.
Introdução ao croché.
Lammèr, (sem data),
p.67.

Enfia-se esta malha na ponta da agulha. Passa-se o gancho da agulha por debaixo do fio, da frente para trás (o fio fica por cima da agulha) e puxa-se o fio por dentro da malha que está na agulha (fig.6), apertando ligeiramente a malha (fig.7).

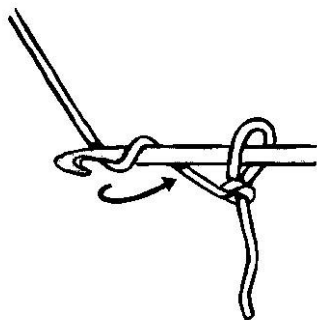


Fig.6
Passo 4.
Introdução ao croché.
Lammèr, (sem data), p.68.

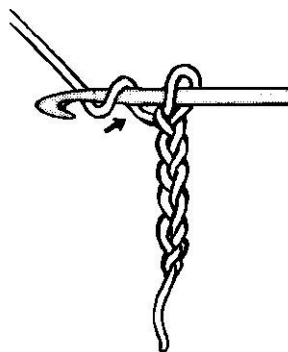


Fig.7
Passo 5.
Introdução ao croché.
Lammèr, (sem data), p.68.

Temos assim o primeiro ponto cordão. Repete-se esta última parte da operação até se obter um cordão com o número de malha desejado. Com a prática adquire-se com certo ritmo e as malhas ficam todas do mesmo tamanho a fim de que as orlas do trabalho fiquem perfeitas.

Para experimentar a tensão do ponto, deve sempre fazer-se uma amostra antes de começar um trabalho. Se o ponto estiver largo deve-se fazer o trabalho com uma agulha mais fina e se o ponto estiver apertado deve-se utilizar uma agulha mais larga (O grande livro dos lavoires, 1986, p.360, Lammer, [s.d], pp.67-68)

PONTOS DE BASE.

Croché simples ou malha baixa

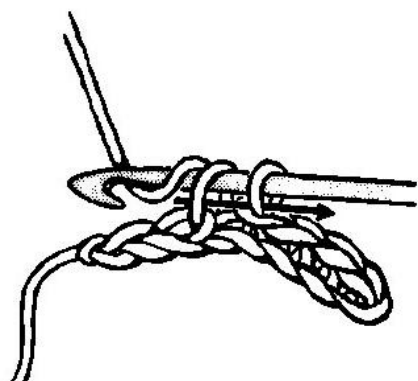


Fig. 8
Croché simples
Lammer (sem data, p.68)

Faz-se um cordão; insere-se a agulha na segunda malha do cordão, apanhando só um fio dessa malha; apanha-se a linha com a agulha – a que se chama laçada – e puxa-se pela malha do cordão e pela malha da agulha ao mesmo tempo. Continua-se sempre da mesma maneira até chegar ao fim do cordão (fig.8). Nas voltas faz-se uma malha. Quando se pretende que o trabalho fique com uma orla muito firme começa-se esse trabalho com

uma carreira de croché simples, antes de começar a executar o motivo.

Croché duplo ou malha alta

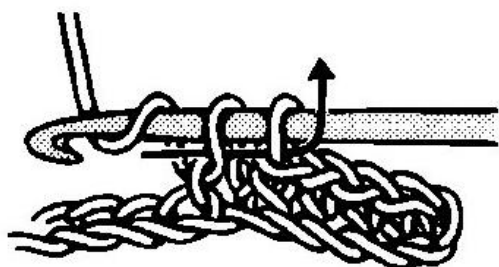


Fig. 9
Croché duplo
Lammèr, (sem data), p.68.

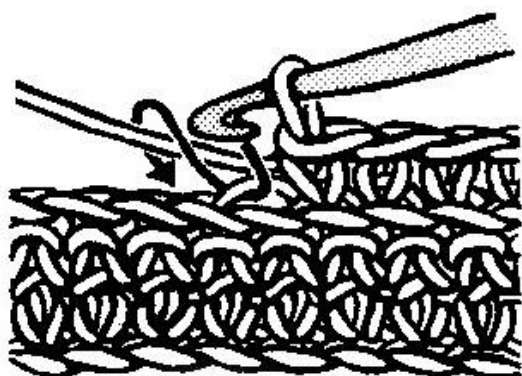


Fig. 10
Croché duplo
Lammèr, (sem data), p.68.

Faz-se um cordão; introduz-se a agulha na segunda malha do cordão, apanhando os dois fios dessa malha, puxa-se a linha pela malha do cordão, deixa-se essa malha na agulha, faz-se uma laçada – passa-se a linha pela agulha – e puxa-se novamente a linha pelas duas malhas que ficaram na agulha (fig.9). Introduz-se a agulha na malha seguinte do cordão e faz-se um novo ponto duplo. Repete-se este processo até ao fim do cordão. Nas voltas faz-se um ponto de cordão, que não conta para as malhas do trabalho. Dá-se a volta, introduz-se a agulha na primeira malha do trabalho – a última malha da carreira anterior – apanhando dois fios da malha, puxa-se a linha por essa malha puxa-se novamente pelas duas malhas que estão na agulha. Continua-se sempre da mesma maneira, fazendo um ponto duplo em cada uma das malhas da volta anterior. Para

obter uma malha canelada, faz-se uma volta de croché duplo numa carreira de cordão, um ponto cordão e volta-se. Introduz-se a agulha na primeira malha da volta anterior, apanhando apenas um dos fios da malha de croché duplo da volta anterior (fig.10). Depois de se ter feito a última carreira do trabalho, remata-se o fio. Para rematar corta-se o fio alguns centímetros adiante da última malha. Puxa-se esta ponta pela última malha, que está na agulha. Faz-se sempre uma malha de cordão nas voltas, antes de começar a carreira seguinte do trabalho.

Croché triplo

Há quatro tipos de croché triplo: o triplo, o meio-triplo, o triplo duplo e o triplo múltiplo. No entanto, o ponto meio-triplo, triplo duplo e triplo múltiplo são variações do ponto de croché triplo – razão porque só este será abordado.

Dá-se uma laçada de linha, dá-se outra laçada, mete-se a agulha pela quarta malha de cordão a partir da agulha e faz-se essa malha, dá-se uma laçada, puxa-se pelas duas primeiras malhas da agulha, dá-se uma outra laçada e puxa-se pelas duas últimas malhas da agulha. Faz-se outra malha tripla na malha seguinte e continua-se assim até ao fim da carreira (fig. 11). Para começar a segunda carreira dá-se a volta da seguinte maneira: em vez de se fazer a primeira malha tripla, fazem-se três malhas de cordão que são a primeira malha da nova carreira, dá-se uma laçada, mete-se a agulha na segunda malha a partir da agulha e continua-se em croché triplo. Para se obter uma malha canelada, na segunda volta apanha-se só um dos fios da malha da carreira anterior (Lammer, [s.d], pp.67-68).

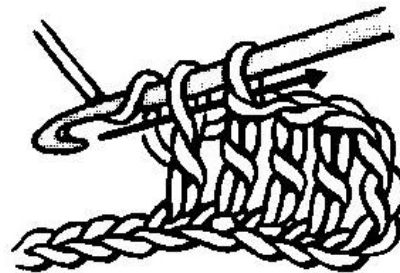
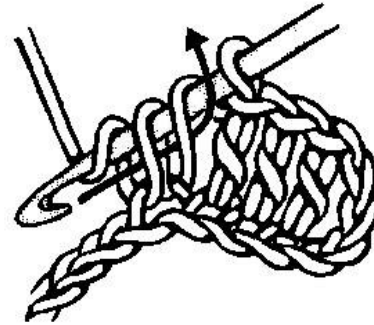
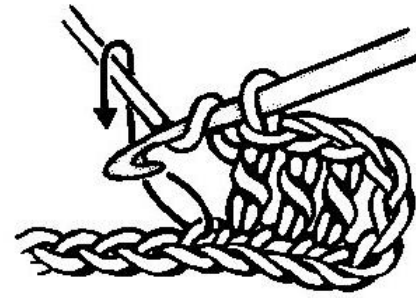


Fig. 11
Croché triplo
Lammer (sem data, p.69)

3.3.4. SUMÁRIO.

Neste capítulo foi feita uma abordagem à malharia como produção de estruturas têxteis. A malha é fascinante e permite uma enorme diversidade de tecidos pois possibilita a utilização de uma grande variedade de fios e materiais e oferece infinitos resultados criativos.

A malharia industrial, que replica a técnica original artesanal, está em crescente desenvolvimento, no entanto, o ‘feito à mão’ está cada vez mais a ganhar terreno e a ser

valorizado. Concluímos então que a exploração desta técnica na investigação não é descabida nem descontextualizada pois o ‘feito à mão’ é nos nossos dias, sinónimo de qualidade e de luxo.

É com base na técnica tradicional de croché que esta investigação assenta. Assim, este capítulo, com o intuito de dar a conhecer e permitir o seu domínio – pelo menos teórico – explana os princípios e pontos básicos da técnica a trabalhar nesta investigação.

3.4. CABELO.

3.4.1. INTRODUÇÃO.

Uma vez que o cabelo será trabalhado de uma forma pouco convencional, este capítulo pretende conhecer o material a ser explorado, estudando-o em variados contextos. Procura saber mais sobre o evoluir da nossa relação com o cabelo e qual o papel que este desempenha nos dias de hoje.

Para expandir e aprofundar o conhecimento sobre o material, aqui desvenda-se a sua estrutura física e material e o seu ciclo de crescimento. É igualmente importante conhecer a sua função simbólica, pelo que é feita uma abordagem dos significados que o cabelo encerra.

3.4.2. CONTEXTO HISTÓRICO.

Para os humanos pré-históricos, o cabelo ajudou a proteger o corpo de temperaturas extremas, abrasões ou de outras lesões e também forneceu camuflagem. No entanto, ao longo do tempo, a maior parte desse cabelo diminuiu. Como a quantidade de cabelo desapareceu, o número de glândulas sudoríferas aumentou, permitindo às pessoas ficarem mais frias e refrigeradas. Cientistas afirmam que a queda de cabelo também pode ter servido para aumentar a atracção sexual e manter as relações entre os machos e as fêmeas.

Como o modo de vida mudou, a função do cabelo também mudou passando a desempenhar um papel social e cultural.

Ao longo da história, as pessoas têm-se preocupado com a sua aparência e procurado formas de se auto-adornarem e de personalizarem a sua imagem. Os antropologistas acreditam que esse desejo de embelezar o corpo está inerente ao ser humano. O cabelo é o aspecto-chave da aparência, é sempre tido em atenção excepto quando é propositadamente removido ou perdido fruto de doença ou da idade. O acto de cuidar do cabelo/pêlo é comum em alguns animais, mas ao contrário dos restantes, os humanos frequentemente cortam e alteram o seu cabelo. O cabelo pode ser alterado de variadas formas e várias vezes e volta novamente a crescer, oferecendo às pessoas a possibilidade de expressarem os seus gostos e preferências pessoais. (Sherrow, 2006).

No entanto, o cabelo não serve simplesmente de ornamentação, é também o que protege a cabeça do sol. O cabelo reflecte o gosto, sexo, idade e atitude de cada pessoa e também possui um papel importante na forma como somos e atraímos (Roizen e Oz, 2009, pp.86-88).

3.4.3. ESTRUTURA DO CABELO.

A tricologia é o campo da medicina que estuda o fio de cabelo.

O cabelo é um apêndice epidérmico que emerge de dentro da derme, feito de cerca de 10% de água e de 90% proteínas – tipos fibrosos de proteína unidos por ligações de dissulfeto (Sherrow, 2006). Segundo Stevens (2001), é constituído por 45% de carbono, 27% de oxigénio, 15% de nitrogénio, 6% de hidrogénio e 5% de enxofre. Esses componentes químicos e essas fortes ligações químicas fazem do cabelo um material duradouro. O cabelo quando é fechado num túmulo ou noutro contentor pode durar milhares de anos.

A queratina existente no cabelo é uma proteína resistente, insolúvel (em água) e que contém diversos aminoácidos, tais como: cisteína, cistina, serina, ácido glutâmico, treonina, glicina, leucina, valina, arginina, ácido aspártico, alanina, prolina, isoleucina, tirosina, histidina, fenilalanina e metionina. Cistina é um abundante aminoácido que confere força ao cabelo.

Cada cabelo nasce de uma invaginação tubular, abaixo da superfície da pele, a que se chama folículo. A raiz, que é a menor secção de um fio de cabelo, expande-se para uma estrutura suave e de cor clara a que se chama bolbo. O cabelo desenvolve-se das células do bolbo que se dividem rapidamente e está intimamente associado às glândulas sudoríferas e à actividade das glândulas sebáceas.

O eixo do cabelo é uma estrutura morta composta por células que morrem logo depois de deixar a papila dérmica. Todos os folículos estão estabelecidos antes do nascimento e todas as suas características são geneticamente determinadas. A haste capilar, uma estrutura queratinizada, é composta por uma cutícula externa – uma fina camada constituída por várias camadas de células sobrepostas, numa estrutura semelhante à das telhas –, o córtex – onde as células são firmemente mantidas –, e uma medula interna – onde as células são maiores e mais frouxamente ligadas, separadas por câmaras-de-ar (fig.12). Em geral, somente os cabelos mais grossos possuem uma medula e geralmente a sua espessura está relacionada com o hospedeiro. O fio de cabelo é praticamente cilíndrico, o córtex contém um pigmento que permite a alteração da forma do fio de cabelo e que pode ser modificado por tingimento ou descoloração mas a medula nunca é afectada por qualquer destes processos (Stevens, 2001).

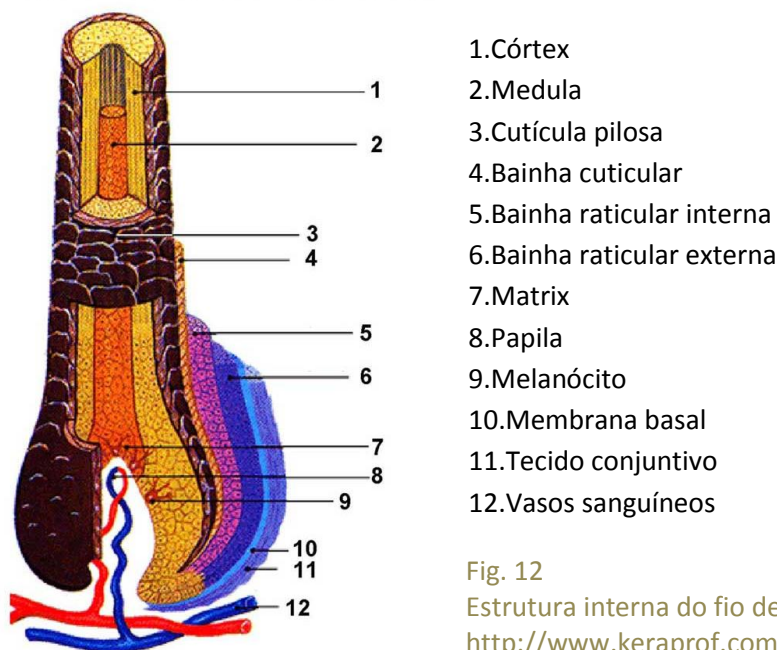


Fig. 12
 Estrutura interna do fio de cabelo.
<http://www.keraprof.com.br/dicascabelos.html>.

A forma e a espessura do cabelo são determinadas pelos factores genéticos dos diferentes grupos étnicos, podendo ser lisos, ondulados, cacheados ou crespos, finos ou grossos. No entanto, a saúde do cabelo está ligada à saúde do corpo, se o organismo estiver a funcionar bem e as emoções equilibradas, os cabelos estarão saudáveis e bonitos. O cabelo é o mapa do corpo e revela mais sobre a pessoa do que se possa imaginar. Nele ficam registadas todas as informações relativas a tratamentos, tingimentos, descolorações e informações vitais, como o tipo de alimentação e estado de saúde física ou mental (Biondo e Donati, 2004, pp.10-11).

Apesar do cabelo poder ser tingido posteriormente de várias cores, a sua cor natural é determinada pela melanina e difere com a idade do indivíduo (Nova Enciclopédia Larousse, 1997).

3.4.4. CICLO DE CRESCIMENTO DO CABELO.

Os períodos de crescimento são seguidos por regressão folicular e conseqüente perda de cabelo. Nenhum cabelo cresce continuamente. O ciclo de crescimento do cabelo é um processo biológico aleatório ditado maioritariamente pela nossa predisposição genética.

O ciclo de vida do cabelo, que dita o comprimento atingível por ele, divide-se nas seguintes fases:

Anagénica – período da regeneração do folículo e do crescimento activo do cabelo no couro cabeludo. As células da raiz dividem-se rapidamente empurrando o cabelo para fora. Segundo Stevens (2001) esta fase dura 2 a 7 anos, conforme Sherrow (2006), entre 4 a 7 anos, mas de acordo com Roizen e Oz (2009) dura, em média, dois a três anos. O cabelo nesta fase cresce rapidamente durante os primeiros anos. A taxa média de crescimento é de 1 a 2cm por mês ou mais precisamente, de acordo com Sherrow (2006), de cerca de 13mm/mês.

No entanto, o crescimento de cabelo é mais rápido em pessoas entre os 15 e os 30 anos e tende a crescer mais rapidamente nas mulheres do que nos homens.

A catagénica – onde numa fase preliminar as mudanças podem ocasionalmente ser vistas acima da superfície da pele a olho nu. Durante este curto período de mudança (aproximadamente duas semanas) o folículo repousa, a papila dérmica pára a produção de novas células, a produção de melanina cessa e a haste capilar é ejectada.

A fase telogénica - é a fase de hibernação do cabelo e de repouso do folículo. Dura aproximadamente quatro meses. Numa fase curta o folículo permanece imóvel e desperta, para regenerar, com novamente o início da fase anagénica (Stevens, 2001; Roizen e Oz, 2009, pp.89-94).

O cabelo é constituído pelo folículo e a haste. O folículo, a parte viva, habita sob a superfície da pele, e a haste é a parte do cabelo acima da pele. É a forma do folículo que determina a qualidade do cabelo que irá nascer (Roizen e Oz, 2009, pp.86-88).

A média do couro cabeludo humano é de aproximadamente 770 cm², mas a cobertura de cabelo varia numericamente de acordo com a sua cor e etnia.

A cabeça tem em média até 150.000 folículos de onde crescem filamentos cerca de 15 centímetros por ano. A vida média de um fio de cabelo longo é de três a cinco anos e cada folículo segue o seu ciclo independente dos outros (Biondo e Donati, 2004, pp.10-11).

CABELO CAUCASIANO

Baseado em pesquisas de Wilson (1854), o diâmetro dos cabelos mais claros é mais fino e, por isso, o seu número por cm² é maior. As cabeças loiras têm mais cabelo que as cabeças de cabelo preto, embora o diâmetro dos fios de cabelo seja mais pequeno. As de cabelo castanho têm menos cabelo que as cabeças de cabelo preto mas mais que as de ruivo. O diâmetro dos fios de cabelo castanho e ruivo é infinitamente variável.

O cabelo caucasiano cresce cerca de 1 a 2 cm por mês, mas este valor pode diminuir quando o comprimento do cabelo atinge aproximadamente os 27cm.

CABELO AFRICANO

A sua cor é predominantemente preta. O fio de cabelo é multi-helicoidal com um aspecto idêntico à lã.

A taxa de crescimento do cabelo africano é, em média, metade da do cabelo caucasiano e devido à sua fragilidade, a sua estrutura multi-helicoidal raramente atinge grande comprimento.

CABELO ASIÁTICO

É o tipo de cabelo mais frequente no mundo. Os fios de cabelo são predominantemente lisos e pretos.

O cabelo asiático cresce rapidamente, excedendo a média da taxa de crescimento do cabelo caucasiano, e pode alcançar grandes comprimentos (Stevens, 2001).

Os cabelos orientais são grossos, extremamente lisos e com o folículo redondo; os europeus são lisos ou ondulados, mas finos e com o folículo ovalado; e os cabelos cacheados são uma combinação dos dois tipos (Roizen e Oz, 2009, pp.86-88). Contudo, há vários factores inerentes à vida como problemas de saúde, tratamentos, envelhecimento ou até a forma como são quimicamente tratados, que podem influenciar e alterar a formação do cabelo (Stevens, 2001; Sherrow, 2006).

3.4.5. O CABELO ESTÁ MORTO.

O facto mais contraditório relativo ao cabelo é a promessa feita pelos muitos produtos de lavagem e cuidados para cabelo, pois prometem conseguir um cabelo com vida, vitalidade e força quando este é uma matéria morta. Aqui reside a sua complexidade enquanto símbolo e objecto. O cabelo com vitalidade é um conceito explorado particularmente para as mulheres, são feitas conexões entre o cabelo, os rituais e a magia para enfatizar a sua ambígua e conturbada relação com o resto do corpo, e em particular com as noções de vida e morte (Miller, 2008, p.183).

3.4.6. SIGNIFICADOS DO CABELO.

O cabelo é interessante porque para além de ser um símbolo natural, concentra nele uma série de propriedades – entre elas, a sua relação com a vida e em simultâneo uma função simbólica e operacional que mantém as fronteiras sociais. Enquanto material físico ou símbolo está sempre associado ao psicanalítico e ao social.

No entanto, pode fazer-se com o cabelo o que não se pode fazer com mais nenhuma parte do corpo, pois o cabelo não tem sensibilidade e está separado da consciência. Em diferentes

culturas, a prática de cortar, pintar, pentear e usar o cabelo, proporciona uma variada gama de possibilidades (Warner, 2003; Biddle-Perry e Cheang, 2008, p.5).

O cabelo, símbolo de vida e de eternidade, tem sido associado à morte e funerais em muitas culturas. As pinturas nas sepulturas egípcias retratam cenas de faraós e rainhas, trocando bolas de cabelo, como sinal de amor duradouro. No México, as mulheres indianas, mantinham os cabelos que caíam, dentro de jarras especiais que eram enterradas juntamente com os seus corpos, para que a suas almas não ficassem cansadas de procurar as partes em falta e atravessassem a passagem para o outro mundo (Harran e Harran, 1997; Southland District Council, 2010).

De acordo com Warner (2003), o cabelo pode ser utilizado como representação da perda e sempre foi usado em rituais de fertilidade e de luto. Os gregos cortavam mechas de cabelo para atirarem para a pira funerária; após a decapitação de Charles I, os desconsolados com a sua morte, usaram relíquias de cabelo seu em anéis; pulseiras tricotadas e medalhões com cabelo prometiam um amor indissolúvel; etc.

O facto de o cabelo estar em crescimento contínuo ao longo da vida, fez com que também se tornasse um símbolo de renovação e regeneração – até mesmo da própria vida (Sherrow, 2006).

Forças sociais e económicas continuam a afectar os estilos de cabelo, enquanto, na religião, o penteado tende a reflectir as crenças de um grupo (Sherrow, 2006).

3.4.7. SUMÁRIO.

Há uma imensa variedade de vertentes associadas ao cabelo que podem ser exploradas. No entanto, é obvio que só algumas são pertinentes de ser abordadas.

Este capítulo enquadra o cabelo no papel que desempenha nos dias de hoje. A sua função já não é a mesma que nos tempos antigos, actualmente desempenha um papel social e cultural importante. O cabelo é a chave da aparência.

Por outro lado, a sua estrutura e propriedades permitem uma variedade enorme de possibilidades pois o cabelo é um material forte e duradouro.

Contudo, a quantidade de preconceitos e significados que a ele estão e são associados, podem dificultar a relação que podemos vir a ter com ele, quando descontextualizado do normal e convencional.

3.5. HAIRWORK.

3.5.1. INTRODUÇÃO.

Este capítulo pretende esclarecer a ideia do uso de cabelo humano como matéria-prima, desmistificando-a. É feita uma contextualização histórica que relata o seu uso desde o século XVIII, primeiramente como símbolo de amor e união mas mais tarde como prática do luto.

Usar jóias de cabelo foi uma prática recorrente que teve, obviamente, o seu auge na época victoriana, impulsionado pela própria Rainha Victória –, mas que acabou por cair em declínio.

Os métodos utilizados na época na execução desta técnica, são inspiradores e portanto são também aqui abordados.

3.5.2. CONTEXTO HISTÓRICO.

O poeta John Donne (1571-1631), em *The Relique*, referindo-se a uma pulseira de cabelo, fala sobre a natureza do amor espiritual. O poema é uma excelente perspectiva do sentimentalismo do trabalho de cabelo na mudança para o século XVII. Usar cabelo era um símbolo abrangente de união e amor entre duas pessoas.

Por volta de 1660, o Conde de Grammont foi visto inúmeras vezes a usar braceletes de cabelo, o que está relacionado com a proeminência crescente deste tipo de joalheria naquela época. Dentro da família, o cabelo como símbolo era uma prática comum, mas enquanto jóia, a prática cresceu como um meio social de afirmação.

A realeza da época também propagou o hábito das jóias de cabelo – a rainha Henrietta Maria (1609-1669) usava uma pulseira de cabelo como símbolo de afeição. Factores como estes lançaram as bases para a indústria do trabalho com cabelo. Os custos das jóias de luto eram exorbitantes, o que levou ao aumento da sua inclusão nos testamentos.

Todas as jóias feitas de cabelo, símbolo de amor, sofreram uma rápida evolução e em larga escala ao longo de todo o século XVII. As jóias mudaram com a moda e os dois conceitos passaram a estar intrinsecamente ligados.

Por volta de 1760, a joalheria de cabelo passou a estar mais acessível e a ser um ofício que as senhoras podiam fazer em casa – embora, não como no século XIX.

Na década de 1760, em Inglaterra e no resto do continente, o cabelo foi reintroduzido na produção em massa de medalhões memoriais, misturado com pinturas a sépia e a marfim. Entre 1760 a 1810 a pintura com sépia e cabelo – escolhidas de catálogos mas personalizadas com o nome ou inscrições – era um método típico e muito popular. Cabelo cortado, colado e montado em cenas e simbologias, também se tornou comum na arte memorial em marfim. A tecelagem de cabelo estava com uma procura elevada e a técnica foi-se tornando cada vez mais complexa, com cabelo a ser entrelaçado com pérolas e ouro.

Por volta do século XIX, da Europa à América, o trabalho de cabelo ficou enraizado na cultura popular da época e atingiu o seu pico. A popularidade da joalheria de cabelo e a sua mudança de país para país reflectia a sociedade da época. O trabalho de cabelo, muito idêntico a práticas como a costura ou a tecelagem, passou a ser uma arte popular e as mulheres praticavam-no nas suas casas, facto que fez transcender muitas barreiras culturais a que o sentimentalismo só acrescentou necessidade (Burrowes, 2005).

3.5.3. JOALHARIA DE LUTO.

As jóias de luto espelham o tempo e as vidas de quem as usava. Eram uma lembrança de um ente querido que recordavam a inevitabilidade da morte e um símbolo de status, especialmente na era vitoriana.

O costume de dar e receber trabalhos de cabelo acontecia num contexto de luto ou com um propósito sentimental, mas o seu tema singular foi sempre o amor (Burrowes, 2005).

As jóias de luto apareceram como forma de recordar alguém longe pela distância ou pela morte. Este tipo de arte permaneceu popular até aos anos 1900.

Hoje em dia, quem se depara com a joalheria de luto ou com cabelo trabalhado, acha-o mórbido e fica bastante perturbado com o uso de cabelo humano (Harran e Harran, 1997; Southland District Council, 2010; True, 2010).

Até 1848, apenas era permitido fazer ou vender artigos de cabelo humano aos fabricantes de perucas. No final do século XVIII, quando as perucas saíram de moda, os seus fabricantes criaram um novo modo de emprego de cabelo em jóias e em enfeites, que se tornou moda por toda a Europa. A técnica foi o segredo do negócio. Os primeiros exemplos de jóias de luto foram encontrados na Europa no século XV e XVI (Hemslöjd, [s.d.]; Harran e Harran, 1997).

A comercialização de trabalho de cabelo, teve origem no início dos anos 1800, entre as mulheres da aldeia de Våmhus, em Mora, na Suécia – local onde ainda hoje a prática continua activa. Por causa do boom da população, da consequente escassez de terras agrícolas e de muitos verões frios, a vida dos agricultores rurais era difícil. Para conseguirem sobreviver, decidiram apostar no artesanato. Na pequena aldeia de Våmhus, entrançar cabelo tornou-se uma necessidade para a sobrevivência e, por isso, o ofício de entrançar cabelo foi rapidamente ensinado aos amigos e parentes.

Como não havia mercado de jóias de cabelo na aldeia, foi necessário que os trabalhadores de cabelo fizessem longas viagens para venderem os seus produtos. Por esse motivo, grupos de mulheres solteiras viajaram pelo norte da Europa, vendendo os seus complicados trabalhos artesanais. Em 1825 este ofício chega a Inglaterra, Finlândia, Alemanha e Noruega e mais tarde espalha-se por toda a Europa (Hemslöjd, [s.d.]; Southland District Council, 2010).

Em 1853, na Exposição do Palácio de Cristal, foi exibida uma linha completa de jóias de cabelo. Durante a década de 1850 o cabelo era um produto caro e com uma grande variedade de usos. Todas as Primaveras, os comerciantes de cabelo visitavam as feiras e os mercados por toda a Europa oferecendo fitas, pentes e bijutarias às meninas em troca do seu cabelo.

As jóias de luto atingiram o seu auge de popularidade em Inglaterra, em Dezembro de 1861, após a morte do Príncipe Albert. A Rainha Victoria entrou num luto profundo, que foi seguido pelos seus súbditos aquando das suas próprias perdas. Foi exigido que todos vestissem luto durante três anos, em ocasiões sociais, mas Victoria vestiu-se de preto o resto da sua vida (Harran e Harran, 1997).

Durante o período victoriano, quem se encontrava em luto profundo, usava frequentemente estes objectos como símbolo da recordação da sua memória. O cabelo de entes queridos falecidos era cortado, tecido e usado em objectos que o memorizavam e imortalizavam. O cabelo era incorporado em joalharia e em elaborados arranjos florais, que eram emoldurados e fixados na parede e que representavam vários membros da família (fig. 13) (Spencer, 2010).



Fig. 13

Árvores feitas de cabelo humano.

Esquerda: feita de cabelo de nove membros da família alemã Schmidt, século XIX. Direita: feita de cabelo de uma família Americana, 1878.

<http://blogs.sj-r.com/behindthecurtain/index.php/2010/08/01/hair-on-the-wall/>

O luto era uma prática respeitável mas elegante e as mulheres preocupavam-se em vestir luto com roupa e acessórios atraentes. Revistas com padrões ajudavam na criação das jóias de cabelo, pois o seu design era surpreendentemente complexo e variado para um material tão humilde como o cabelo humano (Historic Northampton, 2011).

No meio dos anos 1800, a joalheria de cabelo e outras formas de trabalho com cabelo, também eram feitas para representar entes queridos ainda vivos mas que estavam longe.

Quando a Rainha Victoria teve o seu próprio cabelo numa pulseira feita para a Imperatriz Eugene, a popularidade desta arte aumentou (Southland District Council, 2010).

Eram feitos anéis de luto oferecidos como lembrança do falecido, pela família em luto, aos amigos e membros da família. O exemplo conhecido mais antigo, é um anel inglês do século XV, decorado com uma caveira, um verme e o nome 'Iohes Godefray'.

Nos séculos XVII e XVIII, a ostentação de anéis de luto era um símbolo de status e muitas pessoas ricas incluíam nos seus testamentos como e quantos anéis deveriam ser feitos (Harran e Harran, 1997).

Os alfinetes de peito cobertos de vidro ou cristal (fig. 14), também eram uma forma comum de usar o cabelo de um ente querido. Podiam exibir o cabelo de um amigo ou ente numa variedade de formas e o cabelo podia ser leve ou fortemente tecido, agrupado por fios de cabelo ou formando rosetas. Frequentemente gravados ou com monogramas, os alfinetes de cabelo eram lembranças muito pessoais. Alguns incluíam cabelo de mais do que uma pessoa.

As jóias de cabelo especificamente para o luto podiam incorporar detalhes em âmbar ou esmalte negro e pérolas (fig.15), que eram símbolos minúsculos de lágrimas. Os alfinetes de cabelo comemorativos incorporavam detalhes ornamentais em preto.



Fig. 14
Alfinete de peito.
<http://www.torontoantiquesonking.com/2009/11/07/victorian-hairwork-and-mourning-jewellery/>



Fig . 15
Alfinete de peito, 1862. Coleção Ghanham, França
<http://www.artjewelryforum.org/blog/2010/07/25/adornment-assignment/>

É importante lembrar que as primeiras fases do luto eram altamente regulamentadas. Apesar de o preto ser a cor óbvia para as jóias de luto, muitas distinções foram feitas sob a superfície da peça – por exemplo, era de mau gosto e inadequado usar nos primeiros estágios do luto, âmbar preto altamente polido em vez de âmbar preto mate.

Muitos exemplos de jóias apresentavam uma cobertura de cabelo mas outro tipo era feito do próprio cabelo. Diversas peças, eram tecidas firmemente ou feitas com nós de fios de cabelo, criando uma faixa delicadamente flexível (fig. 17).



Fig. 16
Pulseira de cabelo de criança.
<http://www.morninggloryjewelry.com/victorian-hair-jewelry-aid-52.html>



Fig.17
Faixa de cabelo.
<http://www.morninggloryjewelry.com/victorian-hair-jewelry-aid-52.html>

Essa faixa, geralmente usada à volta do pulso, era frequentemente segura com um fecho de ouro de diferentes formas – alguns eram muito simples mas outros continham fotografias ou até outra mecha de cabelo. As faixas variam no tipo de malha, que podia ou não incorporar acessórios pré-fabricados de ouro. Muitas vezes o cabelo era endurecido com goma para manter a forma e para controlar os fios de cabelo.

Durante a época victoriana, o ‘receptor de cabelo’ era vulgarmente encontrado no tocador de uma mulher. Este armazenava o cabelo, que era removido da escova após cada escovagem, até acumular o suficiente para tecer, entrançar, colocar em medalhões, correntes de relógios ou jóias. Os ‘receptores de cabelo’ eram geralmente feitos de bronze, cerâmica ou cristal e pintados à mão (Warner, 2008).

Nos Estados Unidos o uso de jóias de luto aumentou com início da Guerra Civil que coincidiu com a joalheria de luto usada em Inglaterra por simpatia à viuvez da Rainha Victoria. Durante a Guerra Civil, quando os soldados saíam de casa, deixavam uma mecha de cabelo com as suas famílias que após a sua morte era colocado numa peça de luto ou num medalhão (Harran e Harran, 1997).

A revista Godey’s Lady’s Book endossou a moda da joalheria de cabelo, tornando-a mais fácil de adquirir e em 1855, ofereceu-se para satisfazer o pedido de qualquer senhora que quisesse uma jóia feita de cabelo, após o recebimento do cabelo e do preço para fazê-lo. As jóias de cabelo vendidas pela Godey eram descritas como um produto de qualidade superior, durável, gracioso e elegante no design.

Com início em 1850 e durante os anos 1900, o trabalho de cabelo tornou-se um passatempo de sala de estar. Godey’s Lady’s Book e Peterson’s Magazine davam instruções e padrões para serem feitos em casa de alfinetes de peito, botões de punho e braceletes. Para promover a moda da indústria caseira, Godey’s lembrava os leitores que enquanto a etiqueta decretava que só a joalheria de âmbar negro era permitida durante o primeiro luto, no segundo podia-se usar alfinetes de peito e pulseiras feitas de cabelo com ouro e fecho de esmalte preto. Aos viúvos, era permitido usar correntes de relógios e cintos simples com fivela de ouro, se incluíssem ou fossem feitos de cabelo (Harran e Harran, 1997).

Em 1858, a revista de moda La Belle Assemblè, referiu-se num artigo ao artista francês de trabalho de cabelo Limmonière, de forma revolucionária. Expandindo a associação dos objectos de cabelo como um meio memorial, a revista declara que as jóias de Limmonière são um

ornamento para todas as alturas e ocasiões. Mas apesar de tentar que o trabalho de cabelo não fosse somente associado ao luto e aos memoriais, o artigo ridiculariza estilos anteriores de trabalhos de cabelo como sendo de natureza obsoleta.

Na segunda metade do século XIX, em França, o trabalho de cabelo viveu uma fase de impopularidade e as jóias de cabelo deixaram de ser as jóias de luto principais.

A joalheria de cabelo de cavalo é outra variação do trabalho de cabelo. O cabelo de cavalo era usado com cabelo humano para tornar o trabalho mais firme. Era muitas vezes tingido e tecido em projectos grandes.

No século XIX, os artistas de cabelo descobriram que era mais barato comprar cabelo aos conventos do que usar o cabelo dado pelos clientes. O comércio de cabelo em Londres importava anualmente, maioritariamente de França e da Prússia, mais de cinquenta toneladas de cabelo por ano (Burrowes, 2005).

No fim do século XIX, uma vez que a fotografia se tornou omnipresente para a maior parte das pessoas, a arte de luto com cabelo começa a aparecer e emoldurá-las (Spencer, 2010). No fim dos anos 1800 e no início de 1900, postais e cartões de namoro eram frequentemente enviados com cabelo humano do remetente anexado (Warner, 2008).

A moda da joalheria de luto e a arte de trabalhar o cabelo, como um ofício de senhoras tão comum como o tricô ou o croché, chegou ao fim na mudança para o século XX, com a morte da Rainha Victoria, com o início da Primeira Guerra Mundial e com o aumento da liberdade das mulheres (Southland District Council, 2010).

O trabalho de cabelo inglês como cultura de luto declinou. A Arte Nova alterou a moda e a construção da joalheria evoluiu, fazendo com que o trabalho de cabelo parecesse ultrapassado (Burrowes, 2005).

Com o perder da popularidade da arte com cabelo, esta deixou de ser lucrativa e por toda a Europa os ateliers fecharam, fazendo com que o ofício fosse esquecido. No entanto, em 1957, o sueco Hemslöjdsförbundet inspirou os artesãos de cabelo para ensinarem a uma nova geração de trabalhadores de cabelo. Em 1992, para assegurar o conhecimento das técnicas deste ofício, foi fundada por artesãos de cabelo, a sociedade Hårkullornas förening (Hemslöjd, [s.d.]).

3.5.4. TRABALHAR CABELO.

O cabelo também podia ser moldado, apertando-o em torno de formas e fixo com goma, mantendo a forma. As formas em tubo e em bolota eram as mais comuns (fig. 18) – sendo a bolota, provavelmente, um motivo originário do trabalho com cabelo inglês uma vez que o carvalho é a madeira nacional de Inglaterra. A forma do cabelo em tubo era conseguida, tecendo folgadoamente à volta de um tubo numa estrutura que posteriormente era endurecida antes do tubo ser retirado. As formas resultantes são rígidas e leves e oferecem variações de guarda-roupa ao seu portador (Historic Northampton, 2011).



Fig. 18
Brincos em forma de bolota de ouro e cabelo.
<http://www.morninggloryjewelry.com/victorian-hair-jewelry-aid-52.html>

O trabalho era feito em mesas redondas que, dependendo da altura, podia ser feito sentado ou em pé. A preparação era importante. O cabelo devia ser cozido em água gaseificada a ferver durante 15 minutos, posteriormente separado por comprimentos e depois dividido em grupos de 20 a 30 cabelos. A maior parte das peças de joalheria requeriam cabelo longo. Em algumas vezes, foi usada crina de cavalo, por ser um material mais grosso que o cabelo humano e mais maleável. Quase todos os trabalhos eram feitos em torno de um molde ou de um material firme. Quando o trabalho estava concluído era fervido durante 15 minutos e seco e só depois retirado do molde. Por fim ia para o joalheiro para a montagem (Harran e Harran, 1997).

3.5.5. SUMÁRIO.

O *hairwork* é uma técnica antiga, explorada desde o século XVII. O amor e a união foram a base do início da indústria do trabalho com cabelo mas mais tarde o seu uso tornou-se um meio de afirmação social. As jóias de cabelo eram valiosas.

Posteriormente, impulsionadas pela Rainha Victoria, a joalheria de luto com cabelo atinge o seu pico e o seu uso torna-se recorrente. Nesta altura, a joalheria de cabelo simbolizava o luto – uma prática respeitável mas elegante – pela perda de alguém próximo.

Conclui-se que o cabelo humano era considerado um material humilde, que era facilmente e sempre associado ao seu

dono/dador, mas perfeitamente capaz, por ser forte e duradouro, de responder aos surpreendentes e complexos processos de execução, designs das peças e à duração/validade necessárias para o seu uso durante a prática do luto.

Somente nos dias de hoje é que o uso de cabelo humano se revela mórbido e perturbador, porque, em tempos passados, o seu uso como adorno era normal e ‘obrigatório’. Os métodos utilizados na concepção das peças mostram-se inspiradores na exploração desta investigação e por isso, tal como era feito, também se irá utilizar ‘goma’ para o controle dos fios de cabelo, ao longo de todo o processo.

3.6. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DO TRABALHO COM CABELO.

3.6.1. INTRODUÇÃO.

Desde meados de 1990, o cabelo – humano e sintético – provou ser um material rico que proporciona um meio para a exploração de ideias em torno do corpo, das sensações e da memória. As suas características únicas tornam-no capaz de ser utilizado em pinturas, joalharia e instalações (Mckellar, 2008).

Na verdade, o cabelo é hoje um grande negócio e extremamente lucrativo para alguns. Segundo Charlie Le Mindu, em 10 anos, estaremos todos a usar roupas feitas de cabelo humano (Winterman, 2010).

O cabelo – sintético e natural –, tem vindo a ser utilizado cada vez mais frequentemente por designers e artistas plásticos.

A análise que se segue, apresenta-se organizada cronologicamente – tem como critério a data do primeiro trabalho, onde é utilizado cabelo, de cada artista/designer e depois os seus trabalhos seguintes com o mesmo material – e tem como objectivo o descortinar do que já se fez com cabelo, enquanto matéria-prima, em qualquer vertente onde exista uma ligação com o design de moda.

3.6.2. 1992.

NICK CAVE.

Desde 1992, Nick Cave, um nova-iorquino, escultor de tecido, bailarino e artista performativo, explora em *Soundsuits*, as máscaras e os trajes cerimoniais africanos, o vestuário de alta-costura e os casacos armadura. *Soundsuits* (fig. 19) é uma série de trabalhos vestíveis, focados na forma, abstracção e fantasia, que incorporam padrões intensos com todos os materiais imagináveis para fazer sons únicos. Usando materiais em quantidades abundantes – lantejoulas, bordados, cordas, botões, missangas, plumas, meias e camisolas, gaze, cabelo humano, entre outros – Nick consegue efeitos grotescos mantendo sempre uma linha distinta e glamourosa. Em cada trabalho mistura teatro, dança, animais e ciência cria uma infusão divertida e dinâmica entre a sensibilidade, som e cor da performance afro-brasileira (Smith, 2006; Loving, 2010)

Uma das suas peças é feita de cabelo humano tingido. O cabelo, segundo Nick, concede uma sensibilidade animal e, pelo facto de não se saber de onde vem, uma ideia sedutora mas também assustadora (Finkel, 2009).

Fig. 19
Soundsuits, desde 1992.
NICK CAVE
<http://vivaemani.wordpress.com/category/design/>



3.6.3. 1993.

MONA HATOUM.

O trabalho de Mona é muito diversificado mas, desde o início dos anos 90, Mona explora o cabelo humano como um material na expressão de género e identidade. Mona Hatoum é uma artista plástica palestina que explora noções de casa e reflecte a sua ênfase na identidade cultural. O cabelo tem provado ser um material artístico rico que fornece um meio único para

a exploração de ideias relativas ao corpo, sensação e memória. As suas qualidades permitem ser usado em desenhos, pinturas, joalharia e instalações.

Keffief (fig.20), executado entre 1993 e 1999, é feito a partir do lenço tradicionalmente usado pelos homens palestinos. O padrão, muito característico dos lenços árabes, foi bordado sobre um lenço branco de algodão com longos fios de cabelo humano que, ultrapassam as bordas do lenço, como se continuassem a crescer. *Keffief* joga com o que se vê e o que não se vê e tem um forte significado político e cultural. Nos países muçulmanos muitas mulheres cobrem o cabelo com um lenço porque o cabelo é associado à sexualidade, mas em *Keffief* o cabelo quebra essa barreira, crescendo através dele.

Em 1995, em *Hair Necklace* (fig. 21), Mona transforma esferas de cabelo num delicado colar. Esta peça acaba por devolver o cabelo ao corpo. O cabelo é reabilitado, reenquadrando as bolas de cabelo como um material precioso de joalharia. *Hair Necklace* chegou a estar exposto na montra da Cartier em Bordeaux.

Seis anos mais tarde, em *Untitled* (fig. 22), Mona produz uma pequena rede frouxa, com nós de cabelo humano grisalho, em papel. Os fios de cabelo foram posteriormente fixados com laca para impedir o caos. Este processo remete para os métodos de controlo que, são rotineiramente usados pelas mulheres, para as manter em conformidade com os ideais de feminilidade ocidental (Mckellar, 2008).

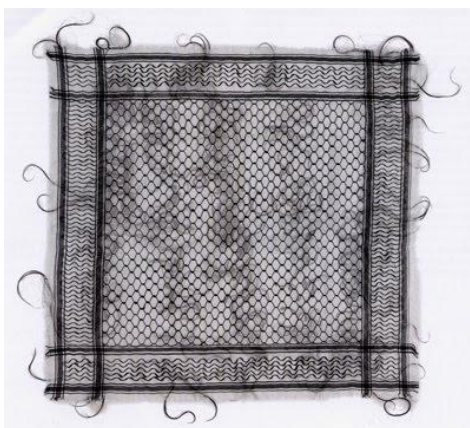


Fig. 20
Keffief, 1993-1999
MONA HATOUM
<http://www.thecityreview.com/ashmoma.html>



Fig. 21
Hair Necklace, 1995
MONA HATOUM
<http://www.fashionprojects.org/?p=450>

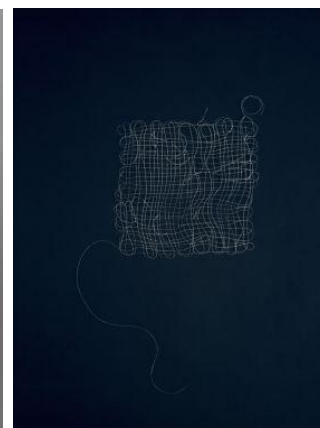


Fig. 22
Untitled, 2001
MONA HATOUM
<http://www.whitecube.com/artists/hatoum/viii/>

3.6.4. 1997.

EMILY BATES.

De 1997, *Sibilla* (fig. 23) é um vestido, da autoria de Emily Bates, tricotado a partir de cabelo recolhido de cabeleireiros em três diferentes cores – loiro, castanho e ruivo. Foi tecido com cabelo humano e mede 2,60m (Warner, 2003).

Emily chama-lhe “impossible dress”, porque de facto o vestido não funciona. Quando está pendurado é um vestido elegante mas o seu comprimento torna-o impossível de ser usado. Relativamente à reacção das pessoas quanto a este seu trabalho, estas tendem a ser atraídas por ele mas, quando se apercebem tratar-se de cabelo verdadeiro, recuam imediatamente (Millar, 1997).



Fig. 23
Sibilla, 1997
EMILY BATES
www.opendemocracy.net/arts-hair/article_1155.jsp

3.6.5. 1998.

LINDSEY ADELMAN.

Lindsey Adelman é uma designer industrial nova-iorquina com especial interesse em objectos de iluminação. Grande parte do seu trabalho é sobre beleza e a criação de um estado de espírito.

Feitos com cabelo humano sobre papel, esta série de desenhos (fig. 24) começou a ser feita em 1998. Lindsey reúne cabelos de família, amigos e de colecionadores a quem encomenda peças.

Quanto ao processo, este envolveu um meticuloso trabalho de colagem de cada fio de cabelo no lado pegajoso do papel autocolante. Estes foram montados no papel ou directamente na parede. (McKeough 2010; Adelman, 2010).



Fig. 24

Desenhos de cabelo sobre papel, desde 1998.

LINDSEY ADELMAN

<http://lindseyadelman.com/drawings.php?item=20>

3.6.6. 2000.

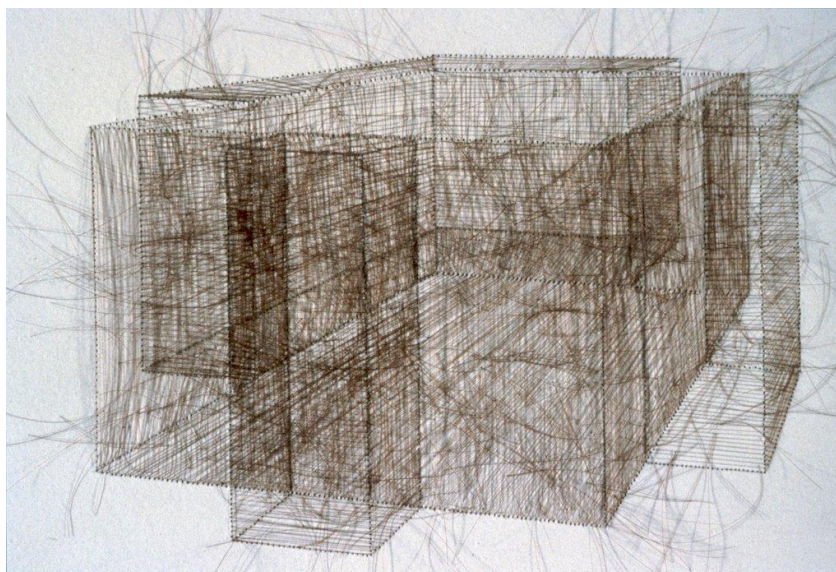
JENNIFER PERRY.

No Outono do ano 2000, Jennifer Perry viajou para a Ilha de Jersey, onde viu centenas de *bunkers* do tempo de Hitler – alguns deles pareciam ter sido construídos há milhares de anos atrás e outros eram estranhamente futuristas. Essas belas mas terríveis fortificações tornaram-se metáforas para questões como a segurança, o medo, a vulnerabilidade, o ódio e a crueldade.

As formas desses *bunkers* são referências para os desenhos esquemáticos que faz no papel e que posteriormente fura centenas de vezes, ao longo das linhas, com uma agulha (fig. 25). Jennifer, ata fios individuais de cabelo um a um e costura-os no papel ou na tela, criando planos bifurcados que se sobrepõem e criam um desenho que flutua no espaço.

No seu trabalho, Jennifer Perry, representa salas ou espaços fechados e ilusórios que guardam a memória, onde a fragilidade do cabelo amacia e humaniza a perspectiva exacta dos desenhos dessas fortalezas do imaginário criando um jogo de escala e densidade (Perry, 2008).

Fig. 25
Container, 2000
JENNIFER PERRY
<http://jennkristen.blogspot.com/2008/01/container-2000-22-x-30-hair-on-paper.html>



3.6.7. 2003.

JENNI DUTTON.

Após ter reflectido, com um ex-aluno seu, sobre o destino do cabelo quando descartado, Jenni Dutton – uma ‘Conceptual Mixed Media Artist’ –, cria, em 2003, *Blond Hair Dress*, (fig. 26) todo ele de cabelo humano.

Jenni recolheu um saco de plástico de cabelo, todas as semanas, durante 6 meses e prendeu-o num processo complicado e extremamente organizado.

«The dress is made on a thin fabric base made over a mannequin, that was then collaged over with paper and painted gold, otherwise the only material is hair which was stuck on with PVA glue in layers starting at the bottom, a very tricky process!⁷»

(Jenni Dutton, 2011).

Porém, as reacções ao seu vestido são diversas, há quem fique horrorizado quando percebe que o cabelo é humano mas também há quem o queira acariciar (Dutton, 2011).



Fig. 26
Blond Hair Dress, 2003
JENNI DUTTON
www.jennidutton.com/blondhairdress.html

⁷ T.L.: O vestido é feito sobre uma base de tecido fino por cima de um manequim, depois foi colado papel e pintado de dourado, fora isso o único material é cabelo, preso com cola de PVA em camadas que começam do fundo, um processo muito complicado!

KATE KRETZ.

Para Kate Kretz, uma artista americana formada em pintura, uma das funções da arte, é tirar-nos a sensação de desprotegidos, lembrando-nos da fragilidade comum a todo o ser humano em todos os continentes e ao longo de séculos. Ao conhecer alguém, o peso da vida dessa pessoa torna-se insuportável – como um rasgão, uma ruptura – e é esse sentimento que tenta articular nos objectos que cria.

Kate Krets dá vida ao tátil como se estivesse engolido e persegue obcecadamente a forma como o nosso mundo se torna descartável.

No seu trabalho, Kate explora o cabelo humano aplicando-o e bordando-o em fronhas de almofadas – em 2001, em *Dream*; em 2003 (fig.27), em *Threat of Heavy Weather*; em 2005, em *My young lover*; e em 2006, em EBB – e em naprons de linho –, em 2006, em *Oubliette I e II* (fig.28); e em 2008, em *Deep, Far*. Todos eles demoram vários meses na sua concepção (Kretz, 2008).



Fig. 27
Dream, 2001
e pormenor.
KATE KRETZ
<http://www.katekretz.com/hair.html>



Fig. 28
Oubliette II,
2006 e
pormenor.
KATE KRETZ
<http://www.katekretz.com/hair.html>

LAURA NORMANDIN.

O trabalho de Laura Normandin procura explorar a ideia de que os humildes são fortes, não obstante da sua fragilidade. É natural do Kansas e mudou-se para Nova Iorque, para estudar na *Cooper Union Art School*, local onde vive e possui actualmente um pequeno negócio de peças feitas à mão.

Especialmente interessada no uso de técnicas tradicionais para fazer ‘artesanato’ moderno, o seu trabalho consiste na exploração de variados símbolos em diferentes combinações e contextos. Em 2003, Laura executa *Trivet 1* (fig. 29) e 2 (fig. 30), bordados feitos de cabelo humano em linho – os materiais que escolhe são geralmente humildes, domésticos e simples onde procura descobrir a sua força quanto à sua vulnerabilidade à deterioração (Normandin, 2006).

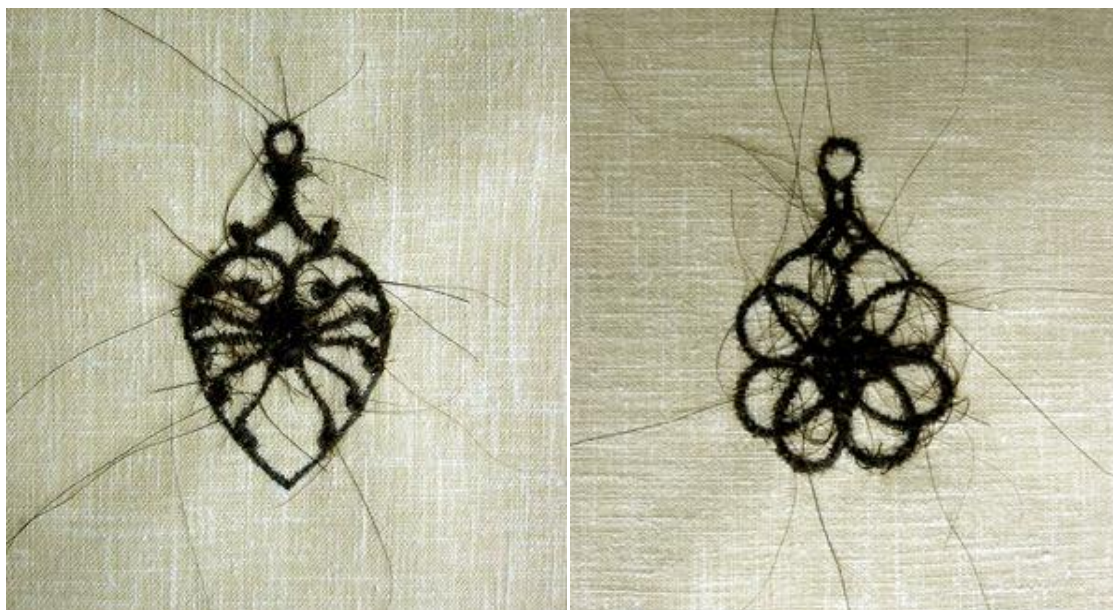


Fig. 29

Trivet 1, 2003

LAURA NORMANDIN

http://www.lauranormandin.com/pages/hair_emb_main.html

Fig. 30

Trivet 2, 2003

LAURA NORMANDIN

http://www.lauranormandin.com/pages/hair_emb_main.html

3.6.8. 2004.

CARSON FOX.

Carson Fox é um artista americano cujo trabalho, é produzido a partir da herança da tradição gótica sul-americana. Aprecia materiais e métodos não tradicionais e interessa-se pela beleza e

pela procura dela. Privilegiando produtos e técnicas que respondam às necessidades do trabalho, explora materiais humildes mas expressivos pelos quais se sente atraído. Resultando em esculturas e em instalações produzidas com uma variedade de materiais – incluindo cabelo sintético. O seu método de trabalho é uma reflexão sobre temas de carácter alternativo, criados na mente como uma garantia contra a inevitabilidade da morte.

I Know About Your Broken Heart (fig. 31) e *Filigree* (fig. 32) são feitos de arame e cabelo sintético. *Filigree* é inspirado na joalheria e esculturas de cabelo vitorianas. Apesar de estas funcionarem como uma memória e uma lembrança de um ente querido após a sua morte, as esculturas de Carson Fox são elaboradas tapeçarias de delicados fios de cabelo, lembrando renda em larga escala.

Nos seus trabalhos, enquanto o padrão decorativo pode acalmar, o cabelo enquanto material pode transmitir uma sensação de pavor e luto (Fox, 2010)

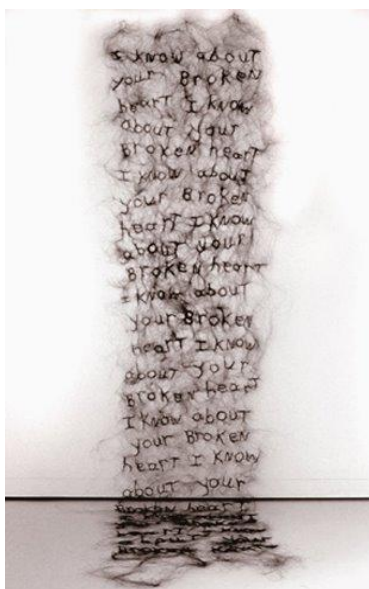


Fig. 31
I Know About Your Broken Heart, 2004
CARSON FOX
<http://www.carsonfox.com/filigree.html>

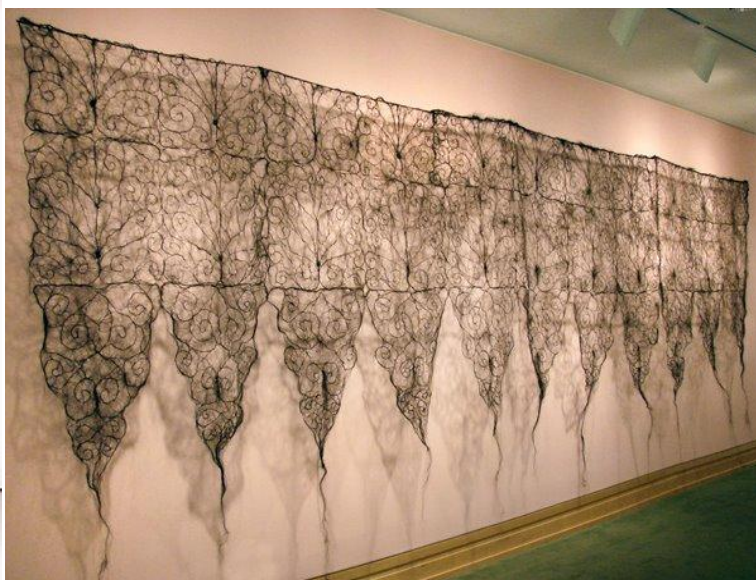


Fig. 32
Filigree, 2006
CARSON FOX
<http://www.carsonfox.com/filigree.html>

CECÍLIA COSTA.

Natural das Caldas da Rainha, Cecília Costa é uma artista multi-facetada: trabalha com fotografia, vídeo, instalações e desenho. Partindo frequentemente da figura humana, Cecília questiona conceitos como a percepção, a identidade e a auto-representação.

Em *Os Deuses Usam Lingerie*, (fig. 33) o seu trabalho explora o mito de Penélope – contestado e recontextualizado para que o seu lugar no nosso imaginário permaneça de forma a resolver questões de género.

Cecília usa o seu cabelo – o elemento corpóreo mais sensual –, para criar uma peça de roupa interior que cubra a sua dignidade, a zona púbica. Para a artista, o tornar o natural em artificial, permite uma reutilização e reformulação da informação e do lugar. O seu trabalho sugere sensualidade e um desejo de falar sobre tabus, o escondido, a marca do seu género (Trindade, 2006).



Fig. 33
Os Deuses Usam Lingerie, 2004
CECÍLIA COSTA

<http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=28>

SANDRA BACKLUND.

Sandra Backlund, designer de moda, fundou a sua marca em 2004 e desde então o seu trabalho tem sido seleccionado por alguns dos maiores editores e curadores de todo o mundo ([Backlund](#),[s.d.]). Diz que não escolheu o *knitwear* mas que aconteceu dessa forma, uma vez que sempre experimentou materiais diferentes e formas tridimensionais, e a malharia é perfeita para o efeito pois esta técnica é para si, sinónimo de liberdade criativa.

Sandra destaca-se por usar materiais e técnicas pouco tradicionais aliando moda e arte. Todo o seu trabalho é todo feito à mão pela própria designer (Giraldo, 2010).

Em nenhuma fonte disponível está especificado a verdadeira origem do material, isto é, se é cabelo sintético ou humano. No entanto, sabemos que o casaco (fig. 34) é feito de cabelo entrançado e o vestido (fig. 35) de franjas de cabelo.



Fig. 34
Casaco da coleção *Body skin and hair*, 2004
SANDRA BACKLUND
www.sandrabacklund.com



Fig. 35
Vestido da coleção *Body skin and hair*, 2004
SANDRA BACKLUND
www.sandrabacklund.com

3.6.9. 2005.

GUIDO OOOMS.

A OOOMS é uma marca que se concentra na alta qualidade e originalidade. Os seus produtos surgem da exploração de ideias onde algumas delas resultam em produtos reais. São produtos feitos à mão, em pequenas séries, pela equipa de design ou por terceiros na Holanda (Studio Ooms, 2011).

Os modelos originais destes chapéus (fig. 36, 37 e 38) são feitos 100% de cabelo humano, mas quando questionado quanto à forma como são feitos, Guido Ooms, não responde, garantindo ser esse o segredo (anexo 2) (Ooms, 2011).



Fig. 36

Hairhats, 2005

GUIDO OOMS

<http://www.trendhunter.com/trends/organic-accessories-hats-made-out-of-human-hair#!/photos/28113/2>



Fig. 37

Hairhats, 2005

GUIDO OOMS

<http://www.trendhunter.com/trends/organic-accessories-hats-made-out-of-human-hair#!/photos/28113/3>



Fig. 38

Hairhats, 2010

GUIDO OOMS

<http://www.ooms.nl/hairhats/>

«Do you need a good alternative for wearing fur? Why not wear hats made of 100% human hair. The Hairhats are a statement about the fact that people shave and cut up almost every animal walking around with nice fur, but refuse to adorn human hair»⁸

(Ooms, 2011).

⁸ T.L.: Precisa de uma boa alternativa para usar peles? Porque não usar chapéus feitos 100% de cabelo humano. Os chapéus de cabelo são uma afirmação sobre o facto de as pessoas desbastarem e cortarem quase todos os animais andantes com bom pêlo, mas que se recusam a usar cabelo humano.

HELEN PYNOR.

Helen Pynor é uma artista, formada em biologia, residente em Sydney. O seu trabalho é, segundo Helen, um acto de loucura. Inicialmente pensou em tricotar vestuário mas gradualmente essa ideia foi-se desvanecendo. Frágil e bonito, o seu trabalho reside no tricotar de órgãos internos de corpo humano – um cérebro, um coração, um intestino e pulmões – inteiramente de cabelo humano. A artista explora um paradoxo, o cabelo que é um símbolo de beleza, utilizado na representação de órgãos internos, considerados feios e detestáveis. Helen cria estruturas complexas e tridimensionais dos órgãos à escala real, com um material volátil que torna o trabalho imensamente leve (fig. 39 à fig. 43).

O cabelo usado – comprado a um comerciante – é de alta qualidade e provém de Espanha. Helen tricota o cabelo com agulhas de 3,5 mm e 9mm, depois de atar os fios um a um – processo que considera orgânico e nada monótono. Dada a peculiaridade e as características do material que utiliza, Helen só utiliza o ponto meia, criando diferentes texturas, densidades e translucidez, variando no tamanho da agulha e na cor do cabelo.

O cabelo é para si um indicador bastante preciso do seu estado espírito pois, quando tudo está a correr bem o tricotar é como uma meditação mas se por algum motivo a sua cabeça está agitada, é certo que em algum momento o cabelo se irá emaranhar.



Fig. 39
Exhale, 2005
HELEN PYNOR
<http://helenpynor.com/exhale.htm>



Fig. 40
Pormenor de *Exhale*, 2005
HELEN PYNOR
<http://helenpynor.com/exhale.htm>

As peças quando concluídas, que a fim de manter a sua cor e força são exibidas, sem qualquer redimensionamento, à frente de painéis de luz e suspensas com múltiplos fios de cabelo loiro. O cabelo, apesar de ser um material muito delicado, é também extremamente forte e resistente quando combinado com as centenas de pontos em tricô que tornam a estrutura bastante resistente e estável (Nargi, 2011).



Fig. 41
Underneath,
2006
HELEN PYNOR
<http://helenpynor.com/Underneath.htm>



Fig. 42
Inhale, 2006
HELEN PYNOR
<http://helenpynor.com/inhale.htm>

Fig.43
Untitled (brain heart gut), 2007
HELEN PYNOR
<http://helenpynor.com/untitled.htm>

HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR.

Hrafnhildur Arnardottir, também conhecido por Shoplifter, é uma artista islandesa residente em Nova Iorque, cujo trabalho – situado entre a arte visual, a performance e o design – tem sido mostrado por todo o mundo. Shoplifter trabalhou durante anos na exploração da natureza do uso e da simbologia do cabelo e do seu potencial a nível visual e artístico.

O humor tem um papel importante na sua obra, sendo por vezes subtil ou verdadeiramente assumido. As suas peças de cabelo concentram um jogo de justaposição de opostos: a evocação de formas naturais e da vida vegetal e o lado grotesco e perturbador conferido pelo cabelo – por não estar ligado ao corpo.

O cabelo, – humano, em peças pequenas ou utilizado em pequenas partes de uma peça, e sintético, na maior parte das vezes – é o material mais utilizado por si. Shoplifter gosta de investigar todos os caminhos e de usar qualquer material que à partida não pareça ter qualquer possibilidade de ligação com a arte visual. Usa técnicas artesanais como o tricô, tecelagem e entrançados para criar novos têxteis.

Entre outros trabalhos seus estão as esculturas, *Hairy Hunch*, de 2005 (fig. 44), inspirada no livro *The Opening of the Hump* de Oddny Eir Aevarsdottir e *Hair Helmet*, de 2008 (fig. 46), ambas executadas com cabelo sintético e humano entrançado e em franjas.

White Wedding, de dois anos mais tarde (fig. 45), é uma escultura criada durante a residência no Lower Manhattan Cultural Council, executada com cabelo sintético entrançado e em franjas (Arnardottir, 2011).



Fig. 44
The Hairy Hunch, 2005
HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR
<http://www.shoplifter.us/index.php?/installati-on-sc/the-hairy-hunch/>



Fig. 45
White Wedding, 2007
HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR
<http://www.shoplifter.us/index.php?/installation-sc/white-wedding/>



Fig, 46
Hair Helmet, 2008
HRAFNHILDUR ARNARDOTTIR
<http://www.shoplifter.us/index.php?/wall-murals/braided-works/>

JENNY HART.

Conhecida pelos seus bordados, Jenny Hart, é apaixonada pela noção de perspectiva e por artesanato *indie*. Em 2001 – numa altura de abundância de padrões ultrapassados– criou, no Texas, a sua pequena empresa de forma independente, *Sublime Stitching*, onde introduziu trabalhos com nada de novo para ‘o bordado’ mas de temas nada tradicionais. Jenny Hart foi pioneira em assumir e revitalizar uma técnica cuja execução é associada a uma faixa etária mais elevada, sendo reconhecida pela imprensa e pelos artesãos – gratos por finalmente existir alternativa. Desde então, a visão de Jenny para o bordado actualizado tem crescido (Hart, 2011).



Em *Oh Unicorn* (fig. 47), Jenny bordou usando apenas um fio de cabelo de cada vez, do seu próprio cabelo, num pedaço de couro fino. Demorou duas semanas a ser executado pois muitos fios de cabelo se partiram, houve muitos recomeços e erros (Hart, 2008).

Fig. 47
Oh Unicorn, 2005
JENNY HART
www.jennyhart.net

3.6.10. 2006.

FRANCIS WILLEMSTIJN.

Francis Willemstijn é uma designer de jóias holandesa que explora no seu trabalho, a força da cultura, tradição e símbolos holandeses, conferindo-lhes um novo significado.

Interessa-se por costumes e joalheria tradicional e pelo seu uso particular associado à morte. Inspirada nas tradições antigas e no artesanato, Willemstijn – que começou por experimentar investigar o poder da expressão contemporânea com o material como ponto de partida – explora a fé em jóias de luto.

O colar *Heritage* (fig. 48) e o colar e pulseira *Gejaagd door de Wind* (fig. 49 e 50) são trabalhos, baseados em costumes do passado, feitos de cabelo humano, prata, vidro, âmbar preto, materiais têxteis e camurça (Galerie Rob Koudijs, 2011; Willemstijn, 2010).



Fig. 48

Heritage. Colar, 2006

FRANCIS WILLEMSTIJN

<http://www.willemstijn.com/heritage.html>



Fig. 49

Gejaagd door de Wind. Colar,
2009

FRANCIS WILLEMSTIJN

<http://www.willemstijn.com/gejaagd.html>



Fig. 50

Gejaagd door de Wind. Pulseira,
2009

FRANCIS WILLEMSTIJN

<http://www.willemstijn.com/gejaagd.html>

3.6.11. 2007.

ADRIENNE ANTONSON.

Adrienne Antonson vive nos Estados Unidos. O seu trabalho é meticuloso, engenhoso e sustentável. Com um profundo interesse na sustentabilidade e em sistemas de auto-suporte, o cabelo humano mostrou-se ser o material mais imediato e verdadeiro. Fascinada pelas implicações históricas e as variadas utilizações do cabelo, Adrienne diz-se intrigada com a capacidade de atracção/repulsão que o material provoca. No seu trabalho é utilizado o seu próprio cabelo, de amigos e família. A artista afirma que, a utilização de um material tão íntimo no meticuloso processo do seu trabalho, a inspira na meditação sobre os relacionamentos e a conectividade.

Todos os seus objectos, são delicados e cautelosamente criados e montados, pois um ligeiro vento é o suficiente para que estes levantem voo. Salvo poucas excepções, estes objectos são apenas feitos de cabelo e linha (fig. 51) (Dailey, 2008).



Fig. 51
*Armor, Gloves, Suspenders e
Boots, 2008*
ADRIENNE ANTONSON
<http://www.flickr.com/photos/32631194@N08/page9/>
e www.adrienneantonson.com



Fig. 52
Insects of Hair, 2010
ADRIENNE ANTONSON
www.adrienneantonson.com

Em *Insects of Hair* (fig. 52), numa perspectiva única e íntima da natureza e da auto-sustentabilidade, Adreinne cria espécies reais e imaginárias, inspirada pelo comportamento bizarro e pela evolução do mundo dos insectos. (Adrienne Antonson 2010).

ALICIA ZENOBIA.

A designer de moda Alicia Zenobia, estudou na *Rhode Island School of Design* e sempre quis que o seu trabalho e a 'sua arte' estivessem acessíveis a todos – um dos motivos que a fez optar pela vertente da moda. O seu projecto de tese já estava muito perto dessa área, pois explorou o cabelo numa serie de esculturas.

Para Alicia, porque nascemos nus, tudo o que usamos para cobrir a nossa nudez é uma fantasia – vestimos de acordo com o que pensamos ser ou o que queremos fazer parecer. A moda uniformiza e isso é entediante. Logo, se se quer fazer algo, esse algo tem de ser único.

Alicia Zenobia criou *Autonomous Clothing Company*, a sua pequena linha de roupa, destinada a alimentar os desejos de pessoas *underground* –

«Street Urchins, Vampire Vagabonds, Meaty Metalheads, Heart-Shaped Harlots, Dirty Gypsies, Tattooed Ladies, Mustachioed Men, Gutter Punks, Psycho-billies and boobies, Fierce Lezbos, Killer Queens, Snake Charmers, Sad Little Boys and Girls, Happy Big Ladies and Gents, Bisensual Electrofreaks and Urban Cowboys are all invited to peruse and abuse my goods⁹»

(Zenobia, 2008).

Sempre foi fascinada pela escultura e nela busca inspiração, recreando ao seu estilo. Em Original Hair Dress (fig. 55), Alicia Zenobia, utilizou cabelo humano e em Deer Dress (fig. 54) e em Raven Hair Dress (fig. 53) utilizou cabelo humano e cabelo sintético (Zenobia, 2008; Wilkinson, 2011)

Fig. 53
Raven Hair Dress, 2008
ALICIA ZENOBIA
<http://aliciazenobia.carbonmade.com/projects/2026702#5>



⁹ T.L.: Crianças que vagueiam, vampiros vagabundos, metaleiros, góticas espartilhadas, ciganas sujas, mulheres tatuadas, homens de bigode, *punks*, *billies* góticos e metaleiros, lésbicas másculas, travestis ultra produzidos, encantadores de cobras, meninos e meninas tristes, mulheres e homens muito gordos mas felizes, *freaks electro* sentimentais e cowboys urbanos estão todos convidados a examinar e abusar dos meus produtos.

Fig. 54
Deer Dress, 2008
ALICIA ZENOBIA
<http://aliciazenobia.carbonmade.com/projects/2026702#6>



Fig. 55
Original Hair Dress, 2008
ALICIA ZENOBIA
<http://aliciazenobia.carbonmade.com/projects/2026702#4>

ARTIDJANA.

Em Novembro de 2007, a companhia Artidjana, apresentou na Croatian Fashion Week, na colecção primavera/verão 2008 um vestido feito inteiramente de cabelo humano (fig. 56).

No vestido foram usados 50 metros de cabelo loiro. A sua frente é feita em ponto encanastrado que culmina, nas costas, com cabelo solto (Ananova, 2007).



Fig. 56
Vestido de cabelo humano
ARTIDJANA
2007
<http://www.crookedbrains.net/2011/02/creative-modern-dresses.html>

GARETH PUGH.

Gareth Pugh é um designer britânico sediado em Paris. Ficou conhecido pelas suas criações dramáticas, muitas vezes sinistras, infladas e construídas. Graduiu-se na Central Saint Martins em 2003 e estreou-se na London Fashion Week em 2005 com colecção de inverno de 2006.

Todos os seus desfiles são um espectáculo a contemplar e as suas criações encantadoramente intimidadoras. Inspira-se no punk e no gótico e usa pele com frequência criando com elegância e rebeldia uma visão futurista dramática de moda.

Na colecção de Primavera 2008 Gareth usou tecidos luxuosos como a caxemira, o couro e a pele combinados com borracha e cabelo humano para criar e enfatizar as silhuetas e texturas exageradas (fig. 58).



Na sua colecção de Inverno 2008, usou zips, flanela, couro, PVC e cabelo humano numa combinação glamourosa onde a maior parte das formas, sob os complementos decorativos, eram surpreendentemente básicas (fig. 59) (Bumpus 2011; Blanks 2008; Pernet 2006; Miguel 2010).

Gareth diz que as pessoas ficam horrorizadas com a ideia de ter usado cabelo humano na sua colecção e argumenta que é só cabelo que alguém vendeu, ninguém morreu por ele (Gareth Pugh fashion designer profile, 2010).

Fig. 57
Casaco de cabelo,
Primavera/Verão 2007
GARETH PUGH
http://dianepernet.typepad.com/diane/2006/10/rick_owens_gare.html

Fig. 58
Colecção
Outono/Inverno 2007
GARETH PUGH
<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2007RTW-PUGH>





Fig. 59
 Colecção Outono/Inverno 2008
GARETH PUGH

<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2008RTW-PUGH>

JULIA REINDELL.

A colecção mais diferenciada apresentada no *London College of Fashion Awards* foi a de Julia Reindell. Criada para os prémios da *Royal Academy of Art* em Piccadilly, a sua colecção apresentou um vestido inteiramente de cabelo humano (fig. 60) (Patten, 2008).

Apesar de não haver muita informação disponível, pelo contemplar da imagem, o vestido parece ser feito de emaranhados de cabelo unidos.



Fig, 60
Vestido de cabelo humano, 2007
JULIA REINDELL
<http://www.trendhunter.com/trends/bizarre-fashion-designs-to-generate-buzz-human-hair-dress>

OLEG TARNOPOLSKY.

Oleg Tarnopolsky é um *hair stylist* russo que, criando uma nova estética, trouxe à imagem da mulher moderna um gosto de verdadeira espontaneidade, independência e vontade. Pesquisador incansável, Tarnopolsky é conhecido pelo seu trabalho na criação de cabelos em espectáculos e pela utilização de materiais incomuns nas suas colecções de moda.

Em 2007, apresentou na *Kyiv Fashion Week*, um vestido (fig. 61) inspirado na época de colheita, fertilidade e tradição russa como estímulo para o crescimento da consciência nacional e do espírito de patriotismo entre os jovens. O vestido, intitulado *Indian Summer*, é feito com tranças apertadas de cabelo natural, espigas de trigo e folha de ouro (Tarnopolsky, 2011).



Fig. 61
Indian Summer, 2007
OLEG TARNOPOLSKY
<http://ihaxor.tk/main/creative/832-platya-iz-volos.html>

3.6.12. 2008.

ANNA SCHWAMBORN.

Todos os restos mortais, agem de forma importante ao fazerem lembrar um ente querido que tenha falecido, e são os mais duradouros materiais naturais.

Anna Schwamborn, estudou na *Central Saint Martins* em Londres, trabalhou com Alexander McQueen e Vivienne Westwood e é a criadora de *Mourning Objects* (fig. 62 e 63).

Mourning Objects são memórias usáveis que tornam possível a utilização como jóia, de cabelo e de cinzas da cremação do defunto – combinado com osso preto da China, a porcelana do mundo de classe mais alta. Segundo Anna, os objectos devem ser usados junto ao corpo que está de luto, simbolizando uma conexão física entre os dois indivíduos mesmo depois da morte.

Os *Mourning Objects* actuam como recordações e pretendem lembrar a fragilidade e a valorização da vida (Roberts, 2009).



Fig. 62
Mourning Objects, rosário, 2008
ANNA SCHWAMBORN
<http://www.dezeen.com/2009/06/23/mourning-objects-by-anna-schwamborn/>



Fig. 63
Mourning Objects, colar, 2008
ANNA SCHWAMBORN
<http://www.dezeen.com/2009/06/23/mourning-objects-by-anna-schwamborn/>

CHRIS MARCH.

Com sede em Nova Iorque, Chris March é designer de moda e figurinista. Trabalhou durante 10 anos na criação de enormes e extravagantes perucas e chapéus no *“Beach Blanket Babylon”* - a revista de maior duração do teatro musical (March, 2011).

Em 2008, foi um dos finalistas da 4ª edição do Project Runway e apresentou na sua coleção final, peças que incluíam cabelo humano (fig. 64)– material que apesar de algumas reticências, decidiu usar por ser um material pouco esperado. Chris diz ter criado algo entre o pronto-vestir e a fantasia *couture*, dentro do que pensa ser editorial mesmo dentro da fantasia, mas sem o tornar inútil no mundo da moda (Newman, 2008).

Nas suas peças, o cabelo humano foi utilizado – a sair de mangas e bainhas, numa gola, na única mala da coleção e na saia de um vestido – sempre usado em franjas.



Fig. 64
Coleção Outono/Inverno
2008
CHRIS MARCH
<http://nymag.com/fashion/fashionshows/2008/fall/main/newyork/womenrunway/chrismarch/#>

NAGI NODA.

Nagi Noda era uma talentosa internacional artista pop e realizadora japonesa, nascida em Tokyo. Realizou inúmeros vídeo clips, anúncios de publicidade e trabalhos multidisciplinares e, no ano de 2003, abriu o seu próprio estúdio, Uchu Country. Morreu, em Setembro de 2008, com apenas 35 anos, mas deixou 15 chapéus/esculturas únicas inspiradas em animais e feitas de cabelo humano (fig. 65) (Noda, 2005).



Fig. 65
Hair Hat, 2008
NAGI NODA
<http://www.naginoda.com/works/hairhats.html>

VPL . VICTORIA BARTLETT.

Victoria Bartlett, designer de moda britânica, fundou a *Visible Panty Line* (VPL) em 2003. As criações da VPL permitem que o que estava anteriormente sob a superfície se torne parte integrante do guarda-roupa da mulher. O trabalho de Victoria incorpora uma abordagem subtil que é simultaneamente sexy e confortável (Eco Domani, 2011).

Desde 2008 a VPL, trabalha em colaboração com Hrafnhildur Arnardottir – também conhecido como *Shoplifter* – e com a *stylist* Edda Gudmundsdottir, concebendo acessórios para as colecções de Inverno de 2008, 2009 e 2010 (fig. 66, 67 e 68). Como complemento das colecções, usam cabelo humano e sintético entrançado para fazer capas, colares, corpetes, malas, entre outros (Arnardottir, 2010).

Na colecção de Inverno de 2008, Victoria explorou a escultura numa viagem pela geografia do corpo. Apesar de o conceito ser pesado, a abordagem foi agradavelmente leve. Em colaboração com *Shoplifter*, foram executados acessórios com cabelo entrançado, habilmente integrados na colecção, (Borrelli-Persson, 2008).



Fig. 66

Colecção Outono/Inverno 2008

VPL . VICTORIA BARTLETT

<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2008RTW-VPL>

Exquisite corpse, tema da colecção de Inverno de 2009, explorava novas formas e novas abordagens, apresentando – igualmente em colaboração com *Shoplifter* e Edda – um colete e uma gola inteiramente feitos de cabelo humano (Monson, 2009).

A colecção de Inverno de 2010, apresenta uma abordagem ainda mais forte que o foco habitual da VPL, onde a roupa interior ganha maior destaque como *outerwear*. Nela são mais uma vez apresentadas peças executadas em parceria com *Shoplifter* e Edda onde o cabelo entrançado é novamente explorado – num espartilho e num body (Leader, 2010).



Fig.67
Colecção
Outono/Inverno
2009
**VPL . VICTORIA
BARTLETT**
<http://www.shoplifter.us/index.php?/collab/vpl/>

Fig. 68
Colecção
Outono/Inverno 2010
**VPL . VICTORIA
BARTLETT**
<http://www.shoplifter.us/index.php?/collaborations/vpl/>



3.6.13. 2009.

ALENA AKHMADULLINA.

Alena Akhmadullina apresentou em Outubro de 2005, na *Paris Fashion Week*, a sua primeira colecção de pronto-a-vestir – e desde então fá-lo a cada estação quebrando estereótipos e

mudando de atitude. A designer russa, combina a audácia russa e o sentido de estilo parisiense, numa imagem arrojada e sedutora (Akhmadullina, 2009).

Na sua colecção de Inverno de 2009 (fig. 69), o tema tornou-se um conto de fadas onde os heróis se transformaram em seres míticos, dragões e cavalos. Alena propôs formas orgânicas, combinando *chiffon*, sedas, caxemiras e *tweeds* com cabelo humano – aplicado a coletes, calças, colares e vestidos – imitando as crinas e as caudas de cavalo (Obukhov 2009, Barnes, 2009).



Fig. 69
Colecção Outono/Inverno 2009
ALENA AKHMADULLINA

<http://lexposure.net/style/fashion-shows/alena-akhmadullina-2/fall-winter-2009/ready-to-wear/paris>

GREGORYDEAN.

Ben Gregory e Dean Beavis são dois hair stylists que trabalham juntos sob o nome de Gregory Dean e que fundem o cabelo com a arte. O seu talento, originalidade e atenção aos pormenores fez com que criassem um estilo verdadeiramente fantástico, que estes dois vestidos ilustram. É interessante a forma como vêem o cabelo como um material têxtil. Os vestidos são 100% de cabelo humano (Tzenkova, 2009).



Fig. 70
Vestidos de cabelo, 2009
GREGORYDEAN
www.trendland.net/2009/06/12/hair-sculptures-by-gregory-dean/

HOLLY RUSSELL.

Holly Russel – que actualmente trabalha com Gareth Pugh – foi o vencedor, no ano de 2009, do *The Best of Manchester Fashion Award*, onde apresentou uma colecção com uma particular abordagem *avant garde*.

A capa branca (fig.71) possui ombreiras de perucas sintéticas, sobrepostas a impressões de ilustrações de cabelo que criam um efeito 3D (Whitaker, 2010).

O vestido azul (fig.72) demorou cerca de duas semanas a fazer e a ideia surgiu já na fase derradeira da sua colecção. É feito de *chiffon* acetinado, com ombreiras de camadas de asas de besouro importadas de Tóquio e tiras de extensões de cabelo humano (Milligan, 2009).



Fig. 71
 Capa 2009
HOLLY RUSSELL
<http://www.vogue.co.uk/news/daily/091014-holly-russell-interview/gallery.aspx#/imagero/4>



Fig. 72
The Blue Jewel Beetle, 2009
HOLLY RUSSELL
<http://www.vogue.co.uk/news/daily/091014-holly-russell-interview/gallery.aspx#/imagero/7>

JONATHAN ADLER.

Jonathan Adler é um designer e uma marca de design de interiores que explora, nas casas, o conceito de estilo, arte, alegria e ritmo (Adler, 2011).



Em Março de 2009, para homenagear os 50 anos da boneca *Barbie*, o designer *Happy Chic* desenhou a Casa de Sonho Malibu onde apresentou um lustre feito do cabelo da boneca (fig.73), um armário com milhares de sapatos e um espelho feito de 65 bonecas *Barbie* (Behrens, 2009).

Fig. 73
Barbie Hair Chandelier, 2009
JONATHAN ADLER
<http://flavorwire.com/82098/trend-watch-hair-art>

LIMI FEU.

Limi Feu, é uma designer de moda japonesa, filha de Yohji Yamamoto. A sua marca foi criada em 2000 e até 2007 as suas colecções foram apresentadas na *Tokyo Fashion Week* passando desde então a ser apresentadas na *Paris Fashion Week*. Na sua colecção Primavera/Verão 2009, as modelos exibiram uns *headphones* (fig.74) feitos de cabelo trançado. Mas nenhuma das fontes encontradas e consultadas especifica a origem do cabelo, assim não sabemos se este é sintético ou humano (Yamamoto, 2010; VirtualJapan.com, 2008).



Fig. 74
Hairphones
Colecção Primavera/Verão 2009
LIMI FEU

<http://www.trendhunter.com/trends/limi-feu-hairphones#!/photos/27233/1>

MARTIN MARGIELA.

Martin Margiela, designer belga sediado em Paris, abriu a sua primeira loja em 1988, depois de ter terminado o curso na *Royal Academy of Fine Arts* na Antuérpia e de ter trabalhado como assistente de Jean Paul Gaultier. Em 2002, o grupo da Diesel passa a ser o dono maioritário da *Maison Martin Margiela*.

Na sua colecção de Primavera de 2009, no âmbito do 20º aniversário da marca, foram apresentadas reedições – entre elas, o *Wig vest* e o *Wig top* (fig.75), feitos de perucas de cabelo sintético e inspirados na colecção da marca de Inverno de 2005 (Maison Martin Margiela, 2008; Wilson, 2008).



Fig. 75
Colecção Primavera/Verão
2009
MARTIN MARGIELA
http://www.maisonmartinmargiela.com/en/collections/PE2009/collection_femme.html

SONIA RYKIEL.

Sonia Rykiel criou a sua marca de pronto-a-vestir em 1968 e deste então trabalhou no sentido de emancipar a mulher das restrições a que estavam sujeitas. Em 1976, concebeu uma filosofia de moda inovadora que contrapunha os ditames dos costureiros e encorajava todas as mulheres a adoptar um visual adequado à sua personalidade individual (Sonia Rykiel, 2009).

O desfile Primavera/Verão 2009 de Sonia Rykiel em Paris, foi o evento de moda mais exuberante, espontâneo e genuinamente divertido da história até ao momento. No 40º aniversário da marca, após a apresentação da colecção, Sonia Rykiel foi presenteada com uma surpresa: 30 modelos em *looks* Sonia Rykiel, desenhados por alguns dos maiores nomes da moda.

Entre eles uma criação de Martin Margiela (fig.76) que exibiu um gordo casaco de cabelo¹⁰ frisado cor de fogo, na mesma cor da cabeleira de Sonia Rykiel, e a criação de J-C de Castelbajac (fig.77) com cabelo humano real (Phelps, 2008; Voight, 2008).

¹⁰ Nenhuma da informação consultada é específica quanto à verdadeira origem do cabelo utilizado, assim o cabelo pode ser sintético ou verdadeiro.

Fig. 76
 Coleção
 Primavera/Verão
 2009
**MARTIN
 MARGIELA** para
SONIA RYKIEL
<http://www.style.com/fashionshow/complete/S2009RTW-SRYKIEL>



Fig. 77
 Coleção
 Primavera/Verão
 2009
**JEAN-CHARLES
 DE CASTELBAJAC**
 para **SONIA
 RYKIEL**
<http://www.style.com/fashionshow/complete/S2009RTW-SRYKIEL>

NELSON LO TING HEI.

Nelson Lo Ting Hei fez o mestrado em *Fashion Artefact*, na London College of Fashion e é autor de 'Can you hear me?' (fig.78), uma coleção de peças escultóricas não vestíveis. Inspiradas no corpo humano e na desconstrução da natureza humana, possuem formas musculares a que o cabelo¹¹, usado como metáfora para a vida, acrescenta uma sensação gráfica. Um conceito macabro transformado num conceito delicado mas ao mesmo tempo forte e sinistro mas sublime. O 'despenteado' confere às esculturas a imperfeição comum a qualquer penteado real (Jacob, 2009; Raymond, 2009).



Fig. 78
 'Can you hear me?', 2009
NELSON LO TING HEI
<http://the-coveted.com/blog/2009/12/17/hair-piece/>

¹¹ Nenhum sítio especifica a origem do cabelo, assim não sabemos se este material é sintético ou humano.

TWO WEEKS.

Two Weeks é uma marca vanguardista de moda e acessórios, lançada no calendário *off* da *London Fashion Week AW10*. Marion e Kath são as designers por detrás da marca.

Talvez por serem uma marca relativamente recente, o seu trabalho não está grandemente nem facilmente disponível. No entanto, estas três imagens são de criações da marca que se encontram com maior frequência na *Web* e são feitas de cabelo humano: o primeiro colar é feito de pregas em cetim preto e franjas de cabelo humano (fig.79), o segundo colar com um *zip* e franjas de cabelo humano (fig.80) e os brincos de couro e franjas de cabelo humano (fig.81) (Bitching & Junkfood, 2010).



Fig. 79
Black hair necklace, 2009
TWO WEEKS para BITCHING AND JUNKFOOD
www.bitchingandjunkfood.com



Fig. 80
Zip hair necklace, 2009
TWO WEEKS para BITCHING AND JUNKFOOD
www.bitchingandjunkfood.com



Fig. 81
Hair and leather stud earrings, 2009
TWO WEEKS para BITCHING AND JUNKFOOD
www.bitchingandjunkfood.com

3.6.14. 2010.

CHARLIE LE MINDU.

Charlie Le Mindu começou por cuidar das tranças e dos penteados das mulheres mais velhas, na França rural, onde aprendeu todas as técnicas clássicas – o estágio perfeito para o tornar

exímio do domínio no cabelo. É residente em Londres e um extraordinário fabricante de perucas.

Le Mindu percebeu que as perucas poderiam ser um perfeito acessório na criação de novas personalidades e em 2009, apresentou a sua primeira colecção de roupa, na *London Fashion Week*, inteiramente dedicada ao cabelo – um material permanente no seu trabalho.

Usa em todo o seu trabalho, desde sempre, cabelo humano 100% russo (anexo 3) (Harries 2009; Battista 2010; Denia 2011).

Internacionalmente reconhecido, Charlie Le Mindu tem criado uma assinatura distinta com um estilo e técnica próprios. Inovador e alternativo, o seu trabalho encontra-se na fronteira entre moda e arte (fig.82 à fig.87) (Numbernin, [s.d.]).



Fig. 82
Colecção Primavera/Verão 2010
CHARLIE LE MINDU

<http://www.ameliasmagazine.com/fashion/pre-london-fashion-week-ss-2011-interview-charlie-le-mindu/2010/09/14/>

Fig. 83
Colecção Primavera/Verão 2010

CHARLIE LE MINDU
<http://www.psfk.com/2009/09/pics-the-extreme-hair-fashions-of-charlie-le-mindu.html/charlie-le-mindu-10-2>



Fig. 84

Colecção Primavera/Verão 2010

CHARLIE LE MINDU

<http://bespoken4.org/fashion/what-the-wig-charlie-le-mindu/>

Fig. 85

Colecção Primavera/Verão

2010

CHARLIE LE MINDU

<http://www.psfk.com/2009/09/pics-the-extreme-hair-fashions-of-charlie-le-mindu.html/charlie-le-mindu-6-2>

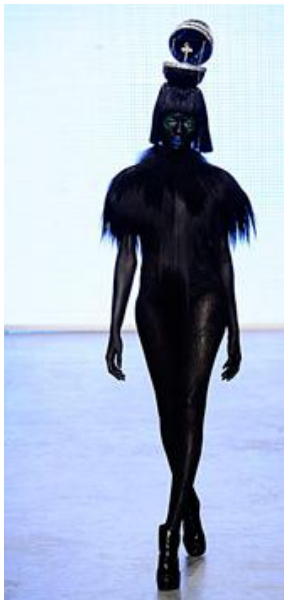


Fig. 86

Colecção Outono/Inverno 2010

CHARLIE LE MINDU

<http://www.charlielemindu.com/collecti on3/aw10.html>



Fig. 87

Colecção Primavera/Verão 2011

CHARLIE LE MINDU

<http://blowpresents.wordpress.com/2010/09/19/charlie-le-mindu-ss11-collection-2/>

LARISSA DE SOUZA VARGES.

Larissa é uma designer de jóias com ascendência brasileira e americana.

Fascinada pelo processo de fabricação, explora o cabelo humano tentando incorporar técnicas artesanais antigas em novos designs. Centrando-se nesse processo de novas formas de produção, as suas peças adquirem uma nova vida resultando de artesanatos antiquados mas com formas modernas.

O cabelo humano é trançado para fazer um cordão e posteriormente é construída uma cadeia com vários circuitos de variados tamanhos que são ligados com uma peça de bronze, prata ou ouro.

Apesar de executar as suas peças numa pequena escala de produção, Larissa dispõe de variações em cabelo loiro, ruivo, castanho e grisalho (Desouzajewelry, [s.d.]).



Fig. 88
*Salt and pepper chain e Long
crochet hair necklace, 2010*
LARISSA DE SOUZA VARGES
<http://www.desouzajewelry.com/>

3.6.15. 2011.

DANIELLE FOSTER.

Danielle Foster formou-se em design de acessórios na *London College of Fashion* em 2010 e o seu talento foi imediatamente reconhecido por Charlie Le Mindu, que a convidou a colaborar na sua coleção Primavera/Verão 2011. Desta parceria resultaram seis malas (fig.89 e 90).

As peças foram inspiradas no corpo humano e na *bondage* e tortura erótica dos anos 40.

O estilo distinto de Danielle aliado a toda a sabedoria de Charlie Le Mindu, relativa à produção de perucas, cria uma sinergia perfeita.

Todas as malas possuem zips, forro de camurça preta, couros de luxo e cabelo humano entrançado ou utilizado como franjas (Whitaker, 2010; Foster, 2011).



Fig. 89
Coleção *Bionic*, Primavera/Verão 2011
DANIELLE FOSTER
<http://www.daniellefoster.co.uk/>

Fig. 90
Coleção *Bionic*, Primavera/Verão 2011
DANIELLE FOSTER
<http://danielle-foster.blogspot.com/2010/09/pink-hairy-bag-on-catwalk.html>

MELK Z-DA.

Melk Z-Da busca referências nas pessoas, nas artes plásticas, na literatura e no cinema. Os tecidos que usa recebem texturas únicas, desenvolvidas por meio de processos artesanais (Melkzda, 2010). No desfile de Outono/Inverno de 2011, Melk apresentou uma coleção com inúmeras misturas de texturas e materiais inesperados como o cabelo sintético (fig.91) – aplicado a casacos, e em detalhes em cintos e vestidos (Pasqual & Seixas, 2011).



Fig. 91
 Colecção
 Outono/Inverno
 2011
MELK Z-DA
http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt_detalhes~foto~10~id~22779~n~materiais+inesperados+no+desfile+melk+zda+fashion+rio+outono+inverno+2011.htm

PHOEBE ENGLISH.

Filha de artistas, aos 24 anos, Phoebe English formou-se na Central Saint Martins onde apresentou uma colecção que chamou a atenção.

Tímida mas com uma elevada imaginação e com uma forte visão criativa, Phoebe está numa firme ascendência.

Gosta de trabalhar de uma forma transitiva sem ditar totalmente os planos de acção, para que a suas colecções se possam adaptar a várias direcções. Decidida a ser o mais criativa e exploratória possível, na sua colecção de final de curso (fig.92) explorou a luminosidade, a gravidade e o movimento em superfícies que comunicam e produzem uma imagem activa e emocionante, bem como algo interessante para vestir.

Associados a uma qualidade sensual e de fetiche, os materiais usados pretendem transmitir uma conversa visual – porque a estética é uma linguagem para a qual não existe alfabeto. Com uma colecção tão frenética, Phoebe optou por um tom universal para unir e controlar toda a

composição da colecção, assim, totalmente preta, a sua colecção é feita de cabelo humano e de camadas de tiras de couro que permitem vislumbrar o corpo.

Para trabalhar o cabelo, focou-se na complexa técnica de malha usada no século XVIII. Por ser um material muito difícil de trabalhar e com uma natureza muito temperamental, todo o processo de trabalho teve de ser paciente e lento (Jarvis, 2011; Burley, 2011; Edwards, 2011).



Fig. 92

Colecção Outono/Inverno 2011 **PHOEBE ENGLISH**

<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2011RTW-STMARTINS>

3.6.16. SUMÁRIO.

Com o objectivo de perceber outras formas de exploração do cabelo, para além da joalheria de luto, e como é que este pode ser associado à técnica tradicional de croché, este último capítulo da análise da pesquisa literária, dá a conhecer o que foi, e tem sido criado, usando o cabelo – humano ou sintético – como matéria-prima.

O papel poderoso que o cabelo pode assumir torna-o um material extremamente poderoso para o uso do artista.

O cabelo é um material humilde e aparentemente frágil, no entanto, apesar das reacções antagónicas que desperta – de horror, repulsa, pavor e de atracção, vontade de tocar e luto – é utilizado de imensas formas por artistas plásticos, artistas performativos, designers de moda, industriais e de jóias e artesãos, que pretendem explorar e/ou transmitir uma variedade enorme de ideias.

Desde ser usado para fazer som, para quebrar barreiras, como reacção contra o uso sistemático de pêlo e peles de animais e pelo interesse pela sustentabilidade e ecologia, o cabelo também é trabalhado e explorado como metáfora para questões como a segurança, medo, vulnerabilidade, ódio,

crueldade, a inevitabilidade da morte, a descartabilidade do mundo, a fragilidade, a fertilidade, a conexão física, a tradição e a vida.

Na verdade, a utilização do cabelo pode buscar as mais diferentes razões, pode estar associado à morte mas por outro lado pode apelar à valorização da vida. E, por ser um ‘material’ íntimo, pode inspirar à meditação sobre relacionamentos e ligações, mas também ser grotesco e perturbador por estar descontextualizado do seu lugar habitual.

A verdade é que à parte das interpretações e significados que lhe estão confinados, o cabelo é um material expressivo, leve e delicado mas forte e resistente quando trabalhado em qualquer uma das formas anteriormente expostas – entre elas a malharia, a técnica a aplicar nesta investigação.

Após a análise do que foi feito e do que portanto é passível de ser feito, mais uma vez se concluiu que, devido à sua natureza temperamental e para um melhor manuseamento, será necessária a utilização de um ‘controlador’ dos fios de cabelo. Mona Hatoum usa laca para o fazer – um método a ser testado mais à frente.

4. PROJECTO.

4.1. INTRODUÇÃO.

Este capítulo visa explicar e ilustrar com detalhe todas as fases do projecto.

É neste capítulo que realmente se começa a explorar e a criar o que toda a investigação sustenta.

Será criada uma metodologia nova de fiação que permitirá testar a hipótese e de onde mais tarde serão extraídas conclusões.

HIPÓTESE E METODOLOGIA.

Fase em é feito o planeamento de todo o projecto e a definição das várias etapas. Depois de determinada a hipótese é necessário estabelecer como a validar.

DIVULGAÇÃO.

Sem nenhuma acção interventiva no resultado final da investigação, a divulgação surge com o intuito de quebrar barreiras, para informar e difundir todo o trabalho feito com cabelo humano e que de alguma forma possa estar relacionado com o design e a moda.

TESTES.

Tendo como base reverenciadora e inspiratória a pesquisa anteriormente executada sobre fiação, aqui são expostas, devidamente ilustradas e descritas, todas as experiências executadas anteriormente à execução da fiação do cabelo, assim, como as conclusões delas extraídas.

PREPARAÇÃO DO FIO.

Para ser posteriormente feita a fiação do cabelo num filamento longo, é necessário primeiramente recolher e unir cabelos num fio mais grosso. Para esse processo foi necessária a utilização de um material colante que permitisse um melhor manuseamento do material.

FIAÇÃO.

A escolha e aplicação do método de fiação foram baseadas na análise da literatura consultada mas, principalmente, nas conclusões tiradas das experiências testadas no capítulo anterior. Assim, após a pesquisa sobre métodos de fiação e da execução dos testes, criar-se-á um novo processo de fiação, adaptado às possibilidades existentes e ao resultado pretendido. Fotografias irão ilustrar todo o capítulo.

EXECUÇÃO DA MALHA DE CROCHÉ.

A malha de croché será executada com base na informação recolhida sobre a técnica e que exposta no subcapítulo 'a técnica do croché'. Todo o processo será documentado com fotografias e descrições.

4.2. HIPÓTESE E METODOLOGIA.

Esta é uma investigação de metodologia mista.

Metodologia qualitativa e não intervencionista, na recolha, análise e síntese da literatura existente sobre o tema em estudo – a base teórica de toda a investigação.

Tendo como base a questão de investigação, é possível fazer malha de croché com cabelo humano?, desenvolveu-se a pesquisa e a análise de informação, permitindo estabelecer a hipótese. **Sim, é possível. Uma vez que o cabelo é um material frágil e delicado mas forte e resistente, quando trabalhado em associação com a técnica de malharia** – como comprova o trabalho com o mesmo material dos artistas e designers investigados –, e se for seguido o mesmo princípio, é possível fazer malha de croché com cabelo humano.

Posteriormente, a investigação será intervencionista, com investigação activa. Para validar a hipótese será testada na prática toda a informação recolhida – na fase do projecto.

4.3. DIVULGAÇÃO

O.

Durante a recolha de informação sobre moda e cabelo e a associação destas duas temáticas, foi notado que a reacção das pessoas ao tema é de grande reticência. ENa realidade, existe um grande preconceito relacionado com o uso de cabelo humano como material têxtil. Por esse motivo e com o objectivo de o combater, a divulgação surge com o intuito de quebrar barreiras, de informar e difundir todo o trabalho feito com cabelo humano.

Assim, foi criado o blog oh-my-hair.blogspot.com (fig.93).



Fig. 93
O blog.
Imagem inicial. 2011
oh-my-hair.blogspot.com

O blog, que explica todo o contexto da sua criação (fig,94) , divulga – acção que se pretende continuar no futuro – toda a informação relativa a trabalho feito com cabelo.

ABOUT

Chamo-me Inês Padinha e sou aluna do mestrado em Design de Moda na Faculdade de Arquitectura na Universidade Técnica de Lisboa.

Estou neste momento a fazer a minha tese onde exploro o cabelo como matéria-prima para malhas.

Oh my hair !, criado neste contexto, pretende reunir e dar a conhecer o que até hoje já foi feito com cabelo humano e sintético. Útil para a percepção das imensas possibilidades deste material, este é um blog que está aberto ao registo das opiniões.



..... [Página inicial](#)

Subscrever: Mensagens (Atom)

Fig. 94

O blog.

About, a razão da criação do blog, 2011.

oh-my-hair.blogspot.com

Sem nenhuma acção interventiva no resultado final da investigação pretende-se apenas dar a conhecer o trabalho feito com cabelo e que de alguma forma possa estar relacionado com o design e a moda.

Aqui a comunicação é feita maioritariamente por fotografias complementadas por legendas resumidas que a contextualizam (fig.95).

Oh my hair!

HAIR LIKE A RAW MATERIAL

EMILIE VOIRIN



EMILIE VOIRIN
Bun box
2010

De autoria do francês Emilie Voirin, *Bun box* são uma serie de caixas de porcelana com tampas feitas de cabelo humano. Todas as bases e todas as tampas têm designs diferentes.

Publicada por Inês em 19:47 0 comentários

Recomendar este URL no Google

Hiperligações para esta mensagem

QUARTA-FEIRA, 13 DE JULHO DE 2011

HELEN PYNOR



HELEN PYNOR
2005

- Página inicial
- ABOUT
- CONTACT

SEGUIDORES

Aderir a este site.
com o Google Rede Social

Membros (1)



Já é membro? [Iniciar sessão](#)

ARQUIVO DO BLOGUE

▼ 2011 (25)

▼ Setembro (1)

EMILIE VOIRIN

► Julho (3)

► Junho (21)

ACERCA DE MIM



Inês
Ver o meu perfil completo

Fig. 95
O blog.
Exemplo de publicação, 2011
oh-my-hair.blogspot.com

4.4. TESTES.

Este capítulo pretende expor e examinar as experiências executadas.

Ao longo da análise da literatura, foram sendo retiradas conclusões, passíveis de serem testadas e, se válidas, adoptadas para o processo de fiação.

Aqui, serão apresentadas todas as experiencias feitas e as elações delas extraídas

TESTE 1.



Fig. 96
Teste 1.
Cabelo humano.

MATERIAL.

2 fios com 10 fios de cabelo humano cada.

Agulha: 0.75

PROCESSO.

Foi executada uma fiação onde por torção foram unidos dois conjuntos de 10 fios de cabelo de aproximadamente 40/45 cm e foi feita malha no ponto de croché simples com uma agulha de metal 0.75.

CONCLUSÃO.

Durante a execução do croché confirmou-se o difícil domínio do fio de cabelo e, terminada a amostra, verificou-se que o resultado conseguido é pouco uniforme e despenteado. Assim, concluiu-se que é necessária a utilização de um qualquer 'controlador' dos fios de cabelo, ou

seja, de algo que permita um maior domínio no manuseamento do material e, por consequência, uma melhor aparência do resultado final.

TESTE 2.



Fig. 97
Teste 2.
Cabelo humano e laca.

MATERIAL.

2 fios com 10 fios de cabelo humano cada. Laca.

Agulha: 0.75

PROCESSO.

Foi realizado o mesmo processo de fiação do teste 1, mas foi utilizada laca como meio controlador dos fios de cabelo. Cada um dos dois conjuntos de 10 fios de cabelo, de aproximadamente 40/45cm, foi preso com laca e unidos por torção. Foi feita malha no ponto de croché simples com uma agulha de metal 0.75.

CONCLUSÃO.

Durante a execução do croché verificou-se que o domínio da matéria é quase total, no entanto, concluiu-se que a utilização de 10 fios de cabelo é insuficiente, pois resulta numa estrutura pouco forte e resistente. Contudo, o aspecto da amostra conseguida é bastante agradável e a estrutura já não está despenteada.

TESTE 3.



Fig. 98
Teste 3.
Cabelo humano e laca.

MATERIAL.

2 fios com 20 fios de cabelo humano cada. Laca.

Agulha: 2 ½

PROCESSO.

Foi feita a fiação, de dois conjuntos de 20 fios de cabelo de aproximadamente 40/45cm, por torção, onde foi utilizada laca para prender e controlar as fibras – os fios de cabelo. Posteriormente, foi usada uma agulha 2 ½ - porque a espessura do fio a trabalhar aumentou e portanto o tamanho da agulha também deve acompanhar esse aumento – para a execução da malha no ponto simples de croché.

CONCLUSÃO.

Concluiu-se que apesar de a laca permitir um fácil manuseamento dos fios de cabelo, esta opção não pode ser considerada, pois é altamente poluente e dispendiosa, e não seria possível ser executada numa escala maior. Além disso, a laca quando seca, parte e a estrutura conseguida é destruída.

Entretanto, também se verificou que o processo de fiação tem de ser repensado, uma vez que este não confere ao fio a coerência e a uniformidade necessários para a sua utilização em malha de croché e para o resultado pretendido.

TESTE 4.

MATERIAL.

2 fios com 25 fios de cabelo humano cada. Amido (farinha maizena).

PROCESSO E CONCLUSÃO.

Esta experiência foi tentada com o mesmo método de fiação descrito na experiência seguinte – teste 5 – mas com um preparado de água e amido como elemento controlador. No entanto, verificou-se que assim que o preparado secou, a estrutura de união das fibras de cabelo foi automaticamente desfeita e foi libertado um pó branco contaminante do fio. Assim, a experiência termina sem sucesso.

TESTE 5.



Fig. 99
Teste 5.
Cabelo humano e
gelatina.

MATERIAL.

Fios com 25 fios de cabelo humano cada. Gelatina.

Agulha: 2 ½

PROCESSO.

Foi criado um processo de fiação artesanal que conferisse coerência à estrutura do fio, isto é, que fiasse um fio uniforme ao longo de todo o seu comprimento.

À semelhança do que se fazia, na época victoriana, na joalheria de cabelo, em que se usava goma para controlar os fios de cabelo, usou-se gelatina em folha. O fio foi fiado por torção – que confere coesão e resistência ao fio – e as fibras – previamente separadas e constituídas por 25 fios de cabelo de 40/45cm cada – inseridas no fio com uma distância de aproximadamente 8cm entre cada uma. O preparado de gelatina foi sempre usado quando necessário para unir o fio. Posteriormente, foi feita malha de croché em ponto simples com uma agulha 2 ½.

CONCLUSÃO.

Ao longo da execução do croché verificou-se que, o uso do preparado gelatina como meio de controlo do material é uma opção válida e acertada, porque em qualquer momento do processo pode ser utilizado para aperfeiçoar ou corrigir. É então este o processo mais eficaz e, portanto, o escolhido.

A amostra construída também se mostrou ser a mais forte e resistente. Assim, será este o método a ser reproduzido na fiação e posterior construção da malha de croché.

4.5. PREPARAÇÃO O DO FIO.

Um dos problemas do trabalho com cabelo, logo identificados desde o início da investigação, era o facto de o cabelo ser um filamento limitado que obriga a um constante remate e depender de tempo que impedem a progressão do trabalho e um bom aproveitamento do material. Percebeu-se, por isso, que o ideal seria construir um filamento longo e contínuo que sanasse todos estes problemas.

Assim, foi criado um processo de fiação manual de fiação, ilustrado e descrito adiante. No entanto, primeiramente é necessário que, o fio a ser fiado seja preparado, no método desenvolvido de seguida.

Fig. 100
Preparado de gelatina.

Inicialmente executa-se o preparado de gelatina (fig.100), dissolvendo uma folha de gelatina em aproximadamente 100 ml de água. Se for necessária uma maior quantidade, deve respeitar-se esta proporção.



Fig. 101
Mecha de cabelo humano.



Fig. 102
Fios de cabelo humano

Obtida a matéria-prima, a fim de facilitar todo o trabalho seguinte e porque se pretende um fio penteado, é essencial que os fios de cabelo estejam paralelizados (fig.101).

Extraem-se alguns fios de cabelo da mecha (fig.102) e separam-se conjuntos de 25 fios, todos alinhados pela mesma extremidade (fig.103 e 104).



Fig. 103
Dois conjuntos de 25 fios de cabelo alinhados pela mesma extremidade.



Fig. 104
Cabelo alinhado e seguro pela mesma extremidade.

De seguida, procede-se ao seu ‘banho’ no preparado de gelatina (fig.105) e estendem-se os fios esticados até que sequem (fig.106).

Depois de estarem secos (fig.107), estão prontos a serem fiados – processo a descortinar no próximo capítulo.

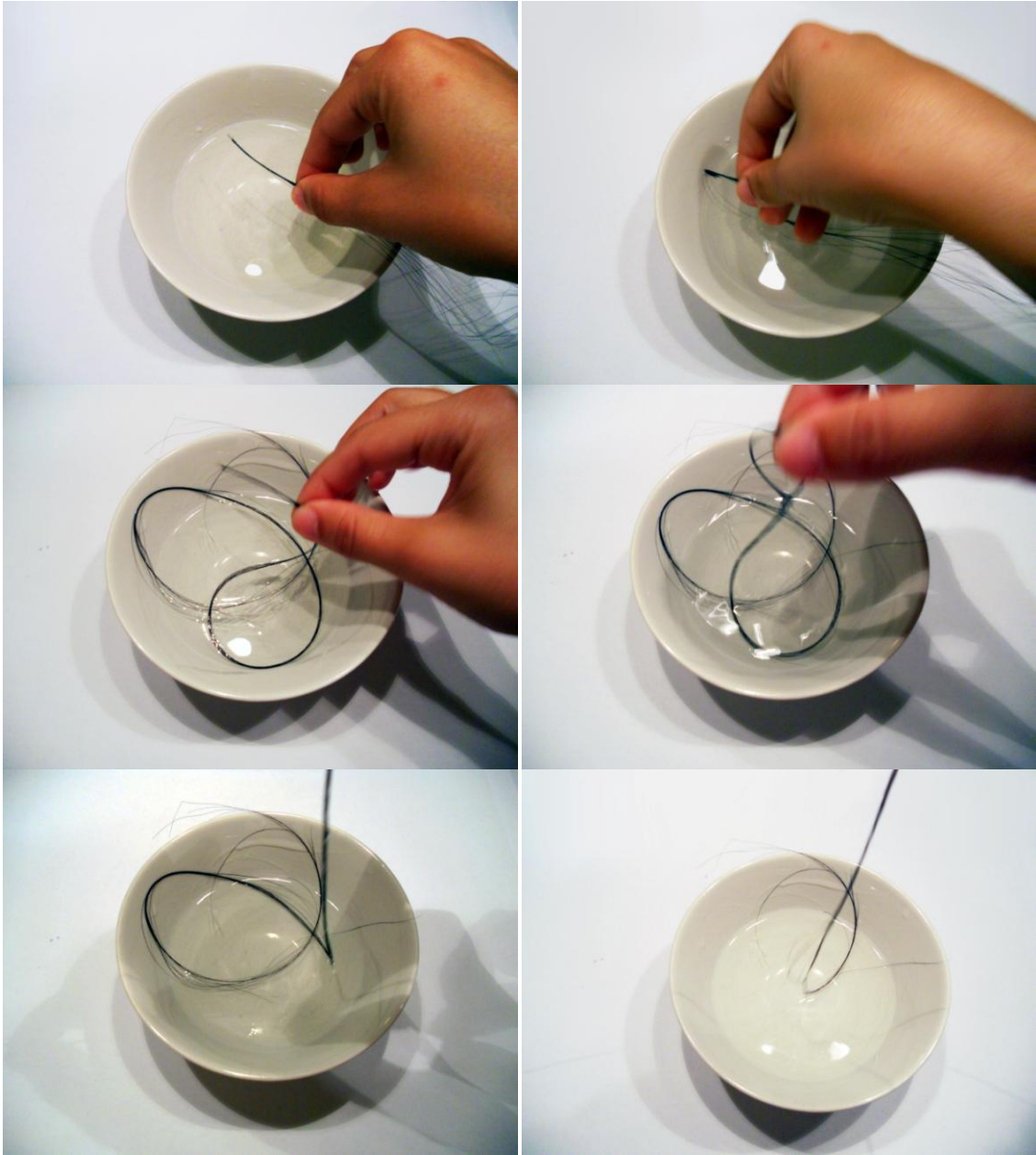


Fig. 105
Banho dos fios de cabelo.

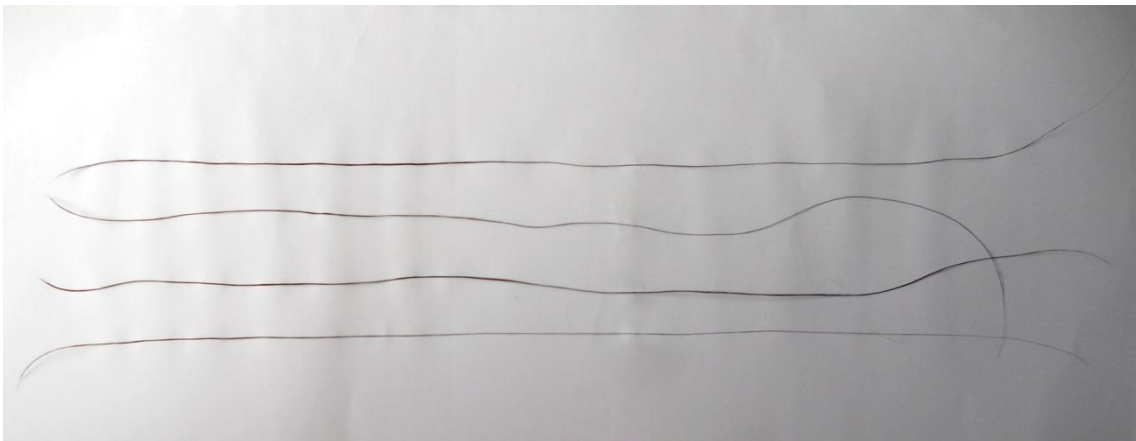


Fig. 106
Conjuntos de fios de cabelos a secar.



Fig. 107
Fios de cabelo secos, antes da fiação.

4.6. FIAÇÃO.

Para facilitar a execução da malha de croché de cabelo, a criação de uma forma de fiação dos fios de cabelo, foi logo um dos objectivos iniciais desta investigação.

Assim, com base na análise da pesquisa teórica e dos testes experimentais, foi desenvolvido um método artesanal de fiação a ser aplicado na fiação dos fios de cabelo. Após a criação desse fio, mais resistente, homogéneo e de comprimento extenso será, então, finalmente feita a malha de croché.

Este capítulo pretende revelar com detalhe todo esse processo de fiação, ilustrando-o com fotografias e descrevendo-o minuciosamente.

A partir daqui sempre que se falar em fio de cabelo deverá entender-se um conjunto de 25 fios de cabelo, ou seja, cada um dos fios obtidos do processo executado na pré-fiação.

O processo é simples mas repetitivo, como qualquer método de fabricação, e por isso exige tempo e paciência.



Fig. 108
Preparado de gelatina.

Utiliza-se o mesmo preparado de gelatina utilizado na etapa anterior (fig.108) – uma folha de gelatina dissolvida em cada 100ml de água – e um objecto circular onde é enrolado o cabelo fiado ao longo do processo de fiação.

COMO COMEÇAR.

Unem-se dois fios de cabelo com torção S – na vertical, as fibras inclinam-se de acordo com a parte central da letra S – molhando as extremidades na gelatina para que estes fiquem unidos e prende-se por baixo do objecto circular – que vai funcionar como uma espécie de carrinho de linhas e servir de suporte ao cabelo já fiado (fig.109).

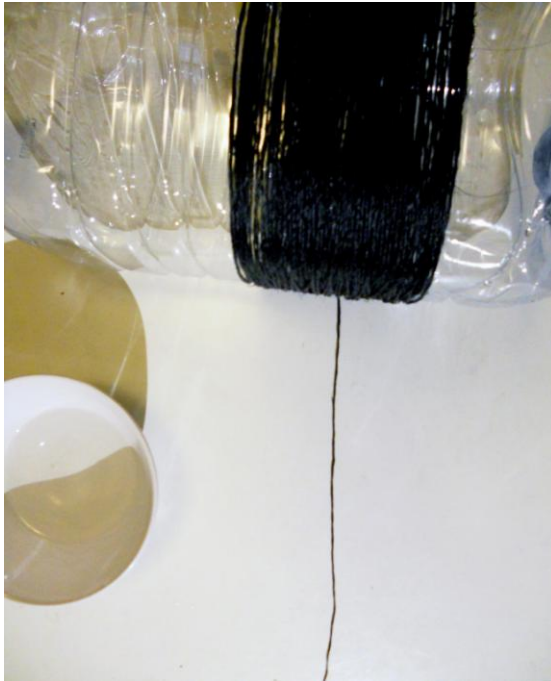


Fig. 109
Fio de cabelo preso por baixo do objecto circular.



Fig. 110
Método de inserção de uma fibra nova no fio de cabelo.

Faz-se uma ligeira pressão no fio, no sentido oposto à sua torção, para que se abra um espaço onde será inserido mais uma fibra no fio de cabelo (fig.110).

Desfaz-se essa pressão e o espaço aberto entre as fibras de cabelo, fecha-se, e o fio volta à sua torção inicial deixando a fibra presa no meio da sua estrutura (fig.111).

Após algumas voltas em torção S, em torno do fio fiado, puxa-se lentamente o fio de cabelo inserido até que a sua ponta penetre na estrutura do fio principal (fig.112).

NOTA . O fio de cabelo novo deve sempre ser inserido pela extremidade mais densa, isto é, a extremidades por onde todas as fibras foram unidas.



Fig 111
Fibra nova presa no meio do fio de cabelo.

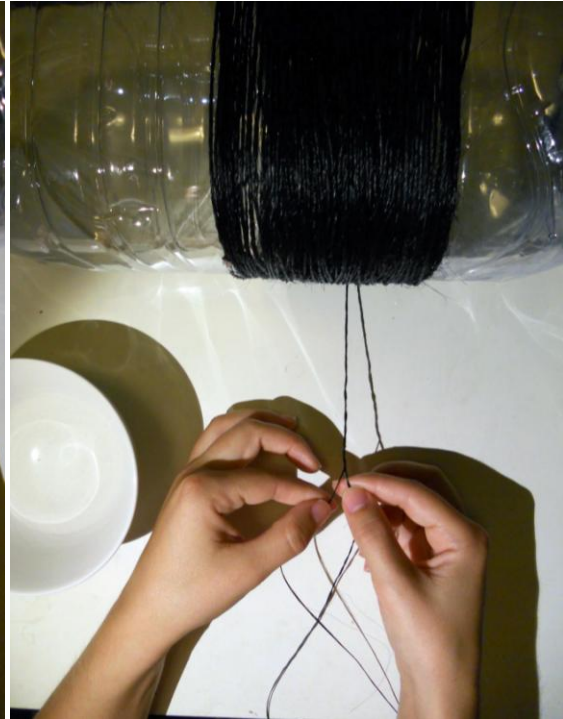


Fig. 112
Inserção do fio novo de cabelo na estrutura
do fio fiado.

Deve continuar-se a torção S – do fio novo sobre o fio fiado – até ao final do seu comprimento, molhando sempre a extremidade do fio final na gelatina (fig.113).

Este é o processo que deve ser repetido sistematicamente.

NOTA . Pode-se em qualquer altura recorrer ao preparado de gelatina para corrigir a penteação e a estrutura ou para unir e prender o cabelo.



Fig.113
Final do processo de fiação. Torção dos
fios de cabelo.

4.7. EXECUÇÃO DA MALHA DE CROCHÉ.

Baseada na informação pesquisada sobre a técnica de croché e os seus princípios básicos, procedeu-se, então, à execução da malha de croché de cabelo.

É necessário relembrar que a investigação só pretende demonstrar que é possível fazer-se malha de croché com cabelo, e por esse motivo, só serão explorados os três pontos básicos da técnica – o croché simples, duplo e triplo.

De acordo com as experiências executadas, foi usado o cabelo fiado anteriormente e uma agulha de croché de metal de tamanho 2½ (fig.114).

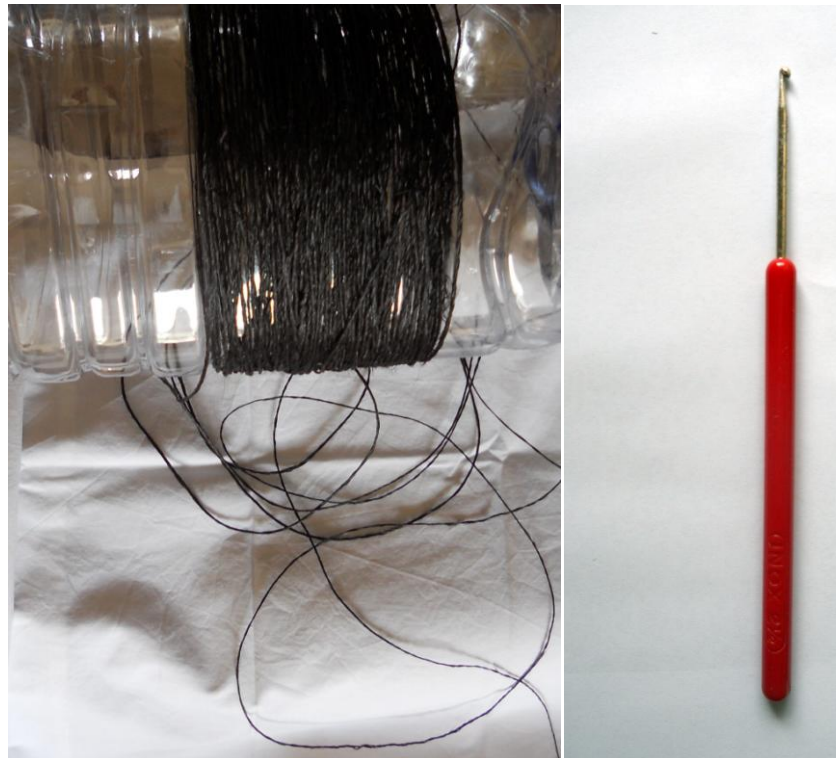
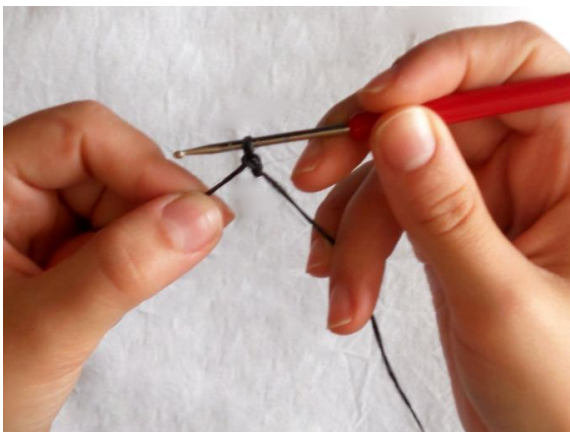
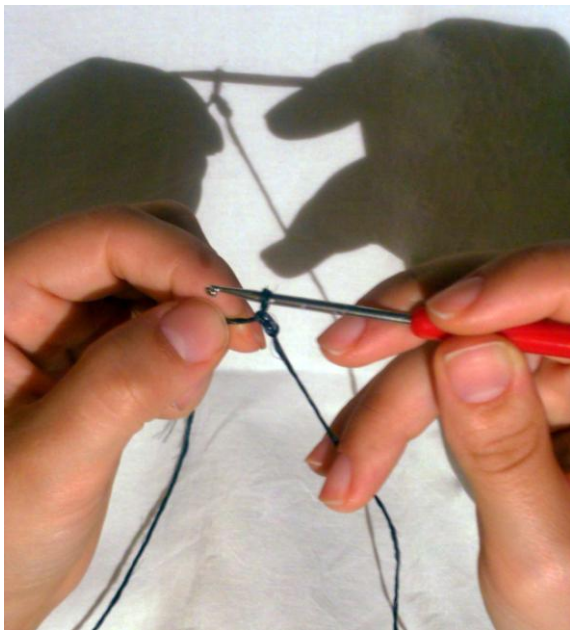
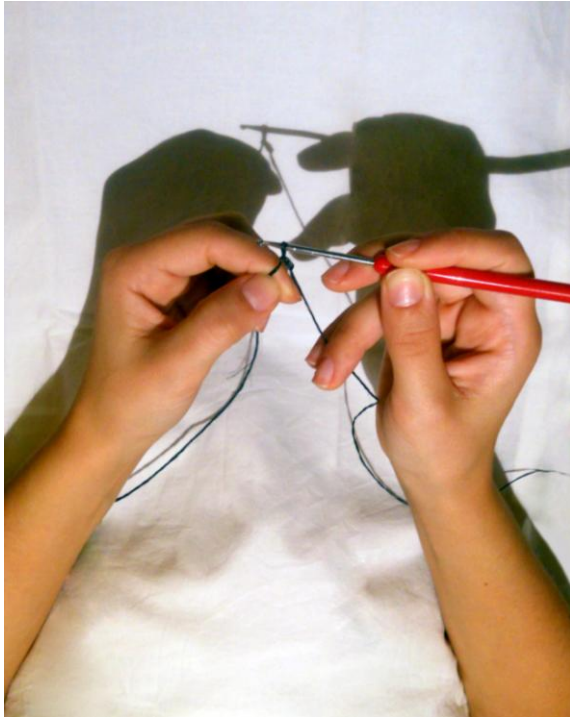


Fig.114
Fio de cabelo e agulha
utilizados no trabalho
de croché.



Como exemplificado, em 'introdução ao croché' no capítulo da malharia, o trabalho foi iniciado com um nó de aselha (fig.115) e de seguida prosseguiu-se com uma cadeia de argolas a que se chama, malha de cordão (fig.116).

Fig.115
Nó de aselha.

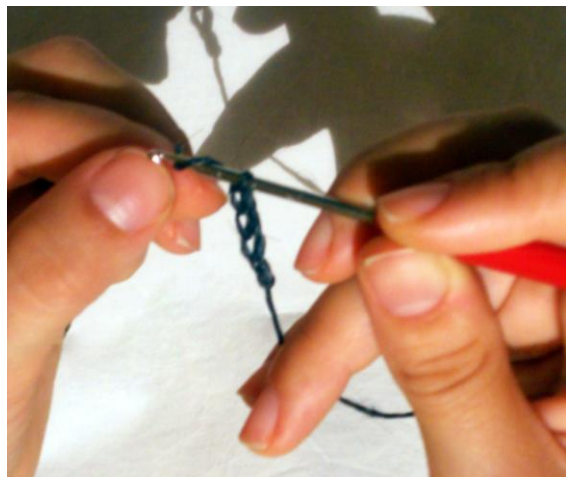
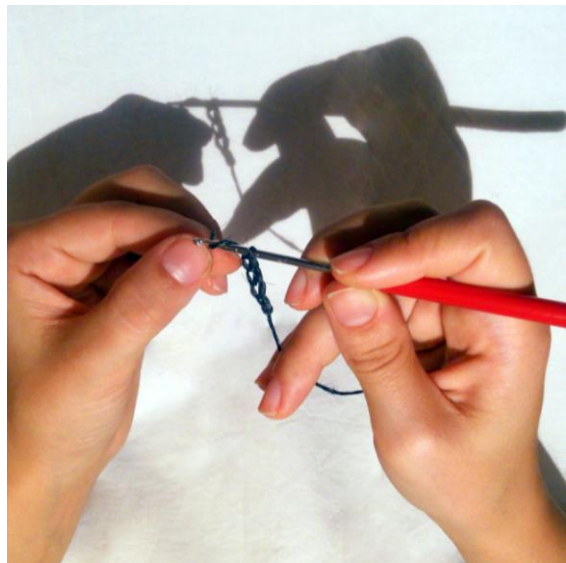
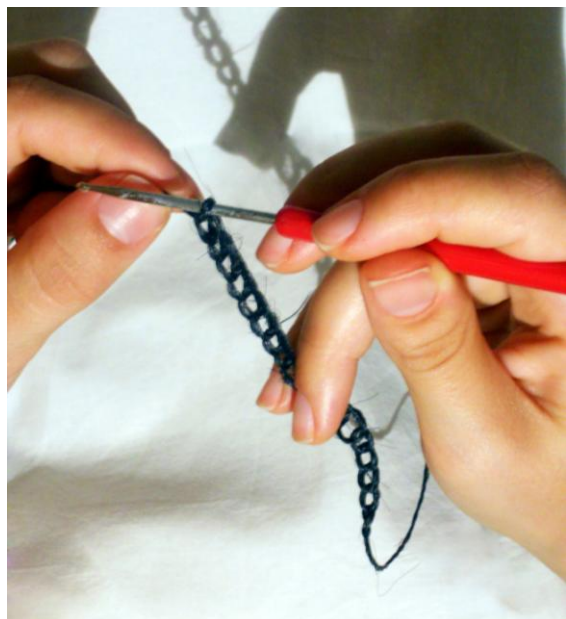
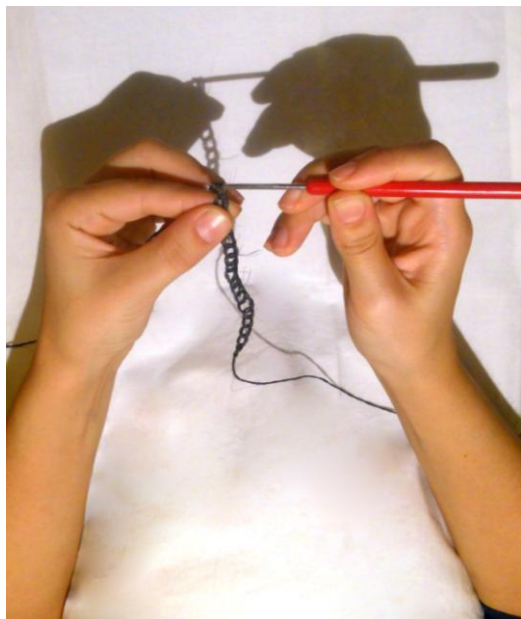
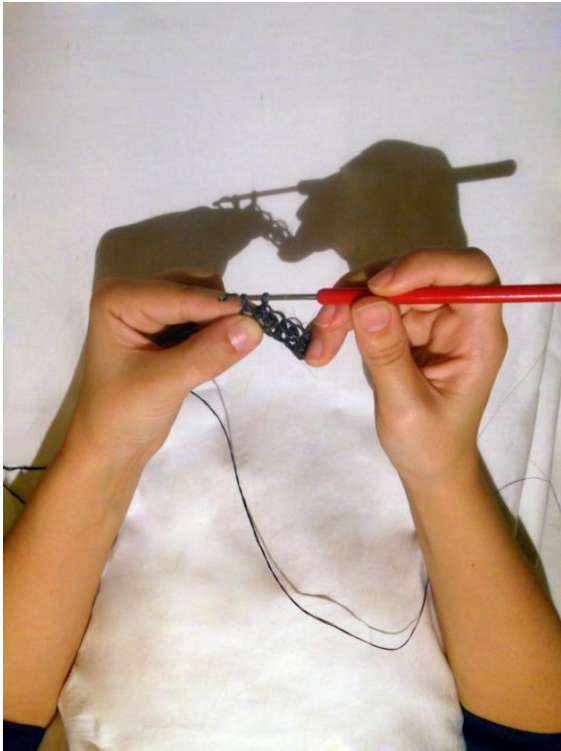


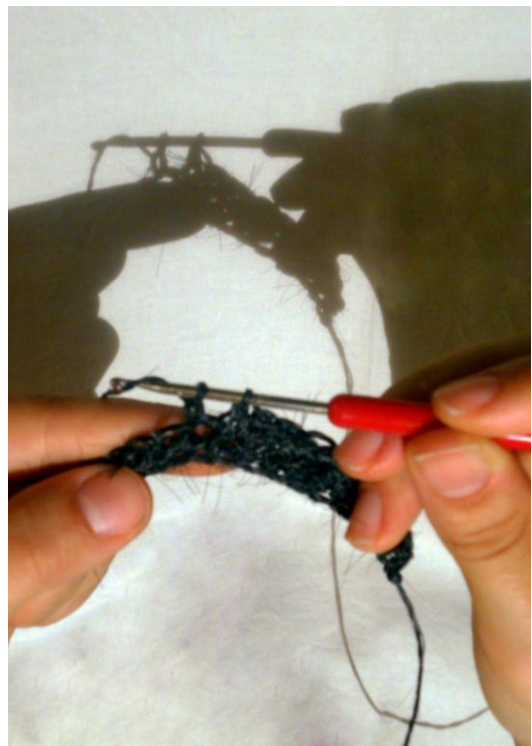
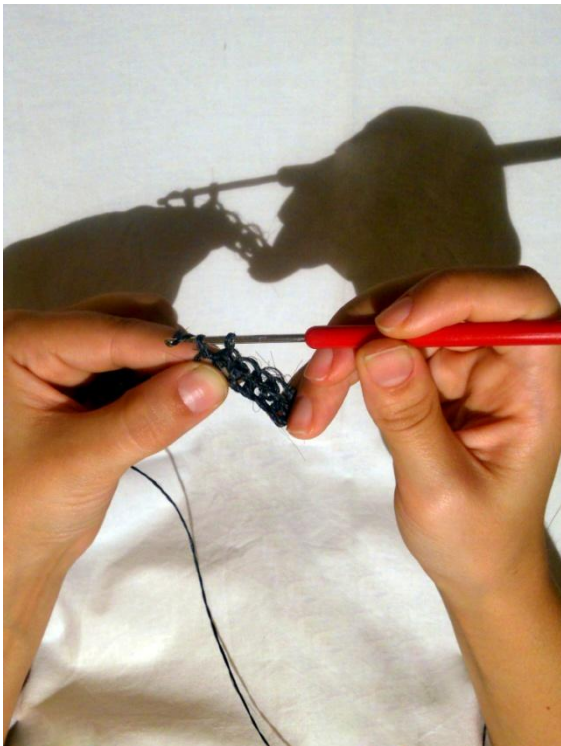
Fig.116
Malha de cordão.





Na primeira e segunda carreiras, foi explorado o croché simples ou malha baixa (fig.117), nas carreiras seguintes, o croché duplo ou malha alta (fig.118) e posteriormente o ponto de croché triplo.

Fig.117
Croché simples ou malha baixa.



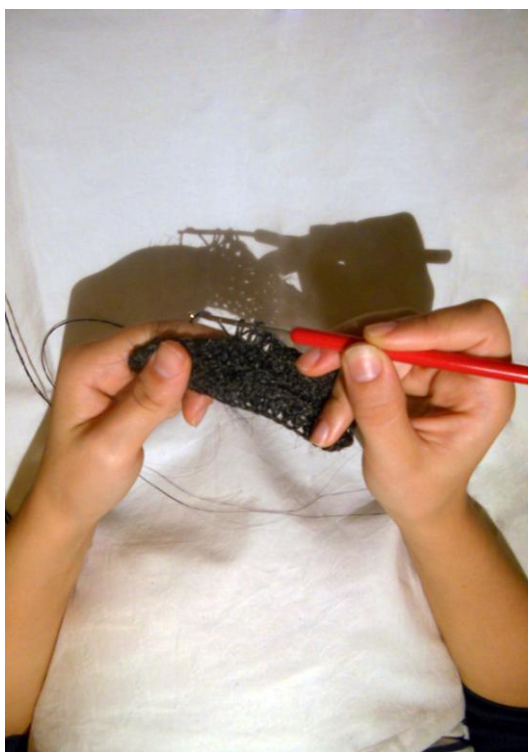


Fig.118
Execução de croché duplo ou malha alta.

Até terminar a matéria-prima, foram executadas carreiras nas três variações de pontos de croché, sem qualquer ordem lógica (fig.119).



Fig.119
Resultado final da investigação.

5. CONCLUSÕES.

Antes de serem apresentadas as conclusões retiradas de toda a investigação, devem ser lembrados, a questão de investigação e os objectivos iniciais que deram origem a todo o estudo.

O cabelo é um material que tem sido cada vez mais utilizado como matéria-prima nas mais variadas técnicas e nas mais diversas aplicações. No entanto, como demonstra a pesquisa efectuada, poucas são as situações em que o cabelo é trabalhado em associação com a técnica da malharia.

Esta investigação, no seguimento de um trabalho executado na disciplina de projecto num ano anterior, pretendia a criação de um fio novo constituído por um material pouco convencional – o cabelo humano – e provar a sua possibilidade em constituir uma opção na malharia e particularmente no croché.

Então, sendo a questão de investigação, ‘É possível fazer malha de croché com cabelo humano?’, após pesquisa e análise da mesma, a hipótese verificou-se ser: ‘sim, é possível. Uma vez que o cabelo é um material frágil e delicado mas forte e resistente, quando trabalhado em associação com a técnica de malharia’.

Concluiu-se que o processo de fiação, porque o cabelo é um material com uma natureza muito temperamental, deve ser paciente.

Após a fiação do cabelo – processo necessário para tornar o cabelo um filamento longo e contínuo que permita um aproveitamento total do material, sem constantes remates – e da execução do projecto, a hipótese mostrou-se verídica. Sim, é perfeitamente possível a execução de malha de croché com cabelo humano.

Efectivamente, durante todo o processo de construção do croché, o fio de cabelo comportou-se de forma nada problemática. É, obviamente, um fio que possui pontas soltas e despenteado

– facto derivado do processo de fiação artesanal – mas que em nada interfere com o processo normal de fazer malha.

Ao contrário do que se poderia pensar, verificou-se também que o fio de cabelo, como qualquer outro fio, tem capacidade para ser desmanchado e reutilizado sem que perca nenhuma das características anteriores à sua utilização.

Relativamente à utilização de gelatina, ao longo do desenvolvimento da investigação, enquanto elemento controlador dos fios de cabelo, mostrou ser uma opção acertada, fundamentada e eficiente. A utilização de gelatina é um óptimo método de domínio do cabelo, para além de em nada dificultar ou influenciar a execução da técnica de croché, nem limitar as características formais/estruturais do material.

A amostra de malha conseguida possui elasticidade – característica derivada da técnica aplicada –, o que confirma a possibilidade da sua utilização em vestuário. Bases têxteis flexíveis proporcionam a construção de roupa confortável. Contudo, o seu toque pouco suave no contacto com a pele, pode ser solucionado com a utilização de um amaciador ou de um forro.

Esta investigação, apesar de explorar um processo artesanal, demonstra e comprova que o cabelo humano é um material viável na utilização em malharia, abrindo uma porta ao que pode constituir uma investigação mais aprofundada sobre o assunto.

Os designers e ideias novas e radicais aparecem nos intervalos da moda e de outras disciplinas de design, desafiando pressupostos e a estética do gosto estabelecido. Podem ser chocantes, à partida mas, gradualmente acabam por ser absorvidas até se tornarem menos estranhas à nossa sensibilidade. Nessa altura, lentamente, desenvolve-se uma mudança fundamental na nossa percepção e chegamos a um outro patamar de aceitação (Black, 2005, p.90).

Esta investigação desafia pressupostos e estéticas estabelecidas. O cabelo humano, que aparentemente é um material fino e pouco forte, ao ser agrupado, fiado, torcido e associado à técnica de croché, mostrou cumprir a mesma finalidade que outro fio qualquer. Assim, e apesar de todo o preconceito que rodeia o contacto físico com o cabelo humano, verificou-se que todo o processo experimental desta investigação – tanto o material como a técnica explorada – desta investigação, é viável e pode ser adoptado pelos criadores de vestuário e, quem sabe, pelo mercado especializado.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Adelman, L 2010, *Hair drawings*, consultado a 8 Jun 2011, <<http://lindseyadelman.com/drawings.php?item=20>>.

Adler, J 2011, *Jonathan Adler*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.jonathanadler.com/about.php>>.

Akhmadullina, A 2009, *Alena Akhmadullina | Russia new tide | Fashion designer*, consultado a 27 Jul 2011, <<http://thatsfashionphotographer.wordpress.com/2009/07/27/alena-akhmadullina-russia-new-tide-fashion-designer/>>.

Ananova, 2007, *Who knew human hair could be this useful*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.iol.co.za/news/back-page/who-knew-human-hair-could-be-this-useful-1.352361>>.

Araújo, M e Castro, MM 1986, *Manual de engenharia têxtil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Araújo, M e Figueiro, R e Hong, H 2000, *Têxteis técnicos: Materiais do novo milénio vol.1*, Williams, Lda, Braga.

Arnardottir, H 2011, *About Shpolifter*, consultado a 14 Ser 2011, <<http://www.shoplifter.us/index.php?/about/interview/>>.

Backlund, S [s.d.], *Info*, consultado a 4 Jun 2011, <<http://www.sandrabacklund.com/info.php>>.

Barnes, T 2009, *Alena Akhmadullina Fall 2009: The conquering woman*, consultado a 15 Set 2011, <<http://www.fashionwindows.net/2009/03/alena-akhmadullina-fall-2009/>>.

Battista, A 2010, *Interview by Zoot - May 2010*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.charlielemindu.com/mag/?p=1723>>.

Battistelli, P 2008, 'A psicologia e a moda', in: P Sorcinelli (ed.), *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*, Editora Senac, São Paulo, pp.80-81.

Baugh, G 2011, *The fashion designer's textile directory*, Thames&Hudson, [Reino Unido].

Behrens, Z 2009, *Photos of Barbie's - Yes, the doll - New dream house in Malibu*, consultado a 21 Jun 2011, <http://laist.com/2009/03/10/photos_of_barbies--yes_the_doll--ne.php>.

- Biddle-Perry, G e Cheang, S 2008, *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford.
- Biondo, S e Donati, B 2004, *Cabelo: cuidados básicos, técnicas de corte, coloração e embelezamento*, 2ª ed., Senac, Rio de Janeiro.
- Bitching & Junkfood, 2010, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <http://www.bitchingandjunkfood.com/about/info_1.html>.
- Black, S 2005, *Knitwear in fashion*, Thames&Hudson, Londres.
- Blanks, T 2008, *Gareth Pugh*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2008RTW-PUGH>>.
- Borrelli-Persson, L 2008, *VPL*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2008RTW-VPL/>>.
- Bumpus, J 2011, *Gareth Pugh*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.vogue.co.uk/spy/biographies/gareth-pugh-biography>>.
- Burley, I 2011, *I-ntroducing Phoebe English*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://i-donline.com/2011/05/i-ntroducing-phoebe-english/>>.
- Burrowes, A 2005, *Na overview of the history and industry of hairwork*, consultado a 3 Jul 2011, <<http://artofmourning.com/hairwork.html>>.
- Caldas, D 2004, *Observatório de sinais: teoria e prática de tendências*, Editora Senac, Rio de Janeiro.
- Confecções Zuarte Ltda, 2005, *Glossário*, consultado a 16 Jan 2012, <<http://www.zuarte.com.br/glossario.htm>>.
- Dailey, C 2008, *Mend:love, life & loss*, consultado a 16 Set 2011, <<http://dailyserving.com/2008/11/mend-love-life-loss/>>.
- Denia, I 2011, *Master thesis in fashion design . human hair like a raw material for textiles*, [email para Charlie le Mindu], consultado a 2 Jun 2011, <pr@thedoll.org>.
- Desouzajewelry, [s.d.], *Hairwork*, consultado a 21 Jun 2011, <www.desouzajewelry.com >.
- Dorfles, G 1995, *A moda da moda*, Edições 70, Oxford.
- Dutton, J 2011, *Blond hair dress*, consultado a 4 Jun 2011, <www.jennidutton.com/blondhairdress.html>.
- Eco Domani, 2011, *Fashion Foundation: VPL - 2006*, consultado a 2 Mai 2011, <<http://www.eccodomani.com/fashion-foundation/award-winners/vpl.asp>>.
- Edwards, C 2011, *The masters: Phoebe English A/W11*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2011RTW-STMARTINS>>.
- Edwards, E 2008, 'Hair, devotion and trade in India', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds.), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.149-166.
- Finkel, J 2009, *I dream the clothing electric*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.nytimes.com/2009/04/05/arts/design/05fink.html>>.

- Foster, D 2011, *About*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://daniellefoster.co.uk/#about>>.
- Fox, C 2010, *Carson Fox*, consultado a 23 jun 2011, <<http://www.carsonfox.com/index.html>>.
- Gale, C e Kaur, J 2002, 'Ecology', in: C Gale e J Kaur, *The textile book*, Berg, Oxford, pp.107-119.
- Gale, C e Kaur, J 2004, *Fashion and textiles*, Berg, Oxford.
- Galerie Rob Koudijs, 2011, *Francis Willemstijn*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.galerierobkoudijs.nl/site.php?xs=artistDetail&id=36>>.
- Gareth Pugh fashion designer profile, 2010, vídeo, realizado por Fashion Memoir, World Wide Entertainment, [s.l.].
- Giraldo, M 2010, *Sandra Backlund for future claw*, consultado a 15 Set 2011, <<http://www.futureclaw.com/articles/sandra-backlund-ergonomic-wool.html>>.
- Harran, S e Harran, Jim 1997, *Remembering a loved one with mourning jewelry*, consultado a 28 Jun 2011, <<http://www.hairwork.com/remember.htm>>.
- Harries, R 2009, *Charlie Le Mindu: beyond the fringe*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/charlie-le-mindu-beyond-the-fringe-1693078.html>>.
- Hart, J 2011, *About*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://www.sublimestitching.com/about.html>>.
- Hart, J 2008, *Hair embroidery*, consultado a 14 Set 2011, <<http://www.embroideryasart.com/>>.
- Hemslöjd, M [s.d.], *About the handcrafts: hairwork*, consultado a 27 Jun 2011, <<http://www.myranshemslojd.nu/en/Hairwork.html>>.
- Historic Northampton, 2011, *History of hair jewelry in victorian América*, consultado a 28 Jun 2011, <http://www.historic-northampton.org/virtual_exhibits/hairjewelry/intro.html>.
- Jacob, J 2009, *Nelson Lo Ting Hei: hair piece*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://the-coveted.com/blog/2009/12/17/hair-piece/>>.
- Jarvis, J 2011, *Phoebe English*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://knitkicks.co.uk/?p=3013>>.
- Jones, SJ 2005, *Fashion design: manual do estilista*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona.
- Kretz, K 2008, *Embroideries*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://www.katekretz.com/hair.html>>.
- Lammer, J [s.d.], 'Croché', in: J Lammer, *O livro do tricô e outros trabalhos*, Editorial Presença/Martins Fontes, Lisboa, pp.65-120.
- Leader, R 2010, *VPL*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2010RTW-VPL>>.
- Levinbook, M 2008, 'Design de superfície têxtil', in: DB Pires (ed.), *Design de moda: olhares diversos*, Estação das letras e cores editora, [Brasil], pp.371-387.
- Loving, A 2010, *Art Basel Miami: Artists Review*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://readysedc.com/2010/12/art-basel-miami-artists-review-2/>>.

- Lúcido, GLA 2003, 'A educação ambiental na área têxtil', *Associação Brasileira de técnicos têxteis*, **4**, p.18.
- Maison Martin Margiela, 2008, *Women - spring/summer 2009*, consultado a 21 Jun 2011, <http://www.maisonmartinmargiela.com/en/collections/PE2009/collection_femme.html>.
- March, C 2011, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.chrismarchdesign.com/About.html>>.
- Mckellar, L 2008, 'Hairpieces: hair, identity and memory in the work of Mona Hatoum', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds.), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.169-181.
- McKeough, T 2010, *Reading Lamps*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.nytimes.com/2010/10/28/garden/28shop.html>>.
- Melkzda, 2010, *Marca*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.melkzda.com/marca.html>>.
- Miguel, H 2010, *The original imaginarium of Gareth Pugh*, consultado a 22 jun 2011, <<http://tangerineliving.com/tangerineculture/style/5276>>.
- Millar, L 1997, *Outtakes*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.independent.co.uk/life-style/outtakes-1287240.html>>.
- Miller, J 2008, 'Hair without a head: disembodiment and the uncanny', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.183-192.
- Milligan, T 2010, *Holly Russel BA collection update*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.ftape.com/media/?p=7283>>.
- Monson, E 2009, *VPL fall 09 runway show*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.stylecaster.com/fashion/1234/vpl-fall-09-runway-show>>.
- Moura, M 2008, 'A moda entre a arte e o design', in: DB Pires (ed.), *Design de moda: olhares diversos*, Estação das letras e cores editora, [Brasil], pp.37-73.
- Nargi, L 2011, *Inside out (and vise-versa): the knitted sculptures of Helen Pynor*, consultado a 13 Jul 2011, <<http://twistcollective.com/collection/index.php/component/content/article/35-features/666-inside-out-and-vise-versa-the-knitted-sculptures-of-helen-pynor>>.
- Newman, S 2008, *Project Runway Castoff talks about coming soooo close*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.stylehive.com/blog/project-runway-castoff-spills-to-stylehive-about-almost-making-it>>.
- Noda, N 2005, *Biography*, consultado a 20 Jun 2011, <http://www.naginoda.com/top_en.html>.
- Normandin, L 2006, *Artist statement*, consultado a 4 Jun 2011, <http://www.lauranormandin.com/pages/artist_statement.html>.
- Nova enciclopédia larousse vol.5*, 1997, Círculo de leitores e larousse, [Portugal].
- Numbernine, [s.d], *Charlie le Mindu*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.numbernine.uk.com/clients/charlie-le-mindu.php>>.
- Obukhov, A 2009, *Alena Akhmadullina na Volvo Fashion Week F/W 2009/10*, consultado a 27 Jul 2011, <<http://www.fashiontime.ru/fashion/news/9914.html>>.
- O grande livro dos labores*, 1986,, Selecções do Reader's Digest, Porto.

Ooms, G 2011, *Master thesis in fashion design - human hair like a raw material for textiles*, [email para Ooms], consultado a 22 Abr 2011, <info@ooms.nl>.

Pascal, DS & Seixas, MM 2011, *Desfile Melk Z-Da Fashion Rio outono inverno 2011*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.portaisdamoda.com.br/noticialnt?id~22779~n~desfile+melk+zda+fashion+rio+outono+inverno+2011.htm>>.

Patten, MV 2008, *Bizarre fashion designs to generate buzz*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.trendhunter.com/trends/bizarre-fashion-designs-to-generate-buzz-human-hair-dress>>.

Pernet, D 2006, *Rick Owens Gareth Pugh and Michele Lamy*, consultado a 21 Jun 2011, <http://dianepernet.typepad.com/diane/2006/10/rick_owens_gare.html>.

Perry, J 2008, *Selected earlier works*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://jennkristen.blogspot.com/2008/01/container-2000-22-x-30-hair-on-paper.html>>.

Phelps, N 2008, *Sonia Rykiel*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/S2009RTW-SRYKIEL>>.

Raymond, L 2009, *Nelson Lo*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://archive.fashion156.com/blog/Nelson+Lo/509/>>.

Roberts, C 2009, *Design student Anna Schwamborn's "Mourning Objects" makes jewelry out of remains of dead*, consultado a 20 Jun 2011, <http://articles.nydailynews.com/2009-06-24/news/17925969_1_ashes-design-student-wearable>.

Roizen, MF e Oz, MC 2009, *You: a sua beleza*, Lua de papel, Amadora.

Sherrow, V 2006, *Encyclopedia of hair: a cultural history*, Greenwood publishing group, [USA].

Sissons, J 2010, *Basics fashion design: knitwear*, AVA academia, Lausanne.

Smith, R 2006, *Art in Review; Nick Cave - Soundsuits*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05E1DE103FF930A35752C1A9609C8B63>>.

Sonia Rykiel, 2009, *Sonia Rykiel history*, consultado a 27 Abril de 2011, <<http://www.soniarykiel.com/en.html>>.

Sorcinelli, P 2008, *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*, Editora Senac, São Paulo.

Southland District Council, 2010, *Hair ornament: a piece of thee here*, consultado a 27 Jun 2011, <<http://www.southlanddc.govt.nz/hair-ornament/>>.

Spencer, D 2010, *Hair on the wall*, consultado a 25 Jun 2011, <<http://blogs.sjr.com/behindthecurtain/index.php/2010/08/01/hair-on-the-wall/>>.

Spikes Asia Awards, 2010, *Winners & shortlists 2010: design*, consultado a 14 Jun 2011, <<http://www.spikes.asia/winners/2010/design/index.cfm?CFID=22929562&CFTOKEN=15836883>>.

Stevens, C 2001, *Hair: an introduction*, consultado a 27 Out 2010, <<http://www.hairscientists.org/hair-growth-cycle.htm>>.

Studio Oooms, 2011, *Hairhats*, consultado a 19 Abr 2011, <<http://www.oooms.nl/>>.

Tarnopolsky, O 2011, *Image room*, consultado a 15 Set 2011, <<http://tarnopolskiy.com/old/index1.php>>.

Trindade, P 2006, *Tough love*, uma série de promessas, consultado a 15 Jun 2011, <<http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=28>>.

True, M 2010, *Hair art and remembrance in the 19th century*, consultado a 25 Jun 2011, <<http://marlenetrue.com/blog/2010/05/16/hair-art-and-remembrance-in-the-19th-century/>>.

Tzenkova, A 2009, *Hair sculptures by Gregory Dean*, consultado a 19 Jun 2011, <<http://trendland.net/hair-sculptures-by-gregory-dean/>>.

Udale, J 2008, *Diseño textil: tejidos y técnicas*, GG, Barcelona.

VirtualJapan.com, 2008, *Limi Feu*, consultado a 21 Jun 2011, <http://www.virtualjapan.com/wiki/Limi_Feu>.

Voight, R 2008, *Sonia Rykiel*, consultado a 16 Set 2011, <<http://www.interviewmagazine.com/fashion/sonia-rykiel-40th-anniversary/>>.

Warner, M 2003, *Wrapping up 'hair'*, consultado a 25 Jun 2011, <http://www.opendemocracy.net/arts-hair/article_1155.jsp>.

Warner, M 2008, *Victorian hair*, consultado a 26 Jun 2011, <<http://www.hairarchives.com/private/victorian1new.htm>>.

Whitaker, T 2010, *Danielle Foster - accessory designer*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.ftape.com/media/?p=12971>>.

Whitaker, L 2010, *Holly Russell interview*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.vogue.co.uk/news/2009/10/14/holly-russell-interview>>.

Willemstijn, F 2010, *Gejaagd door de wind*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.willemstijn.com>>.

Wilson, E 1854, *A popular treatise on the skin and hair*, Blanchard and Lea, Filadélfia.

Winterman, D 2010, *From food to fashion, the thriving market in human hair*, consultado a 11 Jan 2011, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8753698.stm>.

Wilkinson, M 2011, *Q&A with Alicia Zenobia*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.bestofneworleans.com/blogofneworleans/archives/2011/04/15/qanda-with-alicia-zenobia>>.

Wilson, E 2008, *Martin Margiela*, consultado a 21 Jun 2011, <http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/m/martin_margiela/index.html>.

Yamamoto, L 2010, *Information*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://limifeu.com/en.html>>.

Zenobia, A 2008, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://aliciazenobia.carbonmade.com/about>>.

7. BIBLIOGRAFIA.

Adelman, L 2010, *Hair drawings*, consultado a 8 Jun 2011, <<http://lindseyadelman.com/drawings.php?item=20>>.

Adler, J 2011, *Jonathan Adler*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.jonathanadler.com/about.php>>.

Akhmadullina, A 2009, *Alena Akhmadullina* | Russia new tide | Fashion designer, consultado a 27 Jul 2011, <<http://thatsfashionphotographer.wordpress.com/2009/07/27/alena-akhmadullina-russia-new-tide-fashion-designer/>>.

Ananova, 2007, *Who knew human hair could be this useful*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.iol.co.za/news/back-page/who-knew-human-hair-could-be-this-useful-1.352361>>.

Araújo, M e Castro, MM 1986, *Manual de engenharia têxtil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Araújo, M e Figueiro, R e Hong, H 2000, *Têxteis técnicos: Materiais do novo milénio vol.1*, Williams, Lda, Braga.

Arnardottir, H 2011, *About Shpolifter*, consultado a 14 Ser 2011, <<http://www.shoplifter.us/index.php?/about/interview/>>.

Backlund, S [s.d.], *Info*, consultado a 4 Jun 2011, <<http://www.sandrabacklund.com/info.php>>.

Barnes, T 2009, *Alena Akhmadullina Fall 2009: The conquering woman*, consultado a 15 Set 2011, <<http://www.fashionwindows.net/2009/03/alena-akhmadullina-fall-2009/>>.

Battista, A 2010, *Interview by Zoot - May 2010*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.charlielemindu.com/mag/?p=1723>>.

Battistelli, P 2008, 'A psicologia e a moda', in: P Sorcinelli (ed.), *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*, Editora Senac, São Paulo, pp.80-81.

Baugh, G 2011, *The fashion designer's textile directory*, Thames&Hudson, [Reino Unido].

Behrens, Z 2009, *Photos of Barbie's - Yes, the doll - New dream house in Malibu*, consultado a 21 Jun 2011, <http://laist.com/2009/03/10/photos_of_barbies--yes_the_doll--ne.php>.

Biddle-Perry, G e Cheang, S 2008, *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford.

Biondo, S e Donati, B 2004, *Cabelo: cuidados básicos, técnicas de corte, coloração e embelezamento*, 2ª ed., Senac, Rio de Janeiro.

- Bitching & Junkfood, 2010, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <http://www.bitchingandjunkfood.com/about/info_1.html>.
- Black, S 2005, *Knitwear in fashion*, Thames&Hudson, Londres.
- Blanks, T 2008, *Gareth Pugh*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2008RTW-PUGH>>.
- Borrelli-Persson, L 2008, *VPL*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2008RTW-VPL/>>.
- Bumpus, J 2011, *Gareth Pugh*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.vogue.co.uk/spy/biographies/gareth-pugh-biography>>.
- Burley, I 2011, *I-ntroducing Phoebe English*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://i-donline.com/2011/05/i-ntroducing-phoebe-english/>>.
- Burrowes, A 2005, *Na overview of the history and industry of hairwork*, consultado a 3 Jul 2011, <<http://artofmourning.com/hairwork.html>>.
- Caldas, D 2004, *Observatório de sinais: teoria e prática de tendências*, Editora Senac, Rio de Janeiro.
- Confecções Duarte Ltda, 2005, *Glossário*, consultado a 16 Jan 2012, <<http://www.zuarte.com.br/glossario.htm>>.
- Dailey, C 2008, *Mend:love, life & loss*, consultado a 16 Set 2011, <<http://dailyserving.com/2008/11/mend-love-life-loss/>>.
- Denia, I 2011, *Master thesis in fashion design . human hair like a raw material for textiles*, [email para Charlie le Mindu], consultado a 2 Jun 2011, <pr@thedoll.org>.
- Desouzajewelry, [s.d.], *Hairwork*, consultado a 21 Jun 2011, <www.desouzajewelry.com>.
- Dorfles, G 1995, *A moda da moda*, Edições 70, Oxford.
- Dutton, J 2011, *Blond hair dress*, consultado a 4 Jun 2011, <www.jennidutton.com/blondhairdress.html>.
- Eco Domani, 2011, *Fashion Foundation: VPL - 2006*, consultado a 2 Mai 2011, <<http://www.eccodomani.com/fashion-foundation/award-winners/vpl.asp>>.
- Edwards, C 2011, *The masters: Phoebe English A/W11*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/complete/F2011RTW-STMARTINS>>.
- Edwards, E 2008, 'Hair, devotion and trade in India', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds.), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.149-166.
- Enciclopédia luso-brasileira de cultura vol.4*, 198?, Editorial verbo, Lisboa.
- Finkel, J 2009, *I dream the clothing electric*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.nytimes.com/2009/04/05/arts/design/05fink.html>>.
- Foster, D 2011, *About*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://daniellefoster.co.uk/#about>>.
- Fox, C 2010, *Carson Fox*, consultado a 23 jun 2011, <<http://www.carsonfox.com/index.html>>.

- Gale, C e Kaur, J 2002, 'Ecology', in: C Gale e J Kaur, *The textile book*, Berg, Oxford, pp.107-119.
- Gale, C e Kaur, J 2004, *Fashion and textiles*, Berg, Oxford.
- Galerie Rob Koudijs, 2011, *Francis Willemstijn*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.galerierobkoudijs.nl/site.php?xs=artistDetail&id=36>>.
- Gareth Pugh fashion designer profile, 2010, vídeo, realizado por Fashion Memoir, World Wide Entertainment, [s.l.].
- Giraldo, M 2010, *Sandra Backlund for future claw*, consultado a 15 Set 2011, <<http://www.futureclaw.com/articles/sandra-backlund-ergonomic-wool.html>>.
- Harran, S e Harran, Jim 1997, *Remembering a loved one with mourning jewelry*, consultado a 28 Jun 2011, <<http://www.hairwork.com/remember.htm>>.
- Harries, R 2009, *Charlie Le Mindu: beyond the fringe*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/charlie-le-mindu-beyond-the-fringe-1693078.html>>.
- Hart, J 2011, *About*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://www.sublimestitching.com/about.html>>.
- Hart, J 2008, *Hair embroidery*, consultado a 14 Set 2011, <<http://www.embroideryasart.com/>>.
- Hemslöjd, M [s.d.], *About the handcrafts: hairwork*, consultado a 27 Jun 2011, <<http://www.myranshemslojd.nu/en/Hairwork.html>>.
- Historic Northampton, 2011, *History of hair jewelry in victorian América*, consultado a 28 Jun 2011, <http://www.historic-northampton.org/virtual_exhibits/hairjewelry/intro.html>.
- Jacob, J 2009, *Nelson Lo Ting Hei: hair piece*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://the-coveted.com/blog/2009/12/17/hair-piece/>>.
- Jarvis, J 2011, *Phoebe English*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://knitkicks.co.uk/?p=3013>>.
- Jones, SJ 2005, *Fashion design: manual do estilista*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona.
- Johnson, S 2001, *Victorian hair artists guild: The history of hair work*, consultado a 23 Ago 2011, <<http://www.victorianhairartists.com/victorianhairworkhistory.php>>.
- Kretz, K 2008, *Embroideries*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://www.katekretz.com/hair.html>>.
- Lammer, J [s.d.], 'Croché', in: J Lammer, *O livro do tricô e outros trabalhos*, Editorial Presença/Martins Fontes, Lisboa, pp.65-120.
- Leader, R 2010, *VPL*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/F2010RTW-VPL>>.
- Levinbook, M 2008, 'Design de superfície têxtil', in: DB Pires (ed.), *Design de moda: olhares diversos*, Estação das letras e cores editora, [Brasil], pp.371-387.
- Loving, A 2010, *Art Basel Miami: Artists Review*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://readyssetdc.com/2010/12/art-basel-miami-artists-review-2/>>.

- Lúcido, GLA 2003, 'A educação ambiental na área têxtil', *Associação Brasileira de técnicos têxteis*, **4**, p.18.
- Maison Martin Margiela, 2008, *Women - spring/summer 2009*, consultado a 21 Jun 2011, <http://www.maisonmartinmargiela.com/en/collections/PE2009/collection_femme.html>.
- March, C 2011, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.chrismarchdesign.com/About.html>>.
- Mckellar, L 2008, 'Hairpieces: hair, identity and memory in the work of Mona Hatoum', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds.), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.169-181.
- McKeough, T 2010, *Reading Lamps*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.nytimes.com/2010/10/28/garden/28shop.html>>.
- Melkzda, 2010, *Marca*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.melkzda.com/marca.html>>.
- Miguel, H 2010, *The original imaginarium of Gareth Pugh*, consultado a 22 jun 2011, <<http://tangerineliving.com/tangerineculture/style/5276>>.
- Millar, L 1997, *Outtakes*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://www.independent.co.uk/life-style/outtakes-1287240.html>>.
- Miller, J 2008, 'Hair without a head: disembodiment and the uncanny', in: G Biddle-Perry e S Cheang (eds), *Hair: styling culture and fashion*, Berg, Oxford, pp.183-192.
- Milligan, T 2010, *Holly Russel BA collection update*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.ftape.com/media/?p=7283>>.
- Monson, E 2009, *VPL fall 09 runway show*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.stylecaster.com/fashion/1234/vpl-fall-09-runway-show>>.
- Moura, M 2008, 'A moda entre a arte e o design', in: DB Pires (ed.), *Design de moda: olhares diversos*, Estação das letras e cores editora, [Brasil], pp.37-73.
- Munari, B 2008, *Das coisas nascem coisas*, Arte & Comunicação, Lisboa.
- Nargi, L 2011, *Inside out (and vise-versa): the knitted sculptures of Helen Pynor*, consultado a 13 Jul 2011, <<http://twistcollective.com/collection/index.php/component/content/article/35-features/666-inside-out-and-vise-versa-the-knitted-sculptures-of-helen-pynor>>.
- Newman, S 2008, *Project Runway Castoff talks about coming soooo close*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.stylehive.com/blog/project-runway-castoff-spills-to-stylehive-about-almost-making-it>>.
- Noda, N 2005, *Biography*, consultado a 20 Jun 2011, <http://www.naginoda.com/top_en.html>.
- Normandin, L 2006, *Artist statement*, consultado a 4 Jun 2011, <http://www.lauranormandin.com/pages/artist_statement.html>.
- Nova enciclopédia larousse vol.5*, 1997, Círculo de leitores e larousse, [Portugal].
- Numbernine, [s.d], *Charlie le Mindu*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.numbernine.uk.com/clients/charlie-le-mindu.php>>.
- Obukhov, A 2009, *Alena Akhmadullina na Volvo Fashion Week F/W 2009/10*, consultado a 27 Jul 2011, <<http://www.fashiontime.ru/fashion/news/9914.html>>.

O grande livro dos lavores], 1986,, Selecções do Reader's Digest, Porto.

Ooms, G 2011, *Master thesis in fashion design - human hair like a raw material for textiles*, [email para Ooms], consultado a 22 Abr 2011, <info@ooms.nl>.

Pascal, DS & Seixas, MM 2011, *Desfile Melk Z-Da Fashion Rio outono inverno 2011*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.portaisdamoda.com.br/noticialnt?id~22779~n~desfile+melk+zda+fashion+rio+outono+inverno+2011.htm>>.

Patten, MV 2008, *Bizarre fashion designs to generate buzz*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.trendhunter.com/trends/bizarre-fashion-designs-to-generate-buzz-human-hair-dress>>.

Pereira, GS 2008, *Introdução à tecnologia têxtil*, CEFET/SC, Araranguá, acedido via google, consultado a 28 Out 2011, <http://api.ning.com/files/S0D4VIM6yH7AB*TXErL3E92JR317uNH9nGKgjSCM3hrjkFNrNuUJkQd8eBRzN-xKb8UYIFmgxyGjOCQIG0ro-cArxi1SVGI/ApostilhaTcnica.pdf>.

Pernet, D 2006, *Rick Owens Gareth Pugh and Michele Lamy*, consultado a 21 Jun 2011, <http://dianepernet.typepad.com/diane/2006/10/rick_owens_gare.html>.

Perry, J 2008, *Selected earlier works*, consultado a 23 Jun 2011, <<http://jennkristen.blogspot.com/2008/01/container-2000-22-x-30-hair-on-paper.html>>.

Phelps, N 2008, *Sonia Rykiel*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.style.com/fashionshows/review/S2009RTW-SRYKIEL>>.

Raymond, L 2009, *Nelson Lo*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://archive.fashion156.com/blog/Nelson+Lo/509/>>.

Roberts, C 2009, *Design student Anna Schwamborn's "Mourning Objects" makes jewelry out of remains of dead*, consultado a 20 Jun 2011, <http://articles.nydailynews.com/2009-06-24/news/17925969_1_ashes-design-student-wearable>.

Roizen, MF e Oz, MC 2009, *You: a sua beleza*, Lua de papel, Amadora.

Sherrow, V 2006, *Encyclopedia of hair: a cultural history*, Greenwood publishing group, [USA].

Sissons, J 2010, *Basics fashion design: knitwear*, AVA academia, Lausanne.

Smith, R 2006, *Art in Review; Nick Cave - Soundsuits*, consultado a 16 Jun 2011, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05E1DE103FF930A35752C1A9609C8B63>>.

Sonia Rykiel, 2009, *Sonia Rykiel history*, consultado a 27 Abril de 2011, <<http://www.soniarykiel.com/en.html>>.

Sorcinelli, P 2008, *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*, Editora Senac, São Paulo.

Southland District Council, 2010, *Hair ornament: a piece of thee here*, consultado a 27 Jun 2011, <<http://www.southlanddc.govt.nz/hair-ornament/>>.

Spencer, D 2010, *Hair on the wall*, consultado a 25 Jun 2011, <<http://blogs.sjr.com/behindthecurtain/index.php/2010/08/01/hair-on-the-wall/>>.

Spikes Asia Awards, 2010, *Winners & shortlists 2010: design*, consultado a 14 Jun 2011, <<http://www.spikes.asia/winners/2010/design/index.cfm?CFID=22929562&CFTOKEN=15836883>>.

Stevens, C 2001, *Hair: an introduction*, consultado a 27 Out 2010, <<http://www.hairscientists.org/hair-growth-cycle.htm>>.

Studio Oooms, 2011, *Hairhats*, consultado a 19 Abr 2011, <<http://www.oooms.nl/>>.

Tarnopolsky, O 2011, *Image room*, consultado a 15 Set 2011, <<http://tarnopolskiy.com/old/index1.php>>.

Trindade, P 2006, *Tough love*, uma série de promessas, consultado a 15 Jun 2011, <<http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=28>>.

True, M 2010, *Hair art and remembrance in the 19th century*, consultado a 25 Jun 2011, <<http://marlenetrue.com/blog/2010/05/16/hair-art-and-remembrance-in-the-19th-century/>>.

Tzenkova, A 2009, *Hair sculptures by Gregory Dean*, consultado a 19 Jun 2011, <<http://trendland.net/hair-sculptures-by-gregory-dean/>>.

Udale, J 2008, *Diseño textil: tejidos y técnicas*, GG, Barcelona.

VirtualJapan.com, 2008, *Limi Feu*, consultado a 21 Jun 2011, <http://www.virtualjapan.com/wiki/Limi_Feu>.

Voight, R 2008, *Sonia Rykiel*, consultado a 16 Set 2011, <<http://www.interviewmagazine.com/fashion/sonia-rykiel-40th-anniversary/>>.

Warner, M 2003, *Wrapping up 'hair'*, consultado a 25 Jun 2011, <http://www.opendemocracy.net/arts-hair/article_1155.jsp>.

Warner, M 2008, *Victorian hair*, consultado a 26 Jun 2011, <<http://www.hairarchives.com/private/victorian1new.htm>>.

Whitaker, T 2010, *Danielle Foster - accessory designer*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.ftape.com/media/?p=12971>>.

Whitaker, L 2010, *Holly Russell interview*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://www.vogue.co.uk/news/2009/10/14/holly-russell-interview>>.

Willemstijn, F 2010, *Gejaagd door de wind*, consultado a 21 Jun 2011, <<http://www.willemstijn.com>>.

Wilson, E 1854, *A popular treatise on the skin and hair*, Blanchard and Lea, Filadélfia.

Winterman, D 2010, *From food to fashion, the thriving market in human hair*, consultado a 11 Jan 2011, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8753698.stm>.

Wilkinson, M 2011, *Q&A with Alicia Zenobia*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://www.bestofneworleans.com/blogofneworleans/archives/2011/04/15/qanda-with-alicia-zenobia>>.

Wilson, E 2008, *Martin Margiela*, consultado a 21 Jun 2011, <http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/m/martin_margiela/index.html>.

Yamamoto, L 2010, *Information*, consultado a 20 Jun 2011, <<http://limifeu.com/en.html>>.

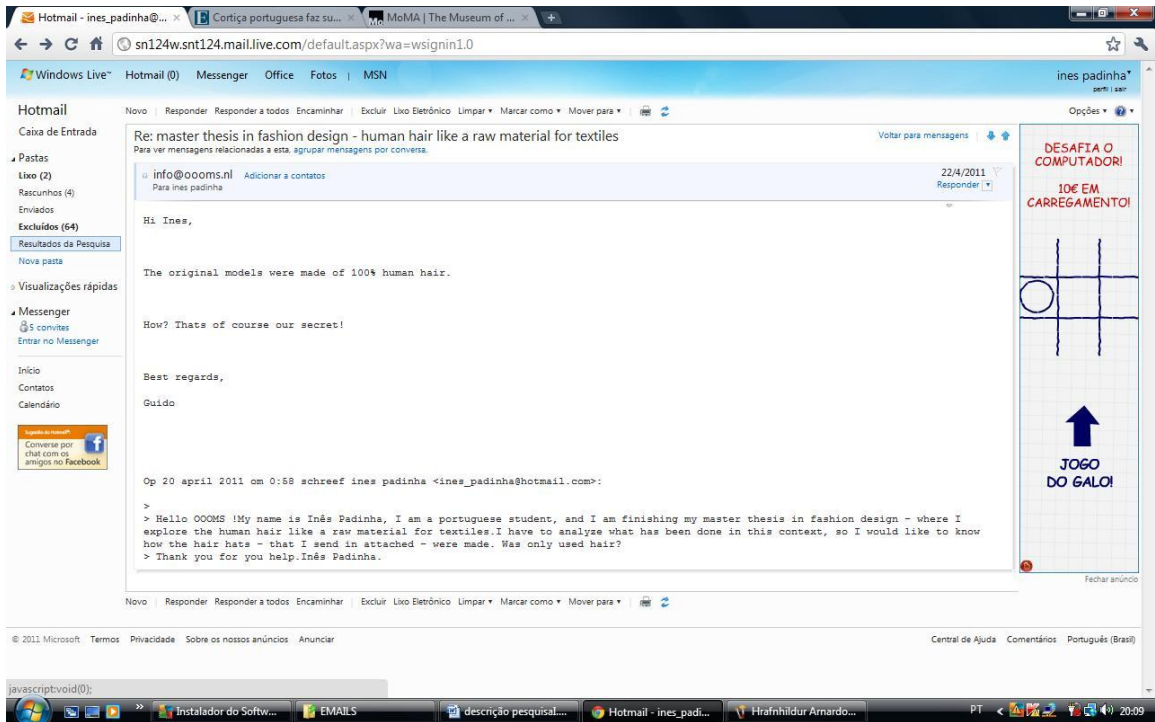
Zenobia, A 2008, *About*, consultado a 22 Jun 2011, <<http://aliciazenobia.carbonmade.com/about>>.

8. ANEXOS.



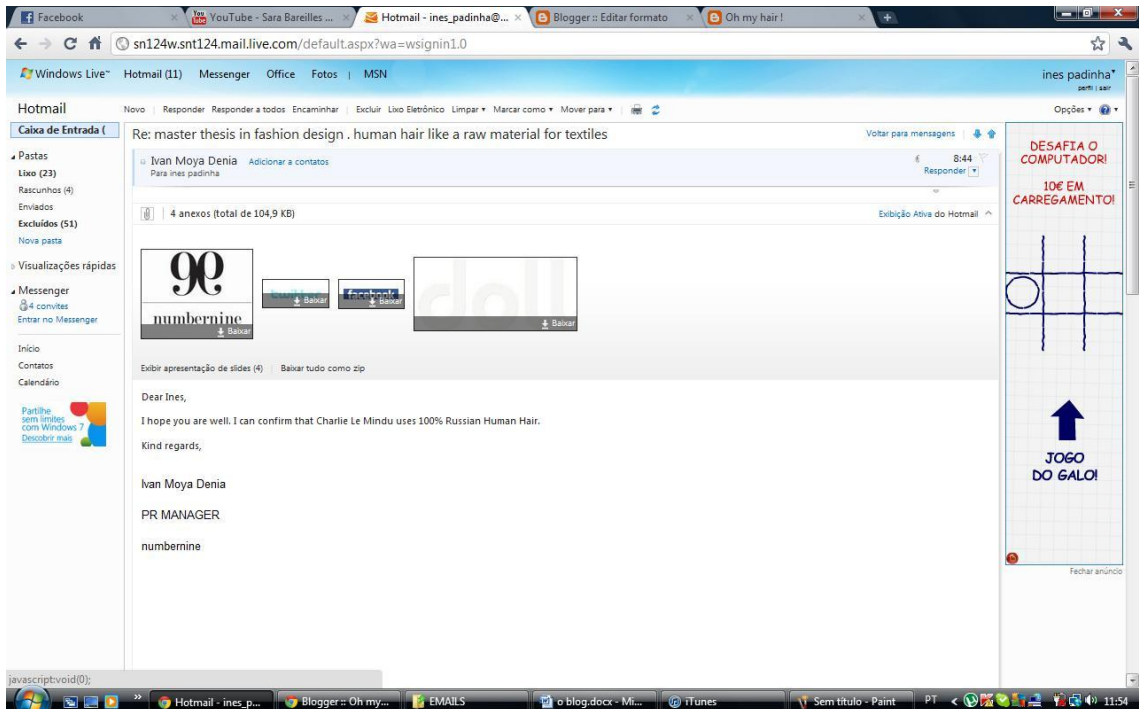
ANEXO 1.

Trabalho com cabelo sintético, realizado no 1º ano de mestrado, na disciplina de Projecto, no ano lectivo de 2008/2009.



ANEXO 2.

E-mail trocado com Oooms.



ANEXO 3.

E-mail trocado com Ivan Denia | Charlie Le Mindu.