



**FACULDADE DE ARQUITETURA**  
UNIVERSIDADE DE LISBOA



# **A TAPEÇARIA E O VESTUÁRIO**

Prática de modelagem tridimensional incorporando arte e tradição portuguesas

Documento Final

Projecto Final de Mestrado para obtenção do grau de mestre em Design de  
Moda

**Mariana Pereira Coutinho de Sepúlveda Velloso**

**Equipa de Orientação**

Doutora Carla Cristina da Costa Pereira Morais

**Presidente do Júri:**

Doutora Manuela Cristina Figueiredo

**Vogal:**

Doutora Ana Margarida Pires Fernandes

Lisboa, Junho de 2018

# **A TAPEÇARIA E O VESTUÁRIO**

Prática de modelagem tridimensional incorporando arte e tradição portuguesas

Projecto Final de Mestrado em Design de Moda

**Mariana Pereira Coutinho de Sepúlveda Velloso**

Lisboa, 2018





## **DEDICATÓRIA**

Dedico aos meus pais, às minhas irmãs e ao Rui pelo apoio incondicional.



## **AGRADECIMENTOS**

Um grande obrigada à minha orientadora, professora doutora Carla Morais pela paciência e motivação durante todo o processo, ao André e à empresa Álvaro dos Santos Lda, pela ajuda na concretização deste projecto.

## Resumo

Sendo a Moda um sistema que acompanha e proporciona alterações na sociedade e perspectivando um futuro em que a arte e a tradição portuguesas se cruzem com o design de moda, decidiu-se executar um projeto teórico-prático de adaptação das técnicas de tapeçaria ao vestuário. O presente projecto pretende continuar um legado tão característico que diferencia as inúmeras regiões de Portugal, regiões essas, com especificidades técnicas têxteis diversas, demonstrando a versatilidade e adaptabilidade da tapeçaria, uma vez que a mesma pode assumir outras funções que não a decorativa.

O cruzamento das duas áreas, o design de moda e a tapeçaria, pode ser experienciado através de um tear que se adapte ao corpo humano, tendo como base o busto feminino. Sobre ele poder-se-ão executar peças de vestuário com as características tradicionais da produção da tapeçaria nacional, contribuindo, de forma renovada, para um sistema de produção de vestuário mais sustentável (numa ótica slow-fashion).

Além de revitalizar a Arte e a Técnica de Tapeçaria Portuguesa, este trabalho remete para a oferta de peças de vestuário personalizáveis que, apesar do método de execução contrastar com o ritmo de consumo e constante renovação de vestuário, não deixa de ser inovador, claro e intemporal.

**Palavras- Chave:** tapeçaria, tecelagem, design, produto, modelagem

## Abstract

Since Fashion is a system that follows and provides variation in society, and prospecting a future where portuguese art and tradition merge with fashion design, a theoretical and practical project that adapts tapestry techniques to clothing manufacturing was deliberated. This project intends to carry on a legacy so characteristic that it differentiates the countless regions of Portugal, each one of these with their own specific and diverse textile techniques, proving the versatility and adaptability inherent to tapestry, as it can assume a non-decorative function. This process begins by modifying the manufacturing instrument, the loom.

The crossing between the two areas, fashion design and tapestry, is experienced through a loom that adapts to the human body, having the bust as a base. Over it, garments with traditional tapestry production features will be fabricated, contributing to a renewed and more sustainable system of clothing production (in a slow-fashion perspective).

Besides revitalizing Portuguese Art and Technique, this project remits to the provision of customizable garments that, even if the method contrasts with the consumption rate and constant renovation of clothing, is nothing short of innovative.

**Key-Words:** tapestry, weaving, design, product, pattern making

## **Lista de Acrónimos e abreviaturas**

AARL – Associação dos artesãos da região de Lisboa

ANPUH- Associação Nacional de História

## Glossário

**Batimento:** Refere-se à terceira operação fundamental da tecelagem. Após a abertura da «cala» e inserção dos fios de trama, o batimento do pente no tear serve para encostar as tramas inseridas ao tecido já efectuado.

**Cetim:** É uma das estruturas fundamentais de tecelagem cujos ligamentos se cruzam num só ponto de união entre o módulo de repetição que forma o tecido. Se o lado direito tem apenas um ligamento de teia, o seu lado adverso é completamente oposto, conferindo ao tecido uma das superfícies lisa..

**Cerzir:** Emendar ou fazer acabamento nas tapeçarias

**Debuxo:** Modo como se faz o entrelaçamento dos dois sistemas de fios no tear e que pode ser representado graficamente em papel quadriculado.

**Feltro:** Tecido executado com filamentos de lã ou pêlos de animais que são prensados e aglomerados.

**Fibras:** Filamentos soltos passíveis de serem usados no fabrico de fios para tecelagem ou tricôt, ou serem utilizados diretamente para a produção de não-tecidos.

**Galpão:** É o local onde é produzida a tecelagem.

**Liço:** É um quadro com um conjunto de arames, nos quais existem uns orifícios, chamados de linhóis por onde passam os fios de teia de um tecido produzido em tear. No tear, a posição dos fios de teia entre os diversos quadros de liços, chama-se “remissa” e à alternância entre esses fios de teia com os fios que são introduzidos horizontalmente (fios de trama) chama-se debuxo.

**Pente:** Num tear horizontal, o pente serve para “empurrar” cada “passagem” de fios de trama para o tecido já produzido.

**Pente-liço:** Peça básica do tear que levanta e baixa alternadamente os fios da urdidura, provocando a abertura da cala, permitindo a passagem dos fios da trama.

**Sarja:** É uma das estruturas fundamentais da tecelagem onde cada ponto de ligamento segue uma linha em diagonal, formando assim o efeito sarja. Pode ser feita em qualquer tipo de material, como seda, lã ou algodão.

**Tecelagem:** Ato de cruzar e entrelaçar fios, segundo uma ordem previamente estabelecida, para obtenção dos tecidos.

**Teia:** O mesmo que urdidura.

**Trama:** Conjunto de fios, passados no sentido transversal do tear, com auxílio de uma agulha, de um navete, ou de uma lançadeira. A trama é passada entre os fios da urdidura (ou teia) por uma abertura denominada cala.

**Urdidura:** Conjunto de fios tensos, paralelos e colocados previamente, no sentido do comprimento do tear. Teia.

# ÍNDICE GERAL

IV Dedicatória

VI Agradecimentos

VII Resumo

VIII Abstract

IX Lista de Acrónimos e Abreviaturas

X Glossário

XII Índice Geral

XIV Índice de Figuras

## **01 INTRODUÇÃO**

04 Objectivos

Gerais

Específicos

04 Benefícios

04 Argumento

05 Metodologia

06 Desenho de Investigação

07 Factores críticos de sucesso

## **09 ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

11 A tapeçaria

Nota introdutória da tapeçaria em Portugal

Técnicas de tapeçaria e as suas origens

Processo de construção base de tecelagem

Ferramentas e materiais

29 O Vestuário

31 A Moda

Concepção de uma colecção de moda

### 37 A Modelagem

Novas formas de modelagem

### 41 Fast Fashion vs Slow Fashion

Produção de Moda local e Artesanato

## **46 INVESTIGAÇÃO ACTIVA**

Desenvolvimento projectual

Construção de um busto para tecer

Ficha técnica

Desenvolvimento de uma colecção cápsula (exemplo)

Peça Final - Ficha Técnica

- Ficha de operações

## **76 CONCLUSÃO**

77 Resultados

78 Conclusão

80 Recomendações futuras

81 Disseminação

## **82 BIBLIOGRAFIA**

82 Referências Bibliográficas

## **88 ANEXOS**

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1 : Fotografia da autoria da investigadora, 2017

Fig. 2: Desenho de Investigação. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 3: Diagrama das áreas de estudo abrangidas pela investigação. Fonte:  
Investigadora, 2018

Fig. 4: Fotografia da autoria da investigadora, 2018

Fig. 5: Tragédia de Édipo, “Laio consulta o Oráculo”. Fonte:  
[http://www.museudelamego.pt/?page\\_id=947](http://www.museudelamego.pt/?page_id=947) ; consultado a 13 de Janeiro de  
2015, 13h24min

Fig. 6A e 6B – Amostras da técnica dos pontos nodados, em lã e algodão, da  
esquerda para a direita e respectiva ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 7A & 7B – Amostras do ponto Rollakan com um fio por cada olhal e  
respectiva ilustração (esquerda para a direita). Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 7C e 7D – Amostras em lã e algodão (esquerda para a direita) do ponto  
Rollakan com dois fios por cada olhal e respectiva ilustração (esquerda para  
a direita). Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 8 – Amostras dos diferentes tipos de pontos da técnica Soumak e  
respectivas ilustrações. Fonte: Investigadora, 2018

Fig.9A e 9B - Amostra de uma estrutura simples, tafetá, e respectiva  
ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 10 – Tapete tufado da Fábrica de Beiriz. Fonte:  
<https://www.tapetesbeiriz.pt/blank?lightbox=datatem-ivauwwwp> ; consultado  
a 18 de Abril de 2018; 15h54min

Fig. 11A e 11B - Amostra de um bordado com feltro sob um estrutura simples  
(tafetá) e respectiva ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 12 - Amostra de uma tapeçaria contemporânea, com aplicações. Fonte:  
Investigadora, 2018

Fig. 13 - Tipos de teares manuais; Fonte: Investigadora, 2018 com  
imagens retiradas de MORAIS, 2006

Fig.14 – : Página do Instagram do projeto @trama\_teia. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 15A e 15B - Exemplos de moldes da empresa MODELTELAR. Fonte: <http://moldetelar.blogspot.pt/2011/01/blog-post.html>, consultado a 23 de Fevereiro de 2017; 12h14

Fig. 15C - Exemplo do encaixe do MODELTELAR. Fonte: <http://moldetelar.blogspot.pt/2011/01/blog-post.html>, consultado a 16 de Março de 2017; 12H37

Fig. 16A Processo de produção <https://www.instagram.com/wendyandreu/?hl=en>; consultado a 16 de Março de 2017; 12h06

Fig. 16B - Peça resultante do processo. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BP7z6u4A0RZ/?hl=en&taken-by=wendyandreu> dia 13 de Julho; 13h21min

Fig.17 - Logótipo da associação “A Avó veio trabalhar”: Fonte: <http://retratoscontados.pt/a-avo-veio-trabalhar-2/>; consultado a

Fig. 18 – Logótipo da AARL. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/491807221800643704/>; consultado a 24 de Fevereiro de 2017; 15h09min;

Fig. 19 – Logótipo da associação “Torcer Ideias”. Fonte: [https://scontent.flis8-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-1/p720x720/13327449\\_1253990981307928\\_2724226229255752765\\_n.jpg?oh=54e9be19aad5fff388f18c6c82430d22&oe=5B0409DB](https://scontent.flis8-2.fna.fbcdn.net/v/t1.0-1/p720x720/13327449_1253990981307928_2724226229255752765_n.jpg?oh=54e9be19aad5fff388f18c6c82430d22&oe=5B0409DB); consultado a 24 de Fevereiro de 2017; 15h17min;

Fig.20 - Fotografia. Fonte: Investigadora, 2018;

Fig. 21 - Logótipo TRAMA\_TEIA. Fonte: Investigadora, 2018;

Fig. 22 - Ilustração do método de modelagem plana utilizado pela investigadora na colecção “Carpet Diem”. Fonte: Investigadora, 2018;

Fig.23 - Sessão fotográfica realizada com as peças da colecção “Carpet Diem”; Fonte: Investigadora 2018;

Fig. 23A e 23B - Fotografias ilustrativas da lã como matéria-prima. Fonte: <http://aervilhacorderosa.com/category/la-em-tempo-real/>; consultado a 15 de Janeiro de 2015; 00h22min;

Fig. 24 - Tear *EtelBert*. Fonte: Investigadora, 2015;

- Fig. 25 – Esquemas em desenho do Manequim tear. Fonte: Investigadora, 2018;
- Fig. 26 – Estudo de pontos estratégicos para a construção do tear. Fonte: Investigadora, 2016;
- Fig. 27 – Esquemas em desenho do Manequim tear. Fonte: Investigadora, 2018;
- Fig. 28 – Estudo de pontos estratégicos para a construção do tear. Fonte: Investigadora, 2016;
- Fig. 29 – Armação do tear (versão incompleta). Fonte: Investigadora, 2016;
- Fig. 30A a 30D – Partes e peças constituintes da armação. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 31A e 31B – Armação completa com os pontos de apoio necessários para suportar os fios de teia e trama. Fonte: Investigadora, 2016
- Fig. 32A e 32B – Desenvolvimento da segunda amostra. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 33A e 33B – Amostras desenvolvidas na armação final. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 34A e 34B – Demonstração do desenho feito com um fio de lã para a execução da peça final. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 35 – Demonstração do fio de teia envolto no encaixe de aço. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 36 – Demonstração da curva provocada pelo volume do manequim. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 37 – Tipos de acabamentos. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 38A a 38C – Moodboard desenvolvido para a colecção. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 39 – Painel ilustrativo da colecção. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 40 – Painel ilustrativo da colecção. Fonte: Investigadora, 2018
- Fig. 41 – Conjunto de materiais utilizados para a colecção. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 42 – Ilustração da peça final. Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 43A a 43X – Processo de confecção da peça final. Fonte:  
Investigadora, 2018

Fig. 44 – Fotografia da autoria da Investigadora, 2017

Fig. 45 – Página do Instagram do projeto @trama\_teia. Fonte:  
Investigadora, 2018

# 01 INTRODUÇÃO



Fig. 1: Fotografia da autoria da Investigadora, 2017

## INTRODUÇÃO

A tapeçaria é uma arte desde há muito presente em Portugal, sendo também uma das mais belas e tradicionais formas de arte portuguesas. Faz parte integrante das coleções de vários museus, como por exemplo o Museu de Lamego, o Museu de Portalegre – Guy Fino, o Museu Nacional de Arte Antiga, etc. Está distribuída por várias regiões do país, tendo-se tornado única e característica desse mesmo sítio. São exemplos disso a tecelagem de tapetes e tapeçarias manufacturadas com pontos nodados (Beiriz), a tecelagem regional com base no método brocado, as estruturas simples com base nos pontos fundamentais da tecelagem (os tradicionais tapetes de trapo), a tapeçaria com pontos de envolvimento (tapeçaria de Portalegre), os puxadinhos (tipo Almalaguês), os tapetes derivados do método oriental kilim com desenho português (Rollakan), os tapetes bordados com agulhas sobre tela (Arraiolos), os artigos regionais produzidos com arte aplicada (bordados de Niza) e outras estruturas de técnicas artesanais, nomeadamente tricô e/ou crochet (Morais, 2006).

Pretende-se desenvolver, no âmbito projectual da investigação de mestrado, uma colecção cápsula feita com técnicas de tapeçaria.

Interligar uma área tradicional portuguesa, que tem tido pouca visibilidade, com a área do design de moda em Portugal, será um ponto de partida para a renovação da arte e revitalização de técnicas ancestrais portuguesas, integrando o Design como veículo promotor de inovação. Uma chamada de atenção para futuros criadores.

Esta dissertação está organizada por quatro capítulos.

O primeiro expõe o tema da investigação, clarifica os objectivos do projecto prático (geral e específicos), sugere os benefícios do trabalho proposto e organiza as áreas de investigação (tapeçaria, vestuário, design de moda).

O segundo capítulo explora o Estado de Arte, relacionado com o cruzamento dos dois temas em questão, a Moda e a Tapeçaria, estando descritas várias técnicas de tapeçaria, alguns exemplos de teares e amostras realizadas pela

autora dos principais tipos de pontos. Este capítulo mostra de que forma este projecto pode ser uma forma de produção de vestuário numa ótica *slow-fashion* e descreve ainda projetos similares que serviram de base de inspiração para o desenvolvimento do projecto, alguns por serem produção local de artesanato e outros por serem inovadores, em termos de Design de produto.

O terceiro capítulo descreve o processo que a investigadora conduziu para solucionar o cruzamento entre os dois temas em questão, desde a participação em workshops que a ajudaram a melhor perceber o funcionamento de um tear, à construção de um manequim-tear que passou pela escolha do material (leve e que possibilitasse a montagem/desmontagem do tear), pela esquemática das linhas cruciais do corpo, pela escolha da empresa parceira para o fabrico. Todo este procedimento culminou no desenvolvimento de uma colecção, e por fim, na confecção de uma das peças.

O quarto capítulo descreve os resultados obtidos do processo, expondo as respostas à questão levantada no início do projecto, uma vez que se conseguiu criar um objecto que alie as duas grandes áreas de investigação (o design de moda e a tapeçaria) e ainda, através desse produto, confeccionar uma peça que demonstra o seu potencial. Conclui-se ainda que todo este projecto, bem como a investigação necessária ao mesmo são uma mais-valia no sector do design nacional, sendo também uma prática de *Slow-fashion* e uma maneira de reaproveitamento do desperdício de lã que existe em Portugal.

# Objectivos

## I geral

O objectivo geral deste projecto teórico-prático é transportar as técnicas de tapeçaria para o vestuário e criar uma forma de se interligarem.

## I específicos

- Adquirir conhecimentos na área da tapeçaria;
- Praticar as diferentes técnicas de tapeçaria;
- Ser capaz de desenvolver peças de vestuário num tear;
- Captar a atenção dos consumidores para uma prática mais sustentável;

## Benefícios

Os principais benefícios deste trabalho teórico-prático, para além da realização pessoal e profissional, são: mostrar a possibilidade de produzir vestuário de forma diferenciada e criativa; potenciar a revitalização do artesanato e tradição portuguesas de uma forma inovadora e mais sustentável;

## Argumento/ (A questão de investigação)

O primeiro contacto com a prática da tapeçaria surgiu durante um semestre curricular, na disciplina de Projecto, quando foi desenvolvida uma minicolecção de protótipos, cujos moldes das peças de vestuário foram projetados sobre os fios de teia num tear manual produzido pela investigadora. Uma das conclusões retiradas desse trabalho foi a inexistência de proporcionalidade, o que levou à questão, **de que maneira se poderia relacionar o vestuário e a sua prática de produção com a tapeçaria**. Do conjunto de dúvidas e possibilidades comentadas com a orientação surgiu o tema de estudo e a base projectual para prosseguir com uma dissertação de

mestrado, tendo como objectivo a produção de peças de vestuário com técnicas de tapeçaria sem, no entanto, perder a volumetria.

## **Metodologia**

A recolha de informação e estrutura para o projecto são baseados numa metodologia mista intervencionista e não intervencionista, uma vez que se estuda os princípios da tapeçaria e da construção dos teares, desenvolvendo amostras e se propõe interferir na realidade estudada (tapeçaria e modelagem em moda) para a modificar, propondo novas soluções e participando nelas (através de exemplos práticos e experiências) Trata-se de uma investigação explorativa porque serão respondidas questões: “o quê, como e porquê”, onde o ponto de partida é um conjunto de noções e suposições (o incorporar a tapeçaria na modelação de vestuário) para explicar "como" será possível fazer essa incorporação.

## Desenho de Investigação

Fig. 2: Desenho de investigação. Fonte: Investigadora, 2018



## Fatores críticos de sucesso

São vários os fatores críticos de sucesso, previsíveis e imprevisíveis durante e após a investigação. Entre eles podemos enunciar:

- a recolha de informação suficiente para ajudar na resolução pretendida, bem como o limite de tempo para os testes práticos necessários;
- a receptividade de possíveis colaboradores (entre eles designers e ou artesãos);
- a sua divulgação entre o Centro de Investigação da faculdade e outros meios de disseminação .

Esta investigação pode ser, também, um início das pesquisas para projetos mais completos que representem um começo de carreira profissional com um processo de produção diferente, cujo sucesso dependerá das experiências realizadas.

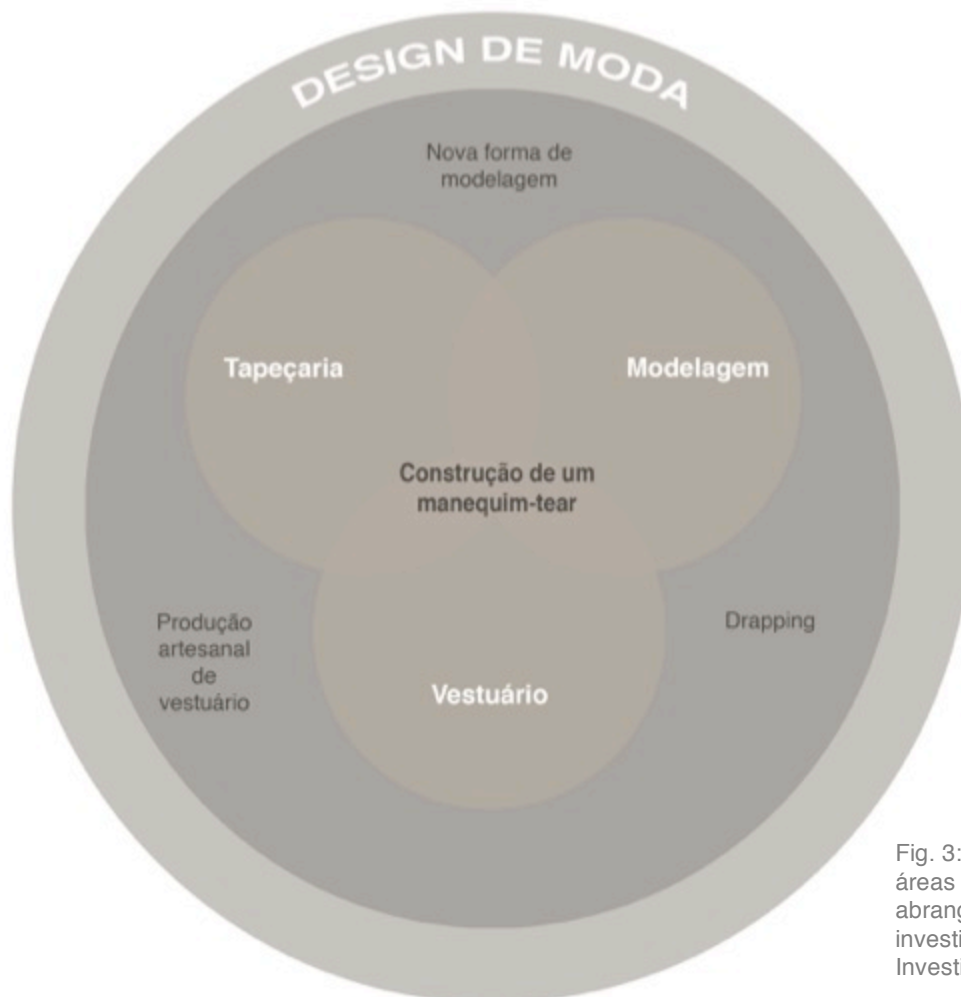


Fig. 3: Diagrama das áreas de estudo abrangidas pela investigação. Fonte: Investigadora, 2018



## **2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO**



Fig. 4 Fotografia da autoria da investigadora, 2018

## **2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

### 2.1 A tapeçaria

- Enquadramento histórico
- Nota introdutória da tapeçaria em Portugal
- Técnicas de tapeçaria e as suas origens
- Processo de construção base de tecelagem
- Ferramentas e Materiais

### 2.2 O Vestuário

#### 2.2.1 A Moda

- Concepção de uma colecção de moda

#### 2.2.2 A Modelagem

- Novas formas de modelagem

#### 2.2.3 Fast fashion vs Slow fashion

- Produção de Moda local

## 2.1 A tapeçaria

A tapeçaria é uma forma processual ambígua, passível de se tornar objecto de abrigo, religioso ou artigo de decoração mural conotativa.

A significação entre tapete e tapeçaria está dependente da forma como a estrutura é construída embora a funcionalidade de ambos possa ser reversível, já que existem tapeçarias a cobrir o chão e tapetes a adornar paredes. Raramente se fala das suas técnicas de construção e do seu modo duradouro de entrelaçar fios para reproduzir todo o tipo de produtos, susceptíveis de expressar valor cultural significativo. Em Portugal existem algumas qualidades regionais que se diferenciam da sua verdadeira proveniência (quase sempre oriental) pela inserção de outro tipo de materiais ou até pela variação da densidade dos fios utilizados. ou artigo de decoração mural conotativa. (Morais, Montagna, Velloso; 2017)<sup>1</sup>

### Enquadramento histórico

A palavra tapeçaria é hoje frequentemente utilizada para definir diferentes tipos de têxteis decorativos. A tapeçaria era usada na antiguidade para expressar a arte e/ou para recordar algum acontecimento. Enquanto que os antigos egípcios gravavam nas pedras as representações das mortes, os povos posteriores, como os gregos e os romanos, retratavam cenas da vida quotidiana em grandes tapeçarias murais que utilizavam como objecto de decoração. Geralmente eram colocadas nas paredes dos edifícios mais importantes mas quando o império romano colapsou, muitas dessas artes e ciências desapareceram, sendo posteriormente reintroduzidas pelos mouros na Europa. Na Idade Média, as grandes tapeçarias exibiam símbolo de poder pelos nobres que as ostentavam nas suas propriedades. O grande centro de produção era Paris, mas durante a guerra dos 100 anos, em que muitos artistas tiveram que fugir e muitas obras foram destruídas, a Flandres tomou esse lugar perdurando durante três séculos um centro muito prestigiado no

---

<sup>1</sup> Morais, C., Montagna, G., Velloso, M., 2017). *Traditional techniques of Portuguese tapestry as the basis of a sustainable construction for fashion*. apresentado e publicado em Proceedings de TEX Textile Design Conference 2017, 1st International Conference in Textiles, Identity and Innovation, edited Taylor & Francis, Lisboa Portugal

que diz respeito à produção de tapeçarias (Morais, 2005; Robinson, 1972)<sup>2</sup>.

Entre 1400 e 1530, os flamengos desenvolveram uma técnica de execução de tapeçaria, que consistia na alternância de texturas, na justaposição de diferentes materiais e em diferentes tipos de tingimentos, recorrendo a um esboço prévio da obra a reproduzir, designado por “cartão”. Desse modo, o artista conseguia representar o que pretendia podendo transparecer o seu estilo artístico, tornando as tapeçarias únicas até ao Renascimento. Nesta altura, não só as tapeçarias caracterizaram-se de autênticas obras de arte, em termos de cores, tamanho e pormenores, como o demonstra o exemplo da tragédia de Édipo (Fig.4), bem como a própria função do cartoonista fora relevada.<sup>3</sup>

“O cartoonista do Renascimento era o artista que providenciava a execução de cartões para os frescos e para as tapeçarias, ao contrário do cartoonista da Idade Média que se limitava a traçar o desenho e a indicar as cores” (Morais, 2005)<sup>4</sup>.



Fig.5 – Tragédia de Édipo, “Laio consulta o Oráculo”. Exemplo baseado na obra homónima do escritor grego Sófocles.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> A Tapeçaria e as suas técnicas de produção; Morais, Carla (2005)

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/tapm/hd\\_tapm.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/tapm/hd_tapm.htm) ; consultado a dia 10 de Janeiro de 2015 às 15h00 min

<sup>4</sup> Morais, Carla (2005), cit.1

<sup>5</sup> A tragédia de Édipo relata a história do rei Laio, rei de Tebas, que decide consultar o oráculo e este lhe diz que irá morrer aos braços do filho, Édipo, que estava para nascer. Assim, aquando o nascimento do filho, o rei manda que o levem, ficando a rainha Jocasta a chorar o desaparecimento do seu primogénito. Édipo é levado por pastores que o penduram numa árvore virado com a cabeça para baixo. Entretanto passam por ele uns transeuntes que o soltam e o levam para Corinto, reinado da rainha Mérope e do rei Pólipo. A história do menino abandonado e pendurado na árvores chega aos reis que acabam por adoptá-lo. Anos mais tarde, Édipo vai a Tebas, envolvendo-se numa rixa acaba por matar seu pai, o rei Laio, sabendo-o mais tarde cega os seus olhos com um alfinete do vestido da rainha Jocasta, pela qual se tinha apaixonado sem saber que era a mãe. No entanto, mesmo sabendo a verdade, acaba por se casar tornando-se rei de Tebas. Disponível em: Fonte: [http://www.museudelamego.pt/?page\\_id=947](http://www.museudelamego.pt/?page_id=947) ;

A tapeçaria continuou a desempenhar um grande papel em França, na altura do reinado de Luís XIV, na manufactura dos Gobelins, uma família que anteriormente se dedicava ao tingimento de tecidos, mas que depois se dedicou à produção de tapeçaria. Estabelecida em Paris, pertencia à casa real e competia com outras manufacturas da região de Beauvais e de Aubusson. Por motivos financeiros, a liderança foi assumida pelo pintor Charles Lebrun, que ficou responsável pela criação e pela formação de aprendizes. Todas essas tapeçarias foram extremamente reconhecidas, perdurando a sua fama até hoje e fazendo parte da decoração de grandes edifícios como a ópera de Sidney. A maior tapeçaria existente, “O Cristo em Majestade”, foi elaborada em Aubusson, em 1962, para revestir a Catedral de Coventry, assim como as sete tapeçarias compostas para as comemorações de 50 anos da Dinamarca, em 1999 (Morais, 2005)<sup>6</sup>.

## **A tapeçaria em Portugal**

Portugal sempre teve uma ligação com os têxteis, oriunda das relações com os povos africanos e orientais. No século XIII, os principais rendimentos do país, em parte ocupado pelos mouros, eram a fiação e a tecelagem. As matérias-primas usadas eram a lã, o linho e a seda para fabricar qualquer tecido (Morais, 2005)<sup>7</sup>.

Com o fomento do desenvolvimento têxtil, foram criados mais postos de trabalho, como tecelões e pisoeiros, mas com a reconquista de Portugal aos mouros, muitos tiveram que fugir, o que proporcionou uma queda na produção de têxteis. Sabendo o rei a importância desta indústria para o país, foram criadas oficinas para empregar os foragidos. No entanto, apesar dos esforços, o crescimento não se propagou como se esperava, tendo-se desenvolvido mais nuns sítios do que noutros. Nos grandes centros populacionais, havia mais oficinas, onde maioritariamente trabalhavam

---

consultado a dia 13 de Janeiro de 2015 às 13h24min

<sup>6</sup> Morais, Carla (2006); cit.1

<sup>7</sup> Morais, Carla (2006); cit.1

homens e quase toda a sua produção se destinava ao comércio de bens, enquanto que nas zonas rurais havia uma grande dependência da agricultura e da criação de gado, para autoconsumo (Morais, 2005).

No século XV, com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, o país investiu na produção de fibras e matérias corantes, como pastel-dos-tintureiros (*isatis tinctoria*), planta da qual se produzia o corante azul. A expansão comercial originou grandes exportações para a Flandres e novas iniciativas vindas do rei D. Afonso V proporcionaram o investimento na sericultura, com as plantações de amoreiras nas regiões de Trás-os-Montes e da Beira (Morais, 2005).

Com a ocupação espanhola, no século XVI, as ilhas da Madeira, os Açores e as colónias em África passam a ser os centros de produção numa tentativa de exportação de matérias-primas. Porém, a carência de vias de comunicação levou as fábricas de tecelagem a agruparem-se em zonas mais favoráveis à produção das fibras (Morais, 2005).

Em 1640, com a restauração da independência de Portugal e sob as ordens do Conde da Ericeira deixa de ser permitido o uso de panos estrangeiros, valorizando assim aqueles que eram produzidos nacionalmente, através do sistema de produção de lanifícios e sedas. A iniciativa era boa, mas com o tratado de *Methuen*<sup>8</sup>, também conhecido como tratado dos panos e dos vinhos, celebrado com Inglaterra, em 1703, tudo mudou. Pois os portugueses comprometeram-se a comprar os panos ingleses e a Inglaterra comprometeu-se a consumir o vinho português. Foram necessários mais campos para plantar a vinha, campos esses que serviam para a plantação de fibras o que por conseguinte originou um decréscimo da tecelagem. Mais tarde, o Marquês de Pombal toma novas medidas que vêm dinamizar a tecelagem portuguesa, tais como: - a abertura de pequenas oficinas com o trabalho de artesãos portugueses, visando a atribuição de benefícios fiscais ou subsídios financeiros; - e a facilidade em trocar os produtos fabricados no

---

<sup>8</sup> O Tratado de Methuen, conhecido por Tratado dos Panos e dos Vinhos, celebrado entre a Grã-Bretanha e Portugal, a 27 de Dezembro de 1702, com os respectivos embaixadores John Methuen e D.Manuel Telles, Marquês de Alegrete a representarem os seus países, visava uma aliança eterna em que o povo português se comprometia a consumir os têxteis ingleses e o povo inglês os vinhos portugueses sem haver a necessidade de qualquer embargo alfandegário. - *Os Tratados de Methuen de 1703: guerra, portos, panos e vinho*; Baptista, Felipe de Alvarenga (2014)

continente pelos que eram produzidos nas colónias portuguesas (Huylebrouck, 2012)<sup>9</sup>.

Com a Revolução Industrial, assiste-se a uma nova realidade, não só no sistema produtivo de bens como também no estilo de vida das pessoas. Criam-se mais fábricas, para melhor aproveitamento da energia a vapor e a indústria da tecelagem, para além de deixar de ser uma ocupação manual e artesanal, presencia um crescimento considerável. As mulheres deixam a lida de casa e a labuta nos campos para começarem a trabalhar como operárias fabris. Com o desenvolvimento da indústria nos grandes centros populacionais, a vida rural torna-se mais difícil, a escassez abunda e o recurso à reutilização passa a ser constante, levando as pessoas a aproveitarem as roupas descartadas para fazer tapetes de trapo e outros adereços em *patchwork*.

### **Técnicas de tapeçaria e as suas origens**

A tapeçaria pode subdividir-se em categorias, caracterizadas pelos métodos gerais de produção, nomeadamente:

- **Tapeçaria tecida** - executada em teares de alto ou baixo liço, através de um entrelaçamento dos fios de teia com os fios de trama;
- **Tapeçaria bordada** - produzidas com agulha e fios de diferentes tipos de fibras, reproduzindo desenhos feitos com agulha, sobre uma base têxtil previamente tecida;
- **Tapeçaria aplicada** - aplicação de vários tecidos ou fibras têxteis sobre um outro, consoante o desenho pretendido;
- **Tapeçaria mista** - mistura de duas ou mais técnicas na execução de uma tapeçaria.

Segundo Morais (2005)<sup>10</sup> são vários os tipos de tapeçaria em Portugal, cujas técnicas se dispersam por todo o país, entre os quais:

---

<sup>9</sup> Huylebrouck, Rosa. (1986). *Portugal e as tapeçarias flamengas*. Revista da Faculdade de Letras, volume 3, História, série II, pp. 165-198

<sup>10</sup> Morais, Carla (2005); cit.1

- a tecelagem de tapetes e tapeçarias com pontos nodados (Beiriz e variantes)
- tapeçaria slit-tapestry ou método Klim (Rollakan)
- tecelagem regional com base no método brocado (puxados com desenho)
- tecelagem Soumak com pontos de envolvimento (tapeçaria de Portalegre)
- tecelagem de estruturas simples com base no tafetá ( base dos “tramados” simples e dos tapetes de trapo)
- tapetes bordados com agulhas sobre tela (Arraiolos, tapeçaria madeirense)
- tapetes tufados, semi manuais ( tuffing)
- arte aplicada (bordados de nisa)
- os tapetes e tapeçarias manufacturadas por técnicas mistas (tapeçaria contemporâneas).

## Tapetes e tapeçarias com pontos nodados (Beiriz e variantes)

Esta técnica de tapeçaria é típica da freguesia de Beiriz, na Póvoa de Varzim, nascendo com a fábrica Tapetes de Beiriz em 1919, em tempos encerrada mas atualmente revitalizada e com novas instalações.<sup>11</sup>

No fabrico destes tapetes foi introduzido o nó turco (nó simétrico), que de acordo com a constante utilização passou também a chamar-se de nó de Beiriz, tal foi a popularidade que teve. O tapete de Beiriz é um produto artesanal, feito em lã, que necessita de uma grande perícia na sua execução. É tecido em teares manuais, de dois pedais, recorrendo ao linho, algodão ou juta para a base de trabalho (teia e trama) e à lã para a trama decorativa (o envolvimento dos nós). Esse envolvimento é feito simetricamente com pequenos fios de lã sobre os fios de teia, um a seguir ao outro até acabar a carreira de nós. Geralmente, entre cada carreira de nós (ou trama decorativa), é efectuada uma ou mais passagens de juta em ligamento tafetá para dar mais consistência à estrutura. Nesta técnica o desenho mantém-se no avesso mas sem o pêlo visível) (Morais, 2005; Mallett, 1998)<sup>12</sup>.



Fig 6A e 6B – Amostras da técnica dos pontos nodados, em lã e algodão, da esquerda para a direita e respectiva ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.tapetesbeiriz.pt/bem-vindos-a-beiriz> ; dia 22 de Fevereiro de 2018; 17h03min

<sup>12</sup> Morais, Carla (2005); cit.1; Mallett, M. (1998). *Woven Structures - A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis*. Atlanta: Christopher Publications.

## Tapeçaria slit-tapestry ou método Klim (Rollakan)

Esta técnica é típica da Escandinávia mas foi adoptada pelos portugueses em meados do século XX, para a produção de tapetes Rollakan. As suas técnicas são diferentes das dos tapetes de Beiriz, não possuindo pêlo e sendo os produtos produzidos pelo entrelaçamento descontínuo dos fios de trama (de acordo com o desenho pretendido) (Morais, 2005; Mallett, 1998)<sup>13</sup>. São também manufacturados em teares horizontais de dois liços mas por cada olhal dos linhóis dos liços do tear passam dois fios de teia dando um efeito de ampliação e aumentando a grossura do produto final.

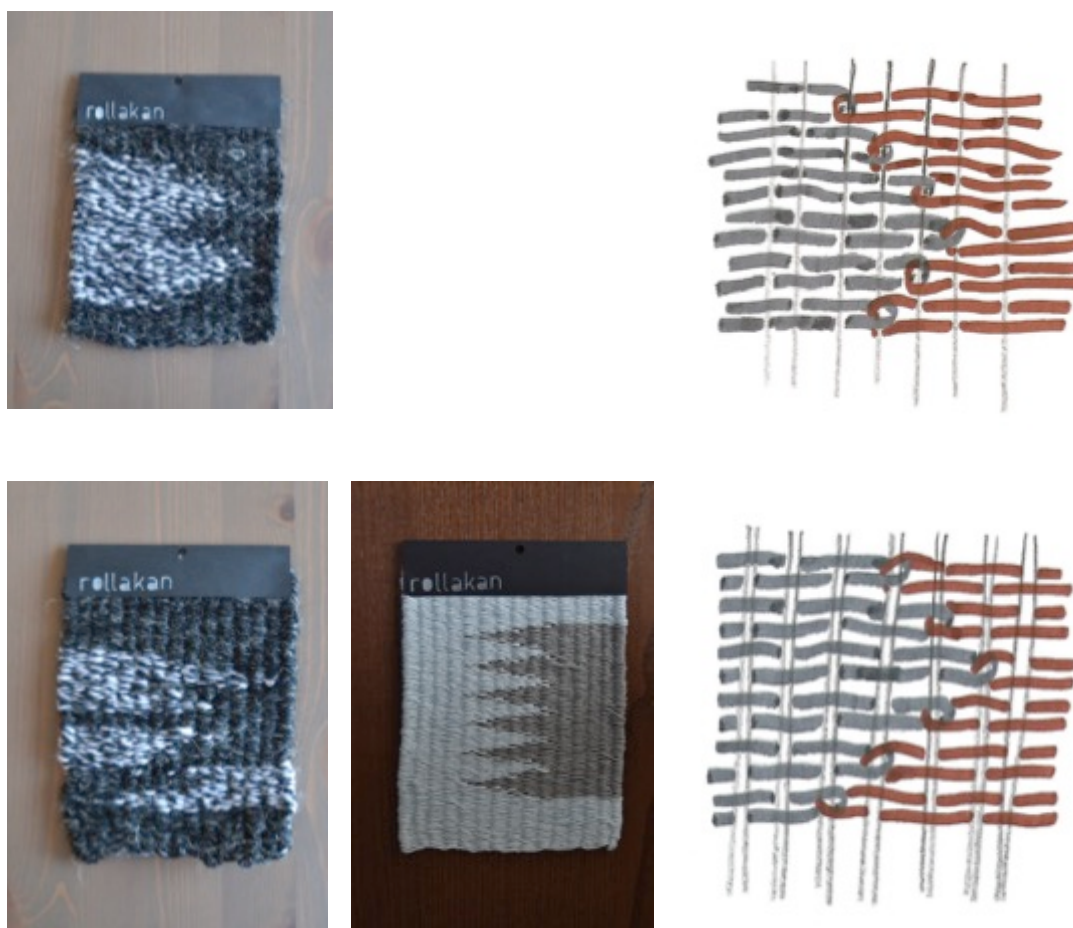


Fig. 7A e 7B – Amostras do ponto Rollakan com um fio por cada olhal e respectiva ilustração (esquerda para a direita). Fonte: Investigadora, 2018

Fig. 7C e 7D – Amostras em lã e algodão (esquerda para a direita) do ponto Rollakan com dois fios por cada olhal e respectiva ilustração (esquerda para a direita). Fonte: Investigadora, 2018

<sup>13</sup> Morais, Carla (2005); Mallett, M. (1998); cit.12

## **Tapeçaria regional – Brocados (puxados com desenho)**

Esta técnica de tecelagem é típica das regiões de Trás-os-Montes, Minho, Beira e Açores e os produtos resultantes são comercializados como artesanato. Neste método distinguem-se duas categorias: os brocados simples e os puxados com desenho. Na primeira os fios de trama decorativa vêm ao direito do tapete para fazer o desenho e voltam ao avesso, na segunda processa-se praticamente da mesma forma com a diferença de que quando os fios vêm ao direito são puxados (por uma agulha) criando relevo. Estes relevos podem assumir formas como borboletas, borbotos entre outros (Morais, 2005)<sup>14</sup>.

## **Tapeçaria Soumak com pontos de envolvimento (tapeçaria de Portalegre)**

As tapeçarias de Portalegre nascem pela mão de dois amigos Guy Fino e Manuel Celestino, com o intuito de reavivar a tapeçaria em Portugal. Segundo Morais (2006), o ponto de execução é reinventado do ponto Soumak, também utilizado na tecelagem asiática. A 1ª tapeçaria de Portalegre surgiu em 1948 com um cartão do artista João Tavares mas esta manufactura só começa a ser reconhecida internacionalmente em 1952, com a exposição “As tapeçarias francesas da Idade Média ao Presente” chamando a atenção de críticos de Arte pela brilhante execução dos tapetes. As tapeçarias de Portalegre podem ser vistas na Culturgest, na Fundação Calouste Gulbenkian. A empresa ainda hoje existe e continua em processo de atualização e internacionalização<sup>15</sup>.

*“O processo da execução deste tipo de tapeçaria é realizado em teares verticais pelo avesso da tapeçaria sendo necessário afixar sobre a teia o papel de debuxo<sup>16</sup>, previamente preparado no Atelier de Desenho<sup>17</sup>. É preso*

---

<sup>14</sup> Morais, Carla (2005); Mallett, M. (1998); cit.12

<sup>15</sup> Disponível em:

<http://www.mtportalegre.pt/pt/amanufactura/historia> ; consultado a dia 14 de Janeiro de 2015 às 12h05min

<sup>16</sup> Esse papel costuma ser repartido em tiras, de 20cm, correspondentes à escala real do desenho a efetuar.

<sup>17</sup> O *Atelier de Desenho* é o departamento onde as desenhadoras fazem a *ampliação* dos desenhos, reproduzindo-os em folhas de papel quadriculado, onde cada quadradinho corresponde à espessura de um ponto (2mm).

*por uma corda transversal onde se colocam, também, as amostras de lã correspondentes às tramas decorativas do mesmo cartão.*

*“Os linhóis dos liços do tear dispõem-se lado a lado numa distância de 10 fios por cm. Em cada 7 pares de fios de teia existe 1 fio amarelo que serve de guia para a contagem de pontos na horizontal e representa o traço mais grosso no papel de debuxo. A troca da posição de fios é acionada por uma manivela que quando se roda, para a direita ou para a esquerda, movimentam o sistema de liços” (Morais, 2005)<sup>18</sup>.*

Para a realização de uma tapeçaria procede-se inicialmente à execução de uma ourela inferior de 2,5cm de espessura, com uma trama de algodão em estrutura tafetá (as ourelas laterais são feitas ao longo da tecelagem até ser feito o remate. Em seguida inicia-se a passagem decorativa, no sentido da esquerda para a direita, composta por oito cabos de lã<sup>19</sup>, de torção e título mínimos. No término de cada passagem decorativa é utilizado o pente de ferro para aconchegar os pontos e prosseguir-se à inserção da passagem de uma trama de união (trama base). Este processo é repetido sucessivamente até acabar a reprodução do desenho pretendido, sendo a tapeçaria rematada com a execução de uma ourela de remate. Depois de retirada do tear costuma-se fazer um acabamento anti-traça, procede-se à execução da bainha e, por último, coloca-se o cartão de identificação da manufactura que possui o título da obra reproduzida, as dimensões e o nome e assinatura do pintor.

Relativamente à produção, calcula-se que cada tecedeira, na sua área de trabalho (que é de 70cm), teça entre 5 a 10 cm por dia, dependendo do grau de dificuldade do trabalho e da qualificação de cada uma<sup>20</sup>. Num mesmo tear podem existir 3 ou 4 tapeçarias a serem tecidas ao mesmo tempo por isso, à parte do grupo que as tece, existe uma tecedeira móvel que se destina a servir de apoio para emendar pequenos problemas que possam surgir<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Morais, Carla (2006); cit.1

<sup>19</sup> Esse papel costuma ser repartido em tiras, de 20cm, correspondentes à escala real do desenho a efetuar.

<sup>20</sup> A qualificação de cada tecedeira depende da velocidade e da qualidade do seu trabalho.

<sup>21</sup> Para a localização dos pontos defeituosos a tecedeira guia-se pelo fio amarelo. A denominação dos pontos é determinada pelos pontos a partir da posição de cada passagem; ou seja um ponto na 1ª passagem é designado por 1 *abaixo*, na 2ª passagem de 2 *abaixo* e assim por diante.

O peso de uma tapeçaria depois de pronta ronda os 2Kg por m<sup>2</sup>, embora se deva prever uns quinhentos gramas a mais (Morais, 2005)<sup>22</sup>.



<sup>22</sup> Morais, Carla (2005); cit.1

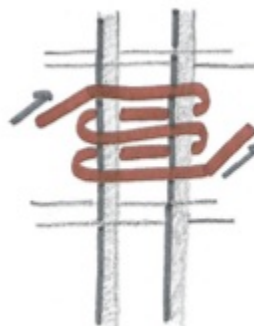


Fig. 8A a 8J – Amostras dos diferentes tipos de pontos da técnica Soumak e respectivas ilustrações. Fonte: Investigadora, 2018

### **Tapeçaria de estrutura simples, tafetá (base dos tramados simples e dos tapetes de trapo)**

Esta técnica de tapeçaria é a mais utilizada, pois usa estruturas simples e de fácil entendimento, como o ligamento tafetá, que é a mais recorrente, a sarja e ou o cetim, sem tramas adicionais decorativas. É uma técnica que promove a junção de mais do que uma matéria têxtil, por exemplo, lã e juta, algodão e linho. É executada em teares de 2 a 4 liços, de forma contínua e sem interrupções (como o brocado), e caracteriza-se pela utilização de diversos materiais. As mantas ou tapetes de trapos são típicas das regiões mais e rurais. Teve o seu início na altura da Revolução Industrial, pela escassez de matérias têxteis junto das pessoas que se viam obrigadas a reusar as roupas deterioradas a que já não davam uso (Morais, 2005)<sup>23</sup>.

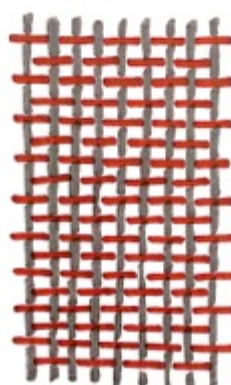


Fig. 9A e 9B: Amostra de uma estrutura simples, tafetá, e respectiva ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

<sup>23</sup> Morais, Carla (2005); Mallett, M. (1998); cit.12

## Tapetes bordados com agulhas sobre tela (Arraiolos, tapeçaria madeirense)

Os bordados portugueses distinguem-se pela sua técnica de manufactura, subdividem-se em dois tipos:

### - os tapetes de Arraiolos

A manufactura destes tapetes faz-se basicamente em três fases: bordar a armação, em que são bordados os contornos dos motivos do desenho; matizar, ou seja, preenchimento dos motivos com lãs de cores diferentes, que foram anteriormente desenhados; e por fim preenchem-se os fundos que estão à volta dos desenhos com a/as cor/cores escolhidas previamente.

### - a tapeçaria madeirense

Teve o seu início no século XX, nasce pela mão de Paul Kiebeken, que queria reforçar a existência da tradição de bordados, criou uma oficina, contratou várias bordadeiras e começou a produção de tapetes com pontos como: o ponto miúdo, o ponto grado, o ponto alinhavo (Morais, 2005)<sup>24</sup>.

## Tapetes tufados, semi manuais (tufting)

Os tapetes *tufting* são tapetes de baixo custo e de facilidade na reprodução de desenhos. Para a sua execução é necessário um desenho à escala, impresso em espelho num acetato para ser projetado sobre a tela bem esticada, no avesso do tapete. Primeiramente fazem-se os contornos principais com uma pistola de pressão que imprime os tufos de lã para o exterior, cola-se para conferir uma maior resistência, faz-se a matização total do desenho e depois cola-se uma tela de juta sobre o mesmo (avesso) e espera-se que fique seco para ser posteriormente aparado (Morais, 2005).



Fig. 10 Tapete tufado da Fábrica de Beiriz

---

<sup>24</sup>Morais, Carla (2006);

### Arte aplicada ( Bordados de nisa)

Entre os bordados de Nisa, existem as aplicações em feltro, com desenhos recortados e posteriormente costurados à mão ou à máquina sobre o outro tecido (Morais, 2005; Mallett, 1998)<sup>25</sup>.



Fig. 11A e 11B Amostra de um bordado com feltro sob um estrutura simples (tafetá) e respectiva ilustração. Fonte: Investigadora, 2018

### Tapetes e tapeçarias executados com técnicas mistas (tapeçaria contemporânea)

As tapeçarias executadas com técnicas mistas, são tal como o nome indica aquelas que têm no seu processo duas ou mais técnicas. Esta mistura de técnicas é visível nas tapeçarias contemporâneas possuindo materiais nada comuns como o sisal, a ráfia, os fios de pesca e muitos outros. Estas tapeçarias costumam ser executadas em teares de “alto liço” ou teares verticais domésticos (Morais, 2005).



Fig. 12 Amostra de uma tapeçaria contemporânea, com aplicações. Fonte: Investigadora, 2018

<sup>25</sup> Moraes, Carla, 2006; Mallett, M., 1998; cit 12

## **Processo de Construção das tramas de base da Tapeçaria (Tecelagem)**

A tecelagem é o entrelaçamento de fios de trama (fios horizontais) e de teia (fios verticais) realizados num tear. Deste cruzamento de fios nasce o tecido ou a base da tapeçaria. O processo da tecelagem é realizado em três fases:

- a abertura da cala (seleção dos fios de teia que ficam em cima e dos que ficam em baixo para ser possível passar o fio de trama);
- passagem do fio de trama;
- batida do pente (o pente empurra a trama, para que fique com maior densidade).<sup>26</sup>

Na tecelagem temos três princípios simples de entrelaçamento: o tafetá, a sarja e o cetim. Para desenhos mais complexos é utilizado o jacquard, executado num tear especial, em que é controlado cada fio, possibilitando assim a criação de desenhos, padrões mais complexos. Para se saber qual foi a técnica de entrelaçamento usada para fazer o tecido ou a tapeçaria, recorre-se ao debuxo, em que é feita uma contagem dos fios de trama e os fios de teia, que ficam por cima ou em baixo dos outros.<sup>27</sup>

Dentro da tecelagem existe a tecelagem manual e a tecelagem industrial: para a primeira, os fios de trama são inseridos com um instrumento chamado lançadeira, para a segunda os fios de trama são lançados com jacto de água ou de ar, projéteis ou pinças.

Na Tapeçaria existem tramas base da tecelagem, geralmente com um ligamento tafetá, que servem para dar consistência à estrutura e as tramas decorativas, algumas delas feitas com nós ou laçadas, que servem para elaborar efeitos decorativos (Morais, 2005; Mallett, 1998)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tecelagem> ; consultado a 13 de Maio de 2018 às 18h48min

<sup>27</sup> Disponível em: [http://www.cm-castrodaire.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=246&limitstart=3](http://www.cm-castrodaire.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=246&limitstart=3) ; consultado a dia 15 de Janeiro de 2018 às 23h30min

<sup>28</sup> Moraes, Carla, 2005; Mallett, M., 1998; cit 12

## Ferramentas e Materiais

### Teares

Na Europa, o tear geralmente utilizado para a prática da tapeçaria, consistia em dois rolos (enrolador da trama e desenrolador da teia), responsáveis pela sincronização do trabalho da tecelagem e por entre os quais passam os fios de teia, que vão sendo tecidos. Esses Os fios de teia eram, normalmente, em lã, linho ou seda, atualmente usa-se mais o fio de lã finamente torcida. Os fios de teia podem ser dispostos em teares verticais ou em teares horizontais, embora os primeiros sejam mais limitados na realização de estruturas mais complexas, pelo facto de não possuírem tantos quadros de liços como os teares horizontais (Morais, 2005)<sup>29</sup>.

Para criar uma tapeçaria com desenho, este era previamente pendurado ou colocado atrás dos fios de teia, quer no tear vertical quer no tear horizontal. Uma das outras vantagens dos teares horizontais era a facilidade com que o artesão fazia a alternância dos fios de teia através de pedais ficando com as mãos livres para passar o pente com os fios de trama.

O tear jacquard, inventado por Joseph Jacquard, é um tear automático, também propicio à execução de tapeçarias com desenhos complexos, cuja programação era feita com cartões metálicos perfurados.<sup>30</sup>

Com a revolução industrial e uma vez que os teares passaram a ser mecanizados, o trabalho de operários têxteis acabava por ser quase dispensável, gerando assim uma certa revolta por parte dos mesmos, pelo medo de serem despedidos. Esta revolta tornou-se física quando os trabalhadores queimaram muitos destes teares. Perante este panorama e em oposição à era mecanizada, e a favor do artesanato e do artesão, nasce o movimento Arts and Crafts em Inglaterra, no século XIX, guiado pelas ideias de William Morris e John Ruskin, com o objectivo de quebrar barreiras entre os diferentes artistas, desde arquitectos a artesãos e o ideal de que a arte artesanal poderia causar uma mudança na vida das pessoas (Morais, 2005)<sup>31</sup>

---

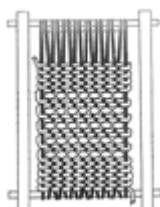
<sup>29</sup> Morais, Carla (2005); cit.1

<sup>30</sup> *Jacquard weaving and the magnolia tapestry*. (2007). Magnolia Editions, press release, 2007. Disponível em: [http://www.magnoliaeditions.com/wp-content/uploads/2012/03/Magnolia\\_Tapestry\\_Proj.pdf](http://www.magnoliaeditions.com/wp-content/uploads/2012/03/Magnolia_Tapestry_Proj.pdf) ; acedido a 13 de Maio de 2018 às 16h28

<sup>31</sup> Morais, Carla (2005); cit.1

Esta mudança durou pouco tempo devido ao aparecimento da massificação de produtos produção, produzidos em larga escala a baixos custos, deixando os trabalhos artesanais de ter a popularidade de outrora por serem caros e de produção praticamente única (Morais, 2005)<sup>32</sup>

Existem vários tipos de tear artesanais, entre os quais



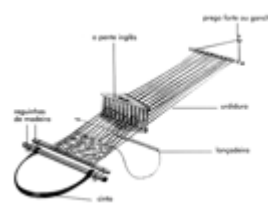
Tear vertical - Tear vertical primitivo.



Tear africano - É dos teares mais primitivos. Além de ser desmontável, possui duas estacas a balizar o comprimento e outras duas a delimitar a largura.



Tear vertical com telheiro - Tear da aldeia com um travessão superior para levantar os fios de teia.



Tear inca - Tear de cintura, frequentemente utilizado pelas tribos nômadas.



Tear vertical "Alto liço" - Tear vertical contemporâneo para a tecelagem de tapeçarias.



Tear horizontal "Baixo liço" - Tear mais atual, de quatro liços.

Fig. 13 Tipos de teares manuais; Fonte: Investigadora, 2018 com imagens retiradas de MORAIS, 2006

<sup>32</sup> Moraes, Carla (2005); cit.1

### Outras ferramentas: Pentes e lançadeiras

Com os teares manuais é necessário um pente para empurrar os fios de trama, para que o trabalho final tenha uma densidade mais perfeita. (fig. 14 c.i.e)

Chama-se lançadeira ao utensílio usado para acumular uma quantidade de lã necessária ao trabalho em questão, para fazer a trama por entre os fios de teia dando vida ao desenho do artista. (fig. 14, cima)

As agulhas são um instrumento de auxílio, não sendo propriamente um elemento estritamente necessário à grande maioria das tapeçarias, neste projecto em questão foi essencial, uma vez que os espaços disponíveis no manequim tear para manobrar a lã são estreitos, só atingíveis com agulha (fig.14, c.i.d.).

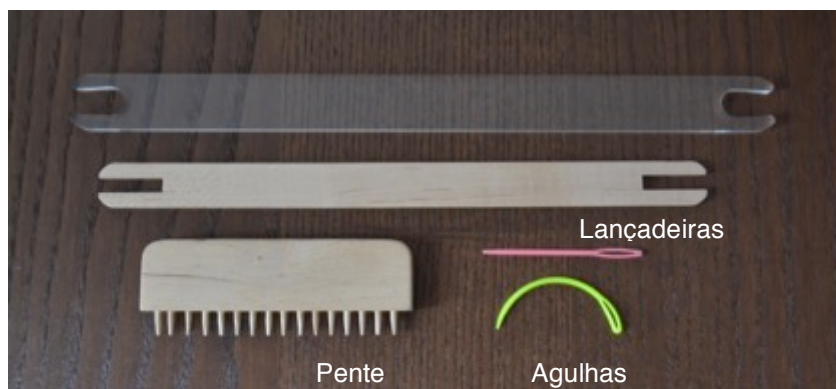


Fig-14 Conjunto de utensílios pertencentes à investigadora. Fonte: Investigadora,2018

## 2.2 O Vestuário

*“estar nu ... é estar sem palavras.”*

Ogotemmêli<sup>33</sup>

“O vestuário proporciona o exercício da linguagem da moda e como toda a linguagem, age no campo do imaginário, dos significantes, é parte integrante da cultura. Cada vestuário agregado ao corpo direciona o olhar e constrói uma visualidade específica ao corpo vestido” (Sant’anna, apud Rech, 2003)<sup>34</sup>.

Chama-se vestuário ao conjunto formado pelas peças que compõem o traje e pelos acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo.

O conceito de vestuário pode subdividir-se em dois outros: traje e indumentária. O primeiro é caracterizado como o vestuário social, ou próprio de uma profissão, estando relacionado a uma função específica e o segundo é integrado na Arte e na história do vestuário e está relacionado com o uso do vestuário em relação às épocas ou povos (Ferreira, 1993, p.1395)<sup>35</sup>.

O vestuário foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, em relação à forma e ao seu significado, difere de sociedade para sociedade, uma vez que é influenciado pela localização geográfica, o estado da economia vigente e da forma de pensar da época. Estes aspectos provocam alterações de silhueta, modelagens, tecidos, cores, acabando por influenciar o modo de vida dessa sociedade sendo coerentes com os seus costumes, necessidades e desejos. O vestuário é muitas vezes visto como parte integrante da cultura, pois é uma forma de ser estudado e compreendido através de técnicas, ritos, costumes e

---

<sup>33</sup> *O vestuário como princípio de leitura do mundo*; Nacif, Maria Cristina; XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2007

<sup>34</sup> *O sistema de moda e o coolhunting*; Rech, Sandra; p.2. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/thayanii/sandra-rech-fabiana-morato-futuro-do-presente-relatorio-final> ; consultado a 6 de Maio às 18h07min

<sup>35</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Minidicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 *apud* PEREIRA, Carolina Morgado; *O Vestuário e a Moda. E suas principais correntes teóricas*; Revista *ModaPalavra e-Periódico* vol.8, n.15, jan./jul.2015. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5016/4112> ; consultado a 7 de maio às 15h51min.

significados próprios.<sup>36</sup> Acaba por ser a ligação do ser humano com o meio natural e cultural, assumindo variadas funções. Pode dizer-se que tem uma dupla origem: ao mesmo tempo simbólica e instrumental; simbólica por resultar da elaboração cultural da qual fazem parte a linguagem abstrata e instrumental pela elaboração (confeção) de objetos. Como prática significativa ele situa-se ao lado da linguagem e da arte, surge da necessidade do ser humano de manifestar um significado, e como objecto faz parte do conjunto de instrumentos através do qual o homem interage e interfere no ambiente natural, permitindo-lhe uma manifestação artística ou ornamental, integrando-se na cultura material. O vestuário faz parte da história do homem, testemunhando a sua evolução (Nacif, 2007)<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Pereira (2015); cit. 32

<sup>37</sup> Nacif (2007); cit.30

## 2.2.1 A Moda

A palavra *moda* surge do latim “*modus*” que significa modo, maneira; no entanto para que algo seja definido como um *modo de* ou uma *maneira de*, este tem que ser extensível e comum a um grupo e não a um indivíduo singular.<sup>38</sup>

“A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador; exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos” (Souza apud Sant’anna)<sup>39</sup>.

A moda como a conhecemos nos dias de hoje tem o seu início, segundo Lipovetsky, no século XIV, na alta sociedade (pois só as classe mais ricas tinham acesso), devido a uma mudança radical no vestuário usado até então, com diferenças notórias entre os sexos, curto e cingido para o homem e comprido e justo ao corpo para a mulher. Esta diferença acentuada entre vestuário feminino e masculino, prevalece durante a evolução da moda até ao século XIX (Lipovetsky, 2010)<sup>40</sup>.

Com a Revolução Industrial surge a noção de anonimato, a grande migração dos trabalhadores rurais para as cidades resultou num aumento demográfico, impossibilitando que as pessoas se conhecessem todas. Assim, a procura pela afirmação como indivíduo válido, ou como uma personalidade/identidade pode ter surgido nesta altura, tornando-se a moda um meio para atingir um fim, sendo a aparência como forma de individualização.

---

<sup>38</sup> A Moda num mundo global – Fashion in a global world; CANTSTA, Isabel; MARTINS, Francisco Vitorino; RODRIGUES, Paula; ALVIM, Maria Helena Villas Boas; Vida Económica – Editorial, SA; 2011

<sup>39</sup> Moda: uma apaixonante história das formas. Ciência e Cultura, 61(1), 50-53; SANT’ANNA, Patricia. (2009). Fonte: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252009000100020&lng=en&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000100020&lng=en&tlng=pt).

Consultado a 13 de Maio de 2018 às 13h29

<sup>40</sup> Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas; Lipovetsky, Gilles; D.Quixote, 2010

“Moda não é só roupa, é significativa que articula as relações entre os sujeitos a partir da aparência, resultado histórico da valorização do individual e da modernidade. Desvincula-se do passado e da tradição, prestigiando o novo e o moderno” (Lipovestky, 2010)<sup>41</sup>.

É uma forma de comunicação entre indivíduos, através de experiências, memórias. O sistema de moda, com auxílio dos media, é responsável por impulsionar tendências, conceitos e ideias a nível global, contribuindo na construção de identidades, sendo influenciado por diversos fatores, sejam eles políticos, económicos, culturais, e afetando de maneiras diferentes as várias esferas sociais. Por conseguinte, é importante conhecer os factores subjacentes a todo o Ciclo de Moda, já que este está cada vez menor, veloz, competitivo e até incerto. Com intuito de analisar ideias de vanguarda, formas de vestir e comportamentos de consumo pela sociedade, nasce o *coolhunting*<sup>42</sup> uma prática adotada por trabalhadores independentes, *bloggers* e *designers*. (Picoli, 2008)<sup>43</sup>,

“...só há sistema de moda quando o gosto pelas novidades se torna um princípio *constante* e regular, quando deixa de se identificar, precisamente, apenas com a curiosidade pelas coisas exógenas, quando funciona como exigência cultural autónoma, relativamente independente das relações fortuitas com o exterior” (Lipovetsky, 2010)<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Coolhunting*- O coolhunting é um sistema de pesquisa e antecipação de tendências, que consiste na identificação, no presente, das sementes do movimento que num dado momento se começa a formar e se tornam moda num futuro próximo (FERRARI, 2002 apud PICOLI, 2008)

<sup>43</sup> Picoli, Julia Isoppo; *Desenvolvimento de metodologia coolhunting*; (dissertação de mestrado), 2008

<sup>44</sup> Lipovetsky, Gilles (2010), cit.37

## Concepção de uma coleção de Moda

“O objectivo da moda é encontrar produtos universais que se adaptem, sem problemas, às necessidades dos clientes. Isto obriga o designer a investigar e a interpretar tendências de moda, a desenvolver a capacidade criativa e técnica, adaptando as suas ideias às necessidades do mercado e às exigências da indústria da moda. Não basta apresentar propostas originais ou ser uma torrente de criatividade, um designer tem de estabelecer um grau de cumplicidade com o consumidor e produzir um trabalho que seja comercialmente viável” (Roig, 2007)<sup>45</sup>.

Antes de desenhar uma coleção, o designer deve fazer uma investigação/**pesquisa** para criar um conceito de inspiração, a base da coleção. Este conceito deve demonstrar a sua essência como artista e ser inovador, uma vez que a área da moda está em constante mudança. O designer tem que ser um observador do mundo à sua volta, absorver o espírito dos tempos e ser capaz de o transpor. para as suas criações, de uma forma nova e cativante. A pesquisa é essencial para alimentar a imaginação do criador, para estimular a sua mente, explorando novas possibilidades criativas antes de criar um conceito ou tema para a coleção, sendo também uma forma de aprendizagem acerca de um assunto (descobrir novas informações, novas formas de fazer, novas tecnologias), para posteriormente mostrar ao mundo o que vê e o que sente (Seivewright; 2011)<sup>46</sup>.

Segundo Simon, existem três tipos de pesquisa: a que tem a ver com a inspiração visual, que normalmente ajuda a definir o conceito ou tema, a pesquisa de possíveis materiais, como botões, tecidos, que ajudem a transmitir o *mood* da coleção e por último, a pesquisa do mercado e do consumidor para o qual são pensadas as peças de vestuário. Existem infinitas possibilidades de inspiração visual: contextos históricos, tendência, arte em geral, novas tecnologias, música, natureza. No entanto, há certos

---

<sup>45</sup> *Desenho para Designers de Moda*; Roig, Gabriel Martin; Editorial Estampa; 2007; p.93

<sup>46</sup> *Basics of Fashion Design: Research and Design*; Seivewright, Simon; AVA Publishing, 2011

elementos obrigatórios na concepção de uma colecção, muitos destes já definidos aquando a pesquisa:

- silhuetas,

define-se por silhueta o contorno do corpo produzido pela peça, é em conjunto com a cor um dos primeiros elementos perceptíveis ao observador. Associado à silhueta está muitas vezes o volume, a sua presença ou ausência definem a silhueta (Seivewright, 2011)<sup>47</sup>.

- formas/estruturas,

por definição, “forma” implica um contorno definido e uma aparência e estrutura visíveis. É importante considerar a estrutura e como algo é construído e/ou criado, tornando-se assim ferramentas fundamentais a modelagem e o draping (Seivewright, 2011).

- proporção,

chama-se proporção às secções originadas na peça de vestuário, por blocos de cor, cortes no tecido, linhas (horizontais, verticais ou curvas), texturas ou tecidos, combinados ou não entre si e que podem alterar as dimensões corporais, por exemplo: alteração da linha da cintura, subida ou descida de bainhas, colocação de pinças em sítios inesperados, podendo originar silhuetas inusitadas (Seivewright, 2011).

- função/tipologia

a função de uma peça está diretamente relacionada com a tipologia da mesma (vestido, calças), desta forma é importante definir o propósito que cada peça irá servir, por exemplo, para o vestuário de natação, swimwear, devem usar-se materiais com elasticidade, densidade e opacidade, a licra em vez de seda, e também formas adequadas ao corpo humano, que permitam mobilidade. Antes de se criar uma colecção ou de se estipular a função das peças e quais as mais adequadas, convém definir a estação e o mercado

---

<sup>47</sup> Seivewright, Simon (2011), cit.46

alvo para os quais se está a desenhar, devendo o designer valorizar sempre a função de uma peça em detrimento da sua estética (Seivewright, pg. 120)<sup>48</sup>. Apesar das técnicas de tapeçaria estarem diretamente associadas à construção de tapetes, elas podem ser usadas para a concepção de vestuário como é pretendido neste projecto.

- detalhes,

nos dias de hoje em que parece que tudo já foi inventado e nada é criado de novo, é importante dedicar alguma atenção aos detalhes das peças, como o tipo de fecho, o tipo de botões, as golas, os colarinhos, os pespontos. Muitas vezes é através dos pormenores das peças, tão importantes como a silhueta, que uma colecção pode distinguir-se das outras, e levar o consumidor a identificar-se com a peça e comprá-la (Seivewright, 2011).

- cores,

a cor é um passo fundamental na concepção de uma colecção, é um dos primeiros elementos, a par da silhueta, perceptíveis ao observador. A cor pode transmitir emoções, simbolismos e significados, e é quase sempre o que mais condiciona o mood da colecção, muitas vezes é o ponto de partida da criação, com inúmeros tons e infinitas possibilidades de conjugação, cabe ao designer combiná-las da forma mais adequada à mensagem que pretende transmitir (Seivewright, 2011).

- tecido

o tecido é importante a nível visual e sensorial, o seu peso e toque determinam a maneira como uma peça cai e se movimenta no corpo. O tipo de tecido deve ser escolhido mediante a função da peça de vestuário, por exemplo, para vestuário desportivo não devem ser escolhidos tecidos fluídos, pois não optimizam o esforço físico do desportista (Seivewright, 2011).

---

<sup>48</sup> Seivewright, Simon (2011); cit. 43

- texturas

textura refere-se ao toque e aspecto da superfície de um material, pode ser rugoso, macio, áspero. No design de moda, as texturas estão relacionadas com os tecidos e com os acabamentos das peças, ou seja, podem ser criadas através da manipulação do tecido. A criação de novas texturas pode tornar a colecção mais original, no entanto o designer tem que ter em conta a sensação da textura dos materiais no corpo, para que não haja desconforto para o consumidor aquando o uso da peça de vestuário (Seivewright, 2011)<sup>49</sup>.

- padrões

o padrão deve ser considerado durante a concepção de uma colecção, porque, muitas vezes, através dele o consumidor pode ter a percepção das influências a que o designer esteve sujeito e/ou da paleta de cores que foi escolhida. O padrão é um elemento que pode estar presente em toda a colecção ou só em alguns looks ou ainda ser apenas um motivo/detalhe de uma peça de vestuário (Seivewright, 2011).

---

<sup>49</sup> Seivewright, Simon (2011); cit. 43

## 2.2.2 A Modelagem

A modelagem é, segundo Araújo (1996)<sup>50</sup>, a arte de confecção de moldes de um modelo pré-estabelecido. É a fase da criação em que as peças de vestuário são planificadas.

Para se construírem bons moldes é preciso ter conhecimento do corpo humano, dos aspectos ergonómicos da sua construção, dos tecidos e do seu cair<sup>51</sup>.

Existem dois **tipos de modelagem**:

- a **modelagem sob-medida** ou personalizada, geralmente utilizada pelos alfaiates, costureiros ou pequenos ateliers. Este tipo de modelagem é usado para uma produção reduzida, os moldes resultantes são feitos de acordo com as medidas do cliente.
- a **modelagem industrial** por norma remete para a produção em série, neste caso, os moldes são produzidos e depois escalonados segundo uma tabela de tamanhos standard.

Estes dois tipos de modelagem subdividem-se em várias **técnicas**, são elas:

- **modelagem plana manual**  
traçada no papel com o auxílio de instrumentos próprios para modelagem (régua curva, esquadros, entre outros) segundo tabelas de medidas que podem variar consoante o tipo de tecido;
- **modelagem tridimensional (moulage ou draping)**  
segundo Crauford (1996) trata-se do método de modelar o tecido sob um modelo vivo ou manequim. O facto de o tecido ser modulado em cima de um corpo, faz com o molde seja muito mais preciso, logo que a peça caia melhor e tenha mais qualidade;
- **modelagem plana informatizada**  
moldes desenvolvidos através de sistemas computadorizados, sendo que estes possibilitam alterações do desenho do molde de uma forma mais rápida e

---

<sup>50</sup> *Tecnologia do vestuário*; Araújo, Mário de; Fundação Calouste Gulbenkian; 1996

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www.audaces.com/modelagem-plana-e-tridimensional/>; consultado a dia 22 de Fevereiro de 2017 às 16h00min

eficaz aumentando a produtividade. Alguns exemplos de empresas de softwares de modelagem: Lectra Systems, Gerber, Investronica.<sup>52</sup>

Depois de feitos os moldes da peça de vestuário que se pretende confeccionar, costuma-se fazer uma planificação de corte dos mesmos cujo objectivo é reduzir ao máximo o desperdício de tecido.

---

<sup>52</sup> Disponível em:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=6050&id\\_libro=148](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6050&id_libro=148);  
consultado a dia 22 de Fevereiro de 2017 às 17h53

## Novas formas de Modelagem

Este projecto tem como principio base desenvolver uma nova forma de modelagem para a confecção de vestuário, assim foram pesquisadas duas formas alternativas ao método convencional e inovadoras.

### **MODELTELAR** – moldes em madeira

O MODELTELAR é uma espécie de tear plano e manual, desenvolvido na Argentina por Claudia Cecilia Veiga, constituído por três estruturas de moldes: uma frente, umas costas e uma manga. Cada estrutura tem diferentes peças numeradas e que combinadas entre si possibilitam dois modelos e três tamanhos. Estas estruturas são a base para tecer peças de vestuário (camisolas, casacos) e acessórios (cachecóis, sacos).<sup>53</sup>

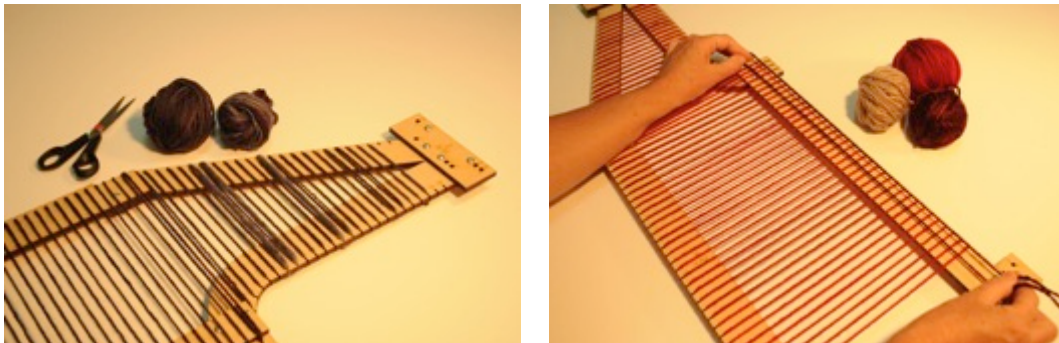


Fig. 15A e 15B Exemplos de moldes da empresa MODELTELAR



Fig. 15C Exemplo do encaixe do MODELTELAR

O projecto que a investigadora pretende desenvolver terá algumas vantagens relativamente a este: as peças confeccionadas com o manequim tear resultam com a volumetria do corpo não havendo desproporcionalidade.

<sup>53</sup> Disponível em: <http://moldetelar.blogspot.pt/> ; consultado a dia 23 de Fevereiro de 2017 às 12h00min.

## Outro exemplo de uma modelagem inovadora (acessórios)



Fig. 16A Processo de produção



Fig. 16B Peça resultante do processo

### WENDY ANDREU – COLECCÃO **REGEN**

“REGEN”, que significa “chuva” em holandês, é o nome de uma coleção de objetos, construídos com cordas envoltas sobre bases de moldes tridimensionais em metal e revestidas com latex; depois de secas as peças são viradas do avesso (fig. 16A).<sup>54</sup>. A autora, Wendy Andreu, recentemente graduada pela Design Academy estagiou no Studio TOOGOOD e estudou artesanato na Ecole Boule, cuja formação se baseou nas habilidades técnicas e na percepção da qualidade na construção de objetos 3D em metal; Esta coleção nasce de uma experiência da designer com látex e corda de algodão, que juntos tornam o material têxtil impermeável, nascendo daí o nome escolhido pela designer. Todas as peças são moldadas em 3D, num software de desenho técnico, não havendo costuras, cortes ou desperdícios de material. O objectivo da designer durante o processo criativo foi construir peças ergonómicas que acompanhassem as formas do corpo e traduzi-las em moldes de metal 3D ou 2D.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.wendyandreu.com/regen-2016.html> ; consultado a dia 16 de Março de 2017 às 11h32min

## 2.2.3 Fast-Fashion VS Slow-Fashion

### Fast Fashion

A indústria da moda dos nossos dias é caracterizada pela rapidez no processo de execução de vestuário, desde a concepção do desenho até a chegada às lojas. Pelo facto de existirem grandes quantidades de produção, para acompanhar as tendências, é possível vender as peças de vestuário a um preço acessível, acabando por atrair mais consumidores que preferem ter peças de vestuário que são tendência de Moda a um preço acessível. Como consequência desse processo veloz e tendo em conta que na maior parte das vezes a produção de baixo custo não tem ligação direta com a venda, a cadeia de vestuário torna-se difusa levando à exploração de pessoas na procura de mão de obra de baixo custo, em países em desenvolvimento.

O movimento “verde” está em voga nos dias de hoje, mas pode-se tratar de uma estratégia de marketing para atrair clientes em vez de uma verdadeira preocupação.<sup>55</sup>

O fast-fashion trata-se de um sistema onde os recursos naturais são colhidos o mais rápido possível, os têxteis são produzidos aceleradamente, e as peças são confeccionadas e enviadas rapidamente para as lojas, possibilitando uma venda/consumo também voraz. O mesmo acontece com a utilização do vestuário pela parte do consumidor, que utiliza as peças poucas vezes e descarta-as com frequência. No entanto, com este excesso de consumo, há prejuízos para a natureza e para a classe operária, muitas vezes forçada a trabalhar mais horas do que o horário previsto, para que a empresa produtora consiga obter mais lucros.

---

<sup>55</sup> Disponível em: <http://www.coletivoverde.com.br/o-impacto-da-fast-fashion-na-vida-de-milhoes-de-pessoas/>; consultado a dia 15 de Janeiro de 2015 às 23h00

## Slow-fashion

A indústria da moda tem desafiado a sustentabilidade dos recursos naturais e causado inúmeros desastres ambientais durante e após os processos de transformação e produção de vestuário. A utilização dos reservatórios de água, usados para a irrigação dos campos de cultivo do algodão, é cada vez mais sistemática com quantidades cada vez maiores, bem como a contaminação de produtos químicos utilizados nas tinturarias.

O uso excessivo dos recursos naturais e os estragos que são feitos pela mão humana na Indústria têxtil do vestuário acabam por danificar ecossistemas, causando problemas como secas, desertificação e alterações climáticas.

É possível reverter este processo mudando as formas de pensar, porque se não se alterar o ritmo de produção, os principais prejudicados serão as gerações futuras. É um processo que contempla a conexão com o meio ambiente, incentivando uma produção com qualidade, produzida com tempo e valorizando, assim, o produto final.<sup>56</sup>

O slow-fashion tem como valores:

- observação do panorama geral;
- abrandamento do ritmo de consumo;
- diversidade de produtos;
- respeito social;
- percepção das necessidades humanas;
- desenvolvimento das relações humanas;
- optar por recursos locais;
- manter as padrões de qualidade e beleza;
- produtos rentáveis;
- tomada de consciência.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Disponível em: - <http://slowfashionforward.org/slowfashionvalues> ; consultado a dia 14 de Janeiro de 2017 às 22h00

<sup>57</sup> cit. 53

## Produção de Moda Local

Em Portugal existem alguns exemplos de trabalho que associam produção local e técnicas artesanais, não só entre artesãos e gestores e/ou designers como também entre grupos etários da terceira idade, com saberes especiais. Exemplos disso são:

- a associação **A avó veio trabalhar** que é uma iniciativa da Fermenta – Associação (associação sem fins lucrativos) em parceria com a Casa Pia de Lisboa, I.P., a Associação Para o Planeamento da Família (APF) e a Oficina do Cego – Artes Gráficas, apoiada pelo Programa BIPZIP – Câmara Municipal de Lisboa; é uma associação dirigida à população sénior e tem como objectivo a sua inclusão/reinserção socioprofissional, através de projetos de design responsável, onde se recupera o património imaterial do território, cujos seniores são guardiões que canalizam o potencial empreendedor dos participantes para a formação, produção e comercialização de produtos representativos da comunidade local. Estes projetos são dirigidos por uma equipa multidisciplinar e têm um alcance nacional e internacional.<sup>58</sup>



Fig. 17 Logótipo da associação "A Avó veio trabalhar"

- a associação dos artesãos da região de Lisboa, **AARL**, é uma associação que visa a obtenção da carta de artesão, possibilitando formações nas diversas áreas de artesanato (tecelagem, cerâmica, encadernação, bordados e arraiolos, pintura de azulejo entre outros) e ainda a mostra dos produtos dos diferentes associados na loja que a AARL possui ou em feiras.<sup>59</sup>



Fig. 18 Logótipo da AARL

<sup>58</sup> Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/AAvoVeioTrabalhar/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/AAvoVeioTrabalhar/about/?ref=page_internal) consultado a dia 18 de Maio de 2017, 12h14min

<sup>59</sup> Disponível em: <https://aarl.pt/index.htm> ; consultado a dia 18 de Maio; 12h26min

- **Rosa Pomar**, licenciada em História e investigadora das artes e ofícios tradicionais, sobretudo na área dos têxteis e dos lanifícios de produção artesanal, tem diversos projetos de colaboração com associações locais e outras entidades para promover estas temáticas: na sua loja, *retrosaria Rosa Pomar*, podem adquirir-se fios de ovelhas portuguesas, fazer workshops, aprender a fiar e a tricotar, e no seu blog *a ervilha cor-de-rosa* o seu trabalho de campo com os artesãos locais, fábricas e outros.<sup>60</sup>

- a **FICA – Oficina Criativa**, é uma oficina para criar artigos regionais, manualmente concebidos através de workshops, aluguer de máquinas, ferramentas e materiais. É um lugar onde curiosos e profissionais podem realizar os seus projetos, de forma independente ou com ajuda especializada. Aqui não interessa o valor artístico ou o tamanho das ideias, mas sim a vontade de contrariar a velocidade da produção em série pondo mãos à obra, ou melhor, pondo as mãos nas próprias obras.<sup>61</sup>

- a associação **Torcer Ideias**; nasce pela mão de Etelberta Oliveira que se dedica a projetos de tecelagem artesanal, em 2009 iniciou a sua aprendizagem com a artesã Isabel Bordaleiro, que a incentivou a obter o reconhecimento enquanto unidade produtiva artesanal pelo PPART (Programa para a Promoção dos Ofícios e Micro-empresas artesanais), mais tarde foi convidada a leccionar na AARL, tendo permanecido até então, culminando numa parceria com o Fablab da CML na construção de um tear protótipo em acrílico e madeira - o EtelBert. Em 2015, o seu filho, Miguel Oliveira, junta-se ao projecto, aprendendo tudo ao que á tecelagem manual diz respeito,



Fig.19 Logótipo da associação "Torcer Ideias"

<sup>60</sup> Disponível em: <http://aervilhacorderosa.com/>; consultado a dia 18 de Maio de 2017 às 12h54min

<sup>61</sup> Disponível em: <http://fica-oc.pt/>; consultado a dia 18 de Abril de 2018 às 23h24min

procurando assim criar uma nova abordagem têxtil, de autor e mais atualizada, revitalizando uma arte já quase caída em esquecimento.<sup>62</sup>

- as **Capuchinhas**; uma cooperativa, constituída por quatro mulheres, orientadas pela designer Paula Caria, e rodeadas de teares, linho e burel, dedicam-se a manter viva a arte de tecer, numa antiga escola à porta da aldeia de Campo Benfeito. Criam peças únicas e singulares, conhecidas e vendidas em todo o país, têm nas suas mãos a responsabilidade de criar roupa original, elegante, sofisticada e acima de tudo com a identidade do meio que as envolve: a serra, os sonhos, o cheiro e as cores.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Disponível em: [http://www.redearteseoficios.pt/pt/oficinas/torcer-ideias\\_111](http://www.redearteseoficios.pt/pt/oficinas/torcer-ideias_111) ; consultado a dia 18 de Abril de 2018 às 23h27min

<sup>63</sup> Disponível em: [https://pt-pt.facebook.com/pg/Capuchinhas/about/?ref=page\\_internal](https://pt-pt.facebook.com/pg/Capuchinhas/about/?ref=page_internal) ; consultado a dia 24 de Fevereiro de 2017 às 17h18min.

### 3 INVESTIGAÇÃO ACTIVA



Fig. 20: Fotografia da autoria da Investigadora, 2017

### **3 INVESTIGAÇÃO ACTIVA**

O trabalho em questão valoriza um sistema de produção mais lento que o sistema industrial de Moda, implicando uma relação direta e a longo-prazo com produtos locais e/ou trabalhadores especializados nas técnicas regionais nacionais, sendo uma forma de promoção cultural do nosso património.

O desenvolvimento prático efectuado, através da concepção de um tear, produzido de forma inovadora (em relação ao processo convencional de modelar e confeccionar vestuário) mas com recursos às técnicas ancestrais da tapeçaria portuguesa confirma as potencialidades da tradição e da qualidade do design português, onde o designer toma uma posição de mediador entre a cultura e o mercado.

## Metodologia Projectual

Após a exposição da pesquisa sobre Tapeçaria e Moda inicia-se o Desenvolvimento do trabalho prático selecionando-se a lã como matéria-prima principal e prosseguindo-se com a execução de um tear personalizado, como se explicará seguidamente.

Depois da construção do tear procedeu-se ao desenho de uma colecção cápsula constituída por cinco coordenados, inspirada no moodboard pensado e projetado pela investigadora. Das peças constituintes da colecção é selecionada uma, com o objectivo de testar o tear manequim e de desenvolver um conjunto de pontos explicativos para que a mesma possa ser utilizada por qualquer pessoa.

A conceção de uma colecção de vestuário com técnicas de tapeçaria, intitulada “carpet diem”, já vem sendo desenvolvida desde de 2013/2014, integrada no projecto pessoal TRAMA\_TEIA com página de Instagram.

TRAMA TEIA

Fig.20 Logótipo TRAMA\_TEIA

Inicialmente, a modelagem das peças foi projetada num tear manual e plano sob os fios de teia (fig.21), desenhando com uma caneta o molde pretendido em cima dos fios de teia, que têm que ser de uma cor clara para que haja contraste entre o desenho e os mesmos, facilitando o trabalho à investigadora.



Fig.21 Ilustração do método de modelagem plana utilizado pela investigadora na colecção “Carpet Diem”

Partindo do molde desenhado foram introduzidos os fios de trama, um a um, intercalados com a teia, para fazer as peças (partes de cima). Depois de finalizada, a peça é retirada puxando os fios de teia, até à marcação do molde para que resulte com a forma desejada. Com esta técnica começou-se a sentir a dificuldade na modelação da volumetria feminina.



Fig. 22: Sessão fotográfica realizada com as peças da colecção "Carpet Diem"; Fonte: Investigadora 2018

A partir de 2014 foi desenvolvida com mais profundidade a ideia de adaptar as técnicas de tapeçaria ao design de vestuário através do draping. De acordo com a teoria apresentada pensou-se realizar um tear adaptável ao corpo humano de forma a conseguir-se produzir peças com as técnicas manuais, também já apresentadas no Estado de Arte.

## Desenvolvimento Projectual

### Desenvolvimento de um busto para tecer

No âmbito da investigação e posterior construção do tear a investigadora participou num workshop, realizado pelo FabLab em conjunto com a associação Torcer Ideias, cujo fim foi montar um tear horizontal, manual em acrílico, *EtelBert*, e experimentar a técnica de tapeçaria (fig. 24).



Fig. 24 Tear *EtelBert*. Fonte: Investigadora, 2015

Com este workshop a noção da construção de um tear e das suas nuances ficou mais clara, permitindo à investigadora ponderar outros materiais para a concepção do manequim tear.

## Concepção do Manequim tear

A solução encontrada para interligar as técnicas de tapeçaria à produção de vestuário passa pela criação de uma ferramenta que possibilite a montagem e desmontagem de peças, tendo em conta a volumetria de um busto feminino.

Para isso ser possível procedeu-se a um primeiro teste, baseado nos esquemas desenhados pela investigadora.

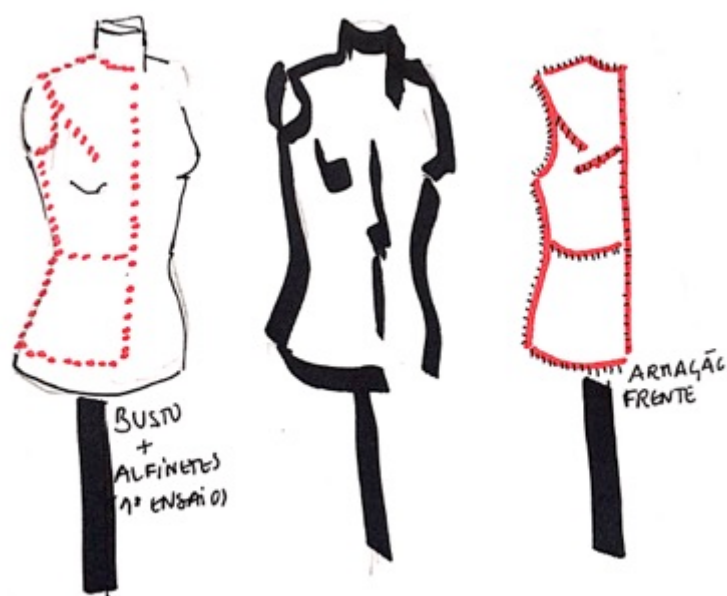


Fig. 25 Esquemas em desenho do Manequim tear. Fonte: Investigadora, 2018

Sobre um busto de um manequim número 36, colocaram-se alfinetes nas suas linhas de contorno (decote, ombros, cavas, cintura, laterais, centro frente, centro costas e anca) para estudar os pontos estratégicos onde os fios de teia deviam convergir, de forma a garantir o estreitamento do peito e da cintura em relação à anca (fig. 26) dando à peça o volume do corpo, não sendo necessária a construção de pinças.

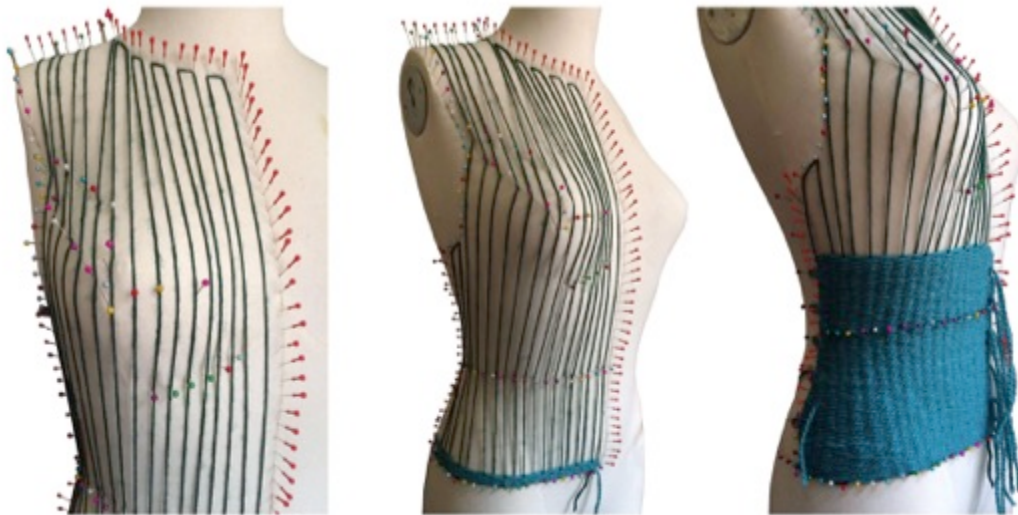


Fig. 26 Estudo de pontos estratégicos para a construção do tear. Fonte: Investigadora, 2016

Estes pontos estratégicos passam pela linha da cintura e pelas linhas de pinças de peito utilizadas na modelagem convencional, e são necessários para manter os fios de teia no lugar certo permitindo que os fios de trama acompanhem a volumetria corporal. Foi realizada uma amostra (fig. 27) em lã, para verificar a viabilidade dos pontos encontrados.



Fig. 27 Amostra em lã.  
Fonte: Investigadora, 2016

Com a amostra retirada do manequim e as linhas cruciais definidas (fig.28), desenvolveu-se um quadro de amostras, em lã e algodão, dos diferentes tipos de pontos utilizados na tapeçaria, já descritos no Estado de Arte, para que os mesmos fossem interiorizados e posteriormente usados no design e confecção da peça final.

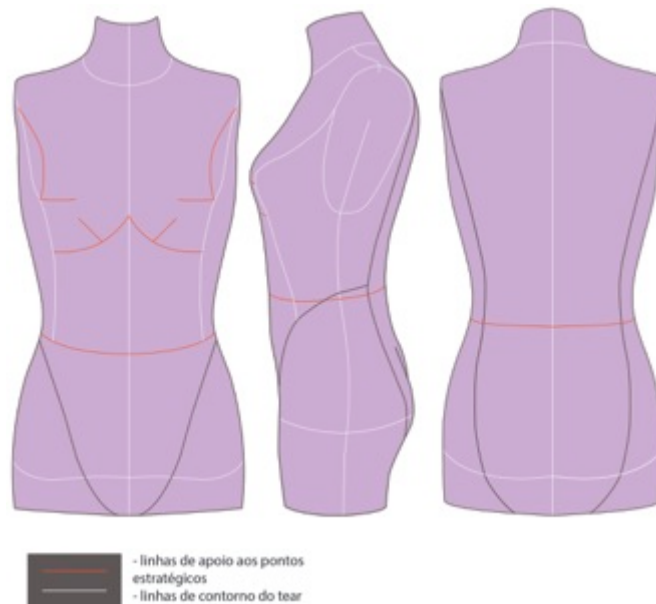


Fig. 28 Definição das linhas de apoio para a construção do tear. Fonte: Investigadora, 2017

Depois de as linhas já estarem definidas procedeu-se à execução de uma armação, que assentasse sob as linhas de contorno, linhas divisórias e pontos estratégicos, obtendo assim a forma de um busto feminino, para testar a possibilidade de se tecer (fig. 29). Optou-se pelo aço inoxidável em vez do ferro pela sua resistência.

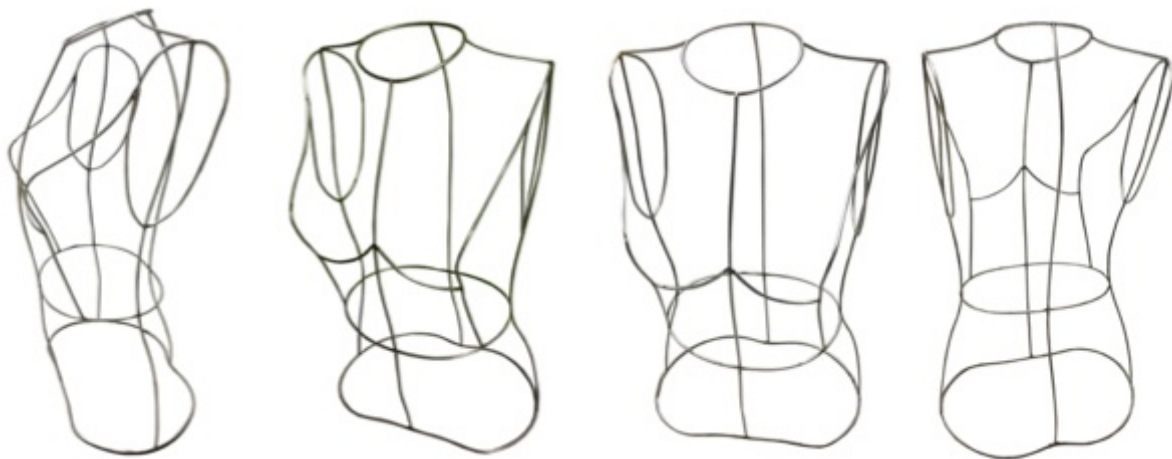


Fig. 29 Armação do tear (versão incompleta). Fonte: Investigadora, 2016

Primeiro foram construídas as linhas de apoio que formam a armação, esta é constituída por duas partes (frente e costas) e por uns suportes laterais que encaixam no manequim e asseguram que a armação se mantém segura. As duas partes são desmontáveis, sendo que encaixam uma na outra através de uns ganchos, existentes nas extremidades da parte das costas (fig. 30).



Frente



Costas



Gancho e suportes

Fig. 30A a 30D Partes e peças constituintes da armação. Fonte: Investigadora, 2018

Ao longo de cada uma das partes estão distribuídos umas saliências espaçadas entre si por 0,5 cm, estas são o suporte da teia e da trama. (fig. 31).



Fig.31A e 31B Armação completa com os pontos de apoio necessários para suportar os fios de teia e trama. Fonte: Investigadora, 2016

Após a construção da armação realizou-se uma segunda amostra de teste, (fig. 32)



Fig. 32A e 32B Desenvolvimento da segunda amostra. Fonte: Investigadora, 2018



Amostra Frente



Amostra Costas

Fig. 33A e 33B Amostras desenvolvidas na armação final. Fonte: Investigadora, 2018

Aquando a sua realização foram notados e registados alguns aspectos importantes para a manufactura da peça:

- antes de começar a peça é necessário “desenhar” com um fio ao longo dos encaixes o molde da mesma, este fio deve seguir as curvaturas da armação para que os fios de trama e teia entrelacem nos sítios supostos;

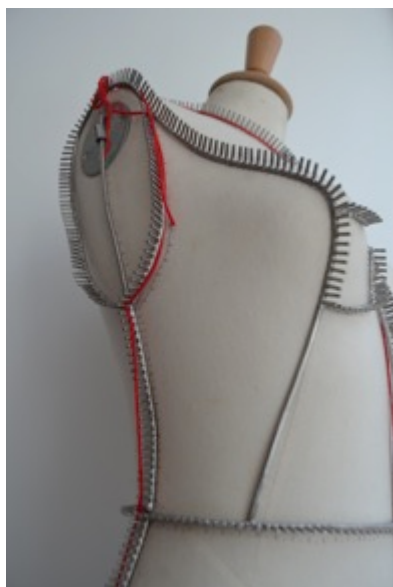


Fig. 34A e 34B Demonstração do desenho feito com um fio de lã para a execução da peça final.

Fonte: Investigadora, 2018

- na linha da cintura os fios de teia devem dar uma volta ao encaixe para que fiquem juntos ao corpo;

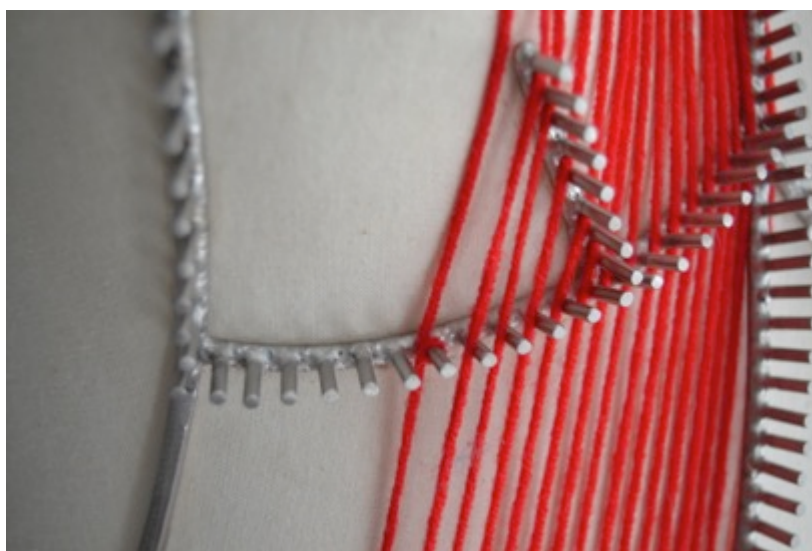


Fig. 35 Demonstração do fio de teia envolto no encaixe de aço. Fonte: Investigadora, 2018

- na zona do peito, é necessário um preenchimento extra da teia, ou seja, como é uma zona com mais volume, o fio de trama vai formando uma ligeira curva com uma diferenciação entre a densidade dos pontos, a qual vai sendo corrigida durante o entrelaçamento, como o demonstra a figura 36;



Fig. 36 Demonstração da curva provocada pelo volume do manequim. Fonte: Investigadora, 2018

- quando a peça é retirada da armação é necessário preencher, com carreiras extra os espaços provocados pelos encaixes de aço, quer pelo espaço que ocupam, quer pelo excedente de fio provocado pela volta que a teia tem que fazer aos encaixes, em certos sítios (fig.37);

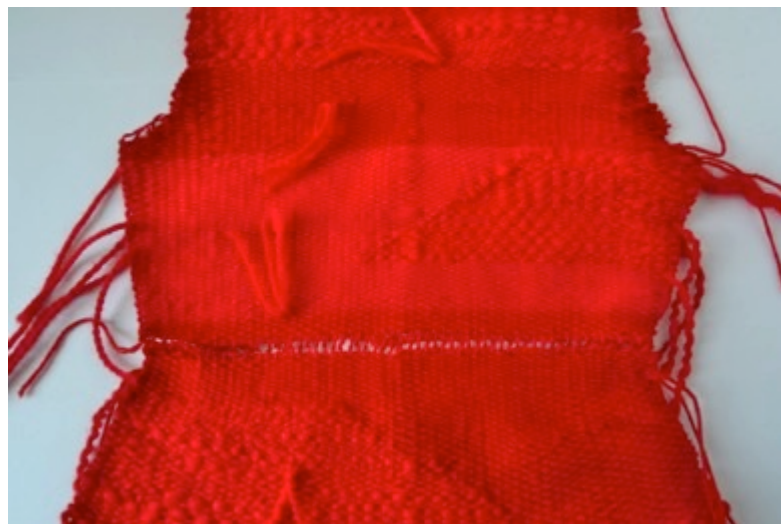


Fig. 37 Demonstração do espaçamento resultante da envôlvia da teia nos encaixes de aço. Fonte: investigadora, 2018

Uma vez que a peça é desenvolvida sob o manequim, o espaço disponível para a sua vestibilidade é nulo, por isso, houve a necessidade de desenvolver alguns acabamentos visando a uma melhor ergonomia e facilidade de utilização. Segue um esquema com três tipos de acabamentos, dois deles usados na confecção da peça final:

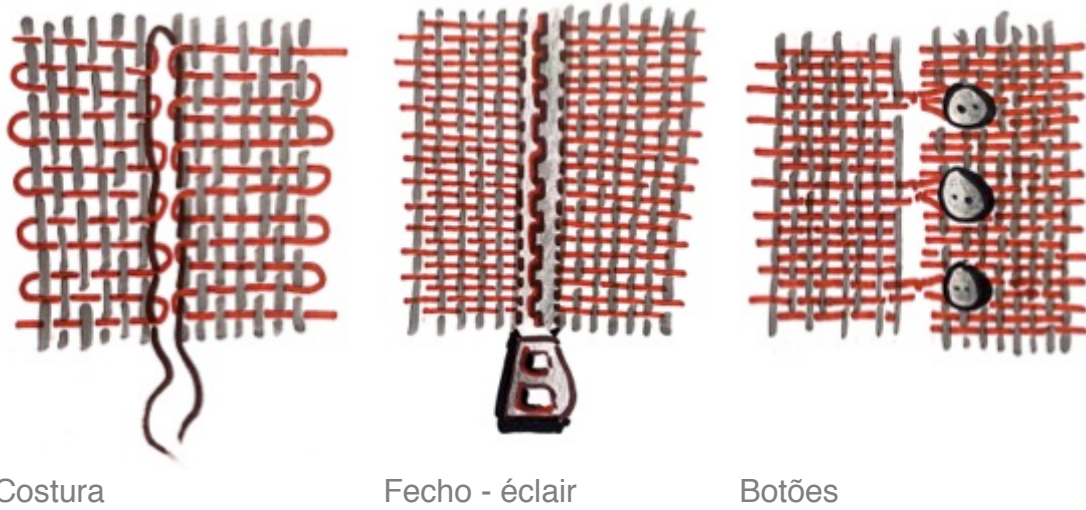
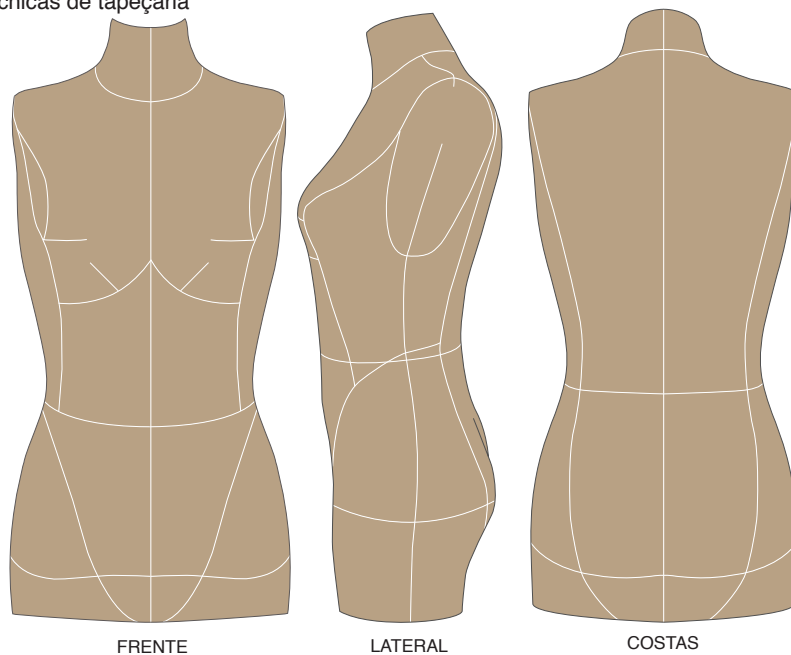


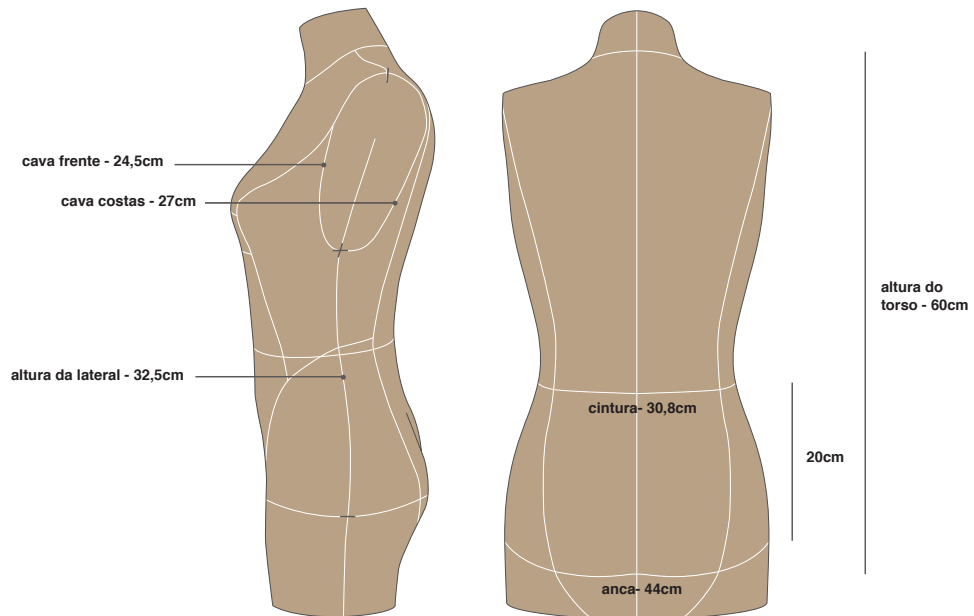
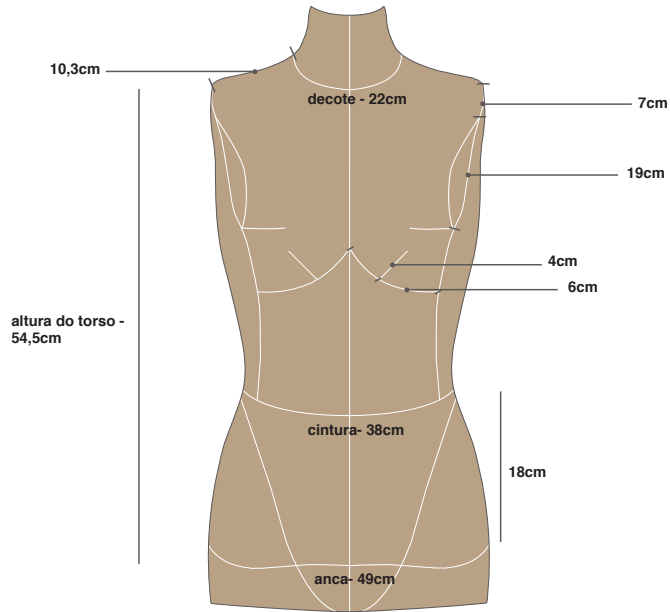
Fig. 38A a 38C Tipos de acabamentos. Fonte: Investigadora, 2018

**Descrição:** armação em aço com espessura de 5mm com pequenos encaixes de 1cm de altura. Esta armação tem em vista a confecção de peças com técnicas de tapeçaria



Manequim suporte da armação construída

## Medidas Desenho Técnico



## Produto Final



Esta armação foi concebida em aço inoxidável, sob um busto, tamanho 36, de uma tabela de tamanhos standard, ela é constituída por duas partes (frente e costas), desmontáveis e unidas por uns ganchos existentes nas extremidades da parte das costas, que encaixam na frente.

Ao longo da armação estão distribuídos encaixes, espaçados entre si por 1cm, eles são o suporte dos fios de teia (verticais) e dos fios de trama (horizontais), ou seja, os fios dão uma volta a cada encaixe para se manterem fixos.

## Desenvolvimento de uma colecção cápsula (exemplo)



Fig.39 Moodboard desenvolvido para a colecção. Fonte: Investigadora, 2018



Fig. 40 Painel ilustrativo da coleção. Fonte: Investigadora, 2018

## Memória Descritiva

Esta colecção cápsula, constituída por cinco coordenados, tem como base de inspiração a paleta de cores, a partir desta foi elaborado um *moodboard* com algumas imagens ilustrativas daquilo que se pretende: simplicidade, contemporaneidade, e alguns destaques, como os fechos, as bolsas amovíveis, as faixas laterais (néon e lilás).

Uma vez que a técnica de tapeçaria é tão antiga, o objectivo foi aliar essa antiguidade aos dias de hoje, actualizá-la; assim, todas as peças executadas no manequim tear são elaboradas com pontos simples e de uma cor só, havendo apenas pequenas diferenças na textura dos fios de lã.



Fig. 41 Conjunto de materiais utilizados para a colecção. Fonte: Investigadora, 2018

## Matéria-prima

A lã surge neste projeto como elemento base de trabalho, por ser muitas vezes um recurso desperdiçado por pequenos produtores, mas que pode ser reaproveitado. Um recurso, outrora, tão utilizado, e que começa agora a ter uma nova vida estando sob o olhar atento dos designers, como um recurso natural e sustentável <sup>64</sup>.



Fig. 23A e 23B – Fotografias ilustrativas da lã como matéria-prima.

A lã, o apêndice fibroso da pele da ovelha, foi provavelmente uma das primeiras fibras utilizadas para a produção de têxteis, através da manipulação do homem. (Onions, 1962 apud Barragão, 2016)<sup>65</sup>

O termo 'lã', é utilizado não só para designar o pêlo das ovelhas, como também o pêlo outros animais equiparados, tais como: alpaca, lama, caxemira, cabra, angorá, etc (Barragão, 2016).

O fio de lã mais comum é a do carneiro da raça merino, originária da Europa, resultante do cruzamento do carneiro espanhol com o carneiro romano, realizado pelos árabes vindos da África 700 anos d.C.. Por norma, a lã é extraída do animal através da tosquia, feita com tesouras manuais ou eléctricas, esta pode ser retirada do animal vivo, denominado-se lã virgem, ou de um animal abatido, sendo que a pele é tratada, neste caso a lã adopta o nome de lã de peles. Existe ainda a lã proveniente de desperdícios ou tecidos danificados, chamando-se lã recuperada. A qualidade da lã distingue-

<sup>64</sup> Disponível em: <http://sobreal.blogspot.pt/p/o-que-e-la.html> ; dia 15 de Janeiro de 2015; 00h25min

<sup>65</sup> Barragão, Vanessa (2016); *Lã Artesanal – Desenvolvimento de uma coleção de fios portugueses ecológicos* (Tese de mestrado); FAUL

se pela espessura, elasticidade e comprimento. Tem como principais características: boa resistência à torção, bom isolamento térmico, pouca plasticidade, pouca resistência à abrasão <sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Endo, Diego Yoshihiro (2013); *O Design Têxtil aplicado ao Design de Produto*;

## Peça Final - Ficha técnica

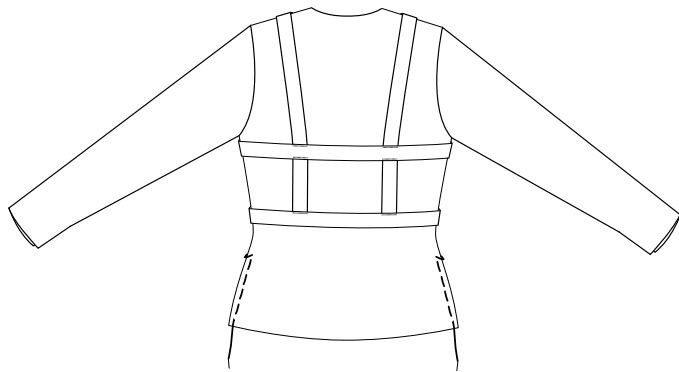
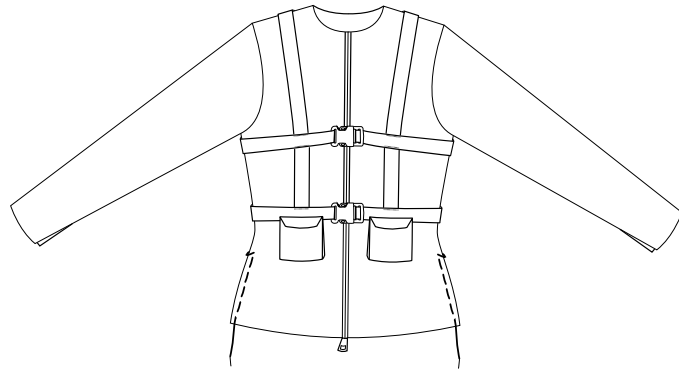
### **Materiais:**

- Lã vermelha, três variedades de fio;
- Sarja camel;
- Cordões néon;
- Fita de nastro vermelha;
- fechos de mochila vermelhos;
- Fecho- éclair roxo;

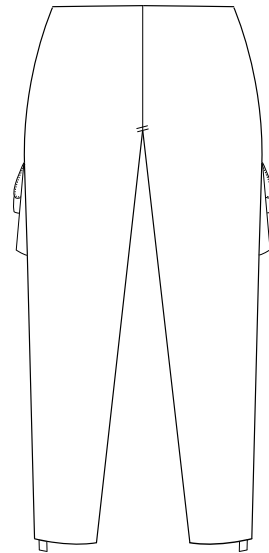
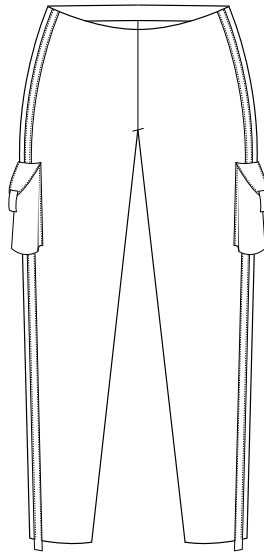


Fig. 42 Ilustração da peça final. Fonte: Investigadora, 2018

## Desenhos Planos



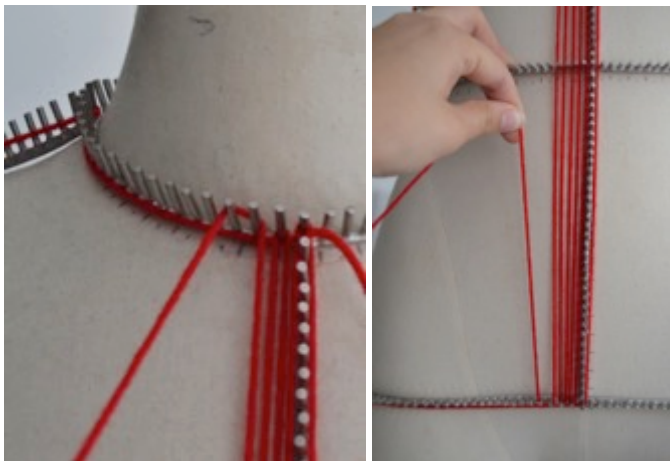
**CAMISOLA:**  
Ligamento tafetá  
com pontos e  
Rollakan e três  
variedades de fio



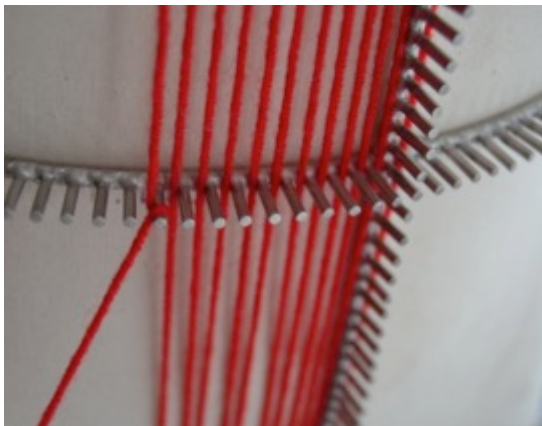
## Processo de construção da peça final - ficha de operações



1. Percorrer a armação com o fio de lã, perfazendo as curvas;



2. Desenhar a teia com um segundo fio de lã, ao longo de todos os encaixes;



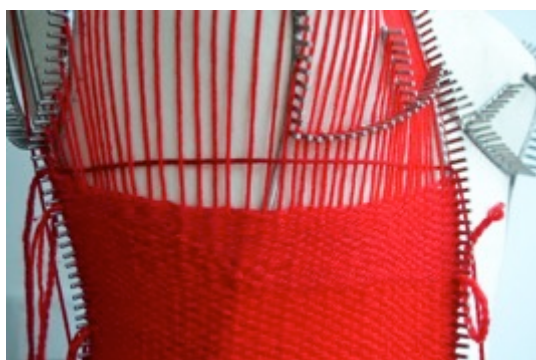
3. Envolver com uma volta os encaixes na cintura e alguns na zona do peito, para que a teia fique junto ao corpo;



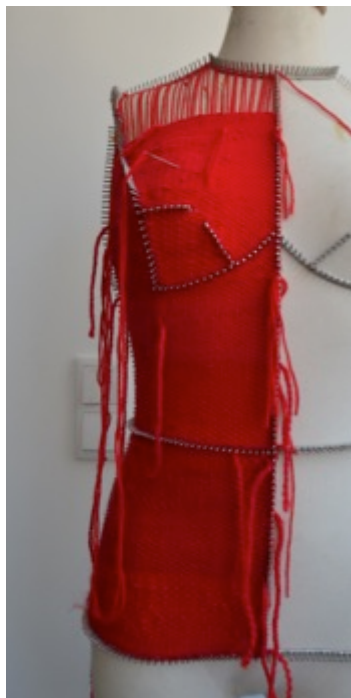
4. Finalizar a teia;



5. Começar a trama, por cada carreira percorrida o fio tem que envolver os encaixes situados nas pontas da mesma;



6. Quando o nivelamento do corpo provocar curvaturas na trama é necessário preenche-las com carreiras de trama extra, as quais normalmente não vão até as extremidades;



7. Concluir a trama até ao ombro;



8. Retirar a peça com cuidado (normalmente é necessário acrescentar fios de trama);



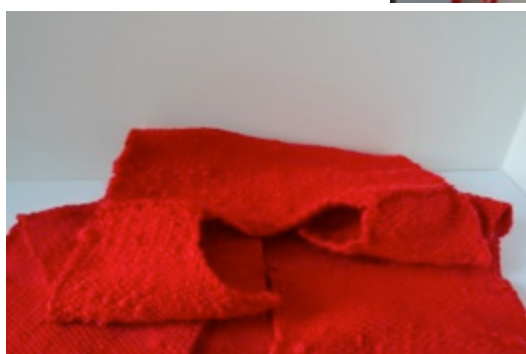
9. Acrescentar fios à trama



10. Rematar as pontas soltas



11. Repetir o processo para a parte das costas

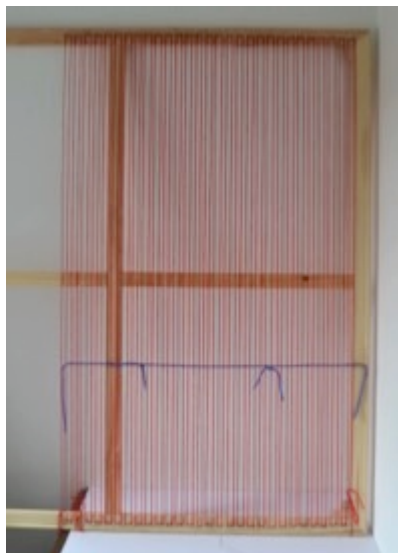


12. Cerzir as duas partes (frente e costas)



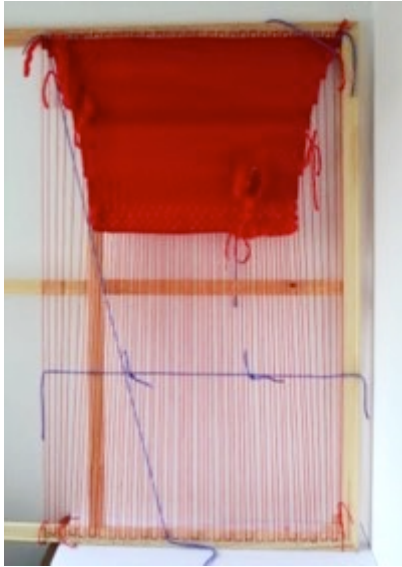


13. Colocar o fecho



14. Construir o tear de pregos para confeccionar as mangas

15. desenhar o molde sob a teia



16. Iniciar a trama



17. Retirar a peça

18. Repetir o processo para o lado esquerdo



19. Juntar as mangas ao corpo



20. Fechar a peça.



21. Confeção da bolsa extra, em tecido sintético.



22. Peça final.

Fig. 43A a 43X Processo de confecção da peça final. Fonte: Investigadora, 201

## 4 CONCLUSÃO



Fig. 44: Fotografia da autoria da Investigadora, 2017

## Resultados

A solução encontrada para interligar as técnicas de tapeçaria à produção de vestuário foi a criação de um torso-tear, este provou ser possível de ser usado para a confecção de vestuário, visando uma prática Slow-fashion que contraste com o ritmo de consumo dos dias de hoje.

A peça de roupa que resultou do trabalho executado no tear mostra ser um produto com potencial, sendo elaborada com diferentes técnicas de tapeçaria (ponto kilim, ponto Soumak, ponto Rollakan) e acompanhando a volumetria do corpo como era esperado.

Este produto (manequim-tear) tenciona ser o início de uma jornada de aperfeiçoamento de algumas arestas, tendo em vista a possibilidade de poder ser alterado para dimensionar tamanhos e ainda ser executado com outro género de materiais (acrílico, madeira).

## Conclusão

As técnicas de tapeçaria utilizadas em Portugal provêm de tradições, quer ao nível da necessidade de recursos (materiais reutilizados em tecelagem) quer ao nível decorativo (técnicas decorativas para tapetes e tapeçarias) e que foram caindo em desuso ao longo dos tempos, no entanto, têm vindo a surgir vários projetos que tendem a visitar essas técnicas ancestrais e revitalizá-las, como as diferentes associações enumeradas anteriormente. Essa revitalização é importante, tanto para a identidade de um país, como para a moda que se assume como um organismo vivo e dinâmico que se alimenta do passado para criar um futuro, sendo esse mesmo propósito um dos objectivos deste trabalho.

O projecto prático resultante da investigação foi, em parte, inspirado por muitas Associações portuguesas e pela pesquisa desenvolvida ao longo do primeiro ano de mestrado, propondo integrar as técnicas de tapeçaria tradicional na produção e modelação de vestuário. Com a pretensão de aliar o design de vestuário às técnicas de tapeçaria, prova-se, assim, a questão da investigação através da criação de um manequim-tear, adaptado ao corpo humano feminino. Este objecto, fruto do trabalho desenvolvido até então, tem em vista uma política *zero waste*, uma vez que as peças criadas com este tear vão sendo tecidas sobre o «busto» e não causam desperdício. Outro dos aspectos benéficos que vale a pena salientar é a questão da sustentabilidade em termos de recursos, já que se pretende futuramente aproveitar a lã desperdiçadas de pequenos produtores, que é tosquiada e depois queimada. Apesar de ser um projecto ainda pequeno e com necessidade de alguns ajustes, por exemplo, a adaptabilidade a vários tamanhos, não deixa de ser um projecto arrojado, potenciador de uma nova visão de construção de vestuário.

Numa primeira fase de construção houve receio de não se conseguir finalizar o tear e que este não servisse o fim para que fora destinado, no entanto,

esse receio tornou-se infundado, pois foi concluída com sucesso a peça desenhada como protótipo.

A investigação acerca da evolução dos teares permitiu o entendimento necessário para a realização da volumetria tão requerida na concepção de vestuário. Para tal foi necessária a produção da própria ferramenta de trabalho, o tear-manequim, que a autora concebeu e pretende pedir patente, por ser inovador e nunca antes concebido. Para além de toda a investigação, os workshops frequentados pela autora e todo o processo de design de vestuário iniciado no primeiro ano de mestrado, tiveram uma grande importância para o desenvolvimento e posterior realização do presente projecto, tendo sido cumpridos os objectivos propostos no início do trabalho de uma forma cuidada e coesa.

Conclui-se que é importante dar continuidade à investigação e ao projecto, captando a atenção de futuros colaboradores ou mesmo consumidores para uma nova forma de estar, de consumir vestuário, pois vivemos numa Era de consumismo extremo, que precisa de abrandar devido á escassez de recursos e de matérias-primas.

## Recomendações

Serve o presente projeto para recomendar e direcionar futuros investigadores nas suas pesquisas que estejam relacionadas com o que foi estudado e apresentado pela investigadora.

Sugere-se um estudo da diversidade ergonómica e aos aspectos que a caracterizam, para futuramente ser aplicado no tear elaborado.

Relativamente à parte prática do projeto recomenda-se uma pesquisa de outras formas de criação do tear, quer em termos de materiais, quer na sua adaptabilidade aos diferentes tamanhos de uma escala *standard*.

Acredita-se que o resultado final do projeto é bastante benéfico para o enquadramento global do design de moda, pois alerta para questões pertinentes como o fast-fashion e o desuso de matérias-primas (lã) e técnicas (tecelagem) outrora tão presentes no quotidiano português. Desta forma, pretende-se dar continuidade ao projecto, de forma a melhorá-lo e torná-lo num utensílio de criação de vestuário acessível monetariamente e disponível no mercado.

## Disseminação

Com vista a promover o trabalho da investigadora e garantir futuras colaborações foi criada uma página na rede social Instagram, como o nome de @trama\_teia. Esta visa acompanhar toda a evolução do projecto assim que este for mostrado ao público aquando a defesa da tese.

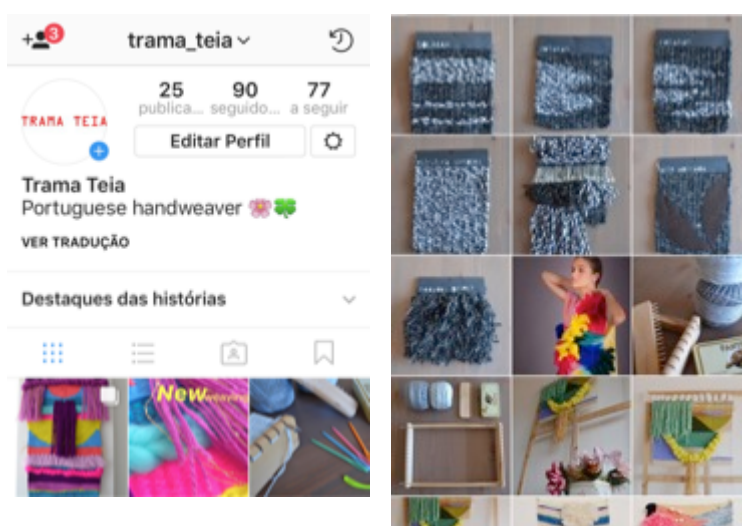


Fig. 45: Página do Instagram do projeto @trama\_teia. Fonte: Investigadora, 2018

Para além da página, foi produzido um artigo científico, em co-autoria com os professores Carla Morais e Gianni Montagna, para o Congresso D-Tex 2017:

(Morais, C., Montagna, G., Veloso, M., 2017). *Traditional techniques of Portuguese tapestry as the basis of a sustainable construction for fashion*. apresentado e publicado em Proceedings de TEX Textile Design Conference 2017, 1st International Conference in Textiles, Identity and Innovation, edited Taylor & Francis, Lisboa Portugal

# BIBLIOGRAFIA

## Referências bibliográficas

A Moda num mundo global – Fashion in a global world; CANTSTA, I.; MARTINS, F.; RODRIGUES, P.; ALVIM, M.; Vida Económica – Editorial, SA; 2011

Barragão, Vanessa (2016); *Lã Artesanal – Desenvolvimento de uma coleção de fios portugueses ecológicos* (Tese de mestrado); FAUL

*Basics of Fashion Design: Research and Design*; Seivewright, Simon; AVA Publishing, 2011

*Carpets and Other Textile Floor Coverings*; Robinson, George; Textile Book Service, Division of Bonn Industries Inc. (1972)

Endo, Diego Yoshihiro (2013); *O Design Têxtil aplicado ao Design de Produto* (Tese de mestrado); UMINHO

*Desenho para Designers de Moda*; Roig, Gabriel Martin; Editorial Estampa; 2007; p.93

Huylebrouck, Rosa. (1986). *Portugal e as tapeçarias flamengas*. Revista da Faculdade de Letras, volume 3, História, série II, pp. 165-198

*Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*; Lipovetsky, Gilles; D.Quixote, 2010

Mallet, M. (1998). *Woven Structures - A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis*. Atlanta: Christopher Publications.

Morais, Carla (2006); *A Tapeçaria e as suas técnicas de produção* (Tese de Mestrado) UMINHO

*Os Tratados de Methuen de 1703: guerra, portos, panos e vinho*; Baptista, Felipe de Alvarenga (2014)

*O vestuário como princípio de leitura do mundo*; Nacif, Maria Cristina; XXIV Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2007

Picoli, Julia Isoppo (2008); *Desenvolvimento de metodologia coolhunting*; (dissertação de mestrado); UMINHO;

*Tecnologia do vestuário*; Araújo, Mário de; Fundação Calouste Gulbenkian; 1996

## Web

**AARL.** Disponível em: <https://aarl.pt/index.htm> ; consultado a dia 18 de Maio; 12h26min

**A Avó Veio Trabalhar.** Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/AAvoVeioTrabalhar/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/AAvoVeioTrabalhar/about/?ref=page_internal) consultado a dia 18 de Maio de 2017, 12h14min

**A Lã.** Disponível em: <http://sobreal.blogspot.pt/p/o-que-e-la.html> ; dia 15 de Janeiro de 2015; 00h25min

**A modelagem.** Disponível em: <http://www.audaces.com/modelagem-plana-e-tridimensional/>; consultado a dia 22 de Fevereiro de 2017 às 16h00min

**A tecelagem.** Disponível em: [http://www.cm-castrodaire.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=246&limitstart=3](http://www.cm-castrodaire.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=246&limitstart=3) ; consultado a dia 15 de Janeiro de 2018 às 23h30min

**Capuchinhas.** Disponível em: [https://pt-pt.facebook.com/pg/Capuchinhas/about/?ref=page\\_internal](https://pt-pt.facebook.com/pg/Capuchinhas/about/?ref=page_internal) ; consultado a dia 24 de Fevereiro de 2017 às 17h18min.

**Fast-fashion.** Disponível em: -  
<http://slowfashionforward.org/slowfashionvalues> ; consultado a dia 14 de Janeiro de 2017 às 22h00

FERREIRA, Aurélio. Minidicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1993 *apud* PEREIRA, Carolina; O Vestuário e a Moda. E suas principais correntes teóricas; Revista ModaPalavra e-Periódico vol.8, nº15, jan./jul.2015. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5016/4112> ; consultado a 7 de maio às 15h51min.

**FICA.** Disponível em: <http://fica-oc.pt/> ; consultado a dia 18 de Abril de 2018 às 23h24min

*Jacquard weaving and the magnolia tapestry.* (2007). Magnolia Editions, press release, 2007. Disponível em: [http://www.magnoliaeditions.com/wp-content/uploads/2012/03/Magnolia\\_Tapestry\\_Proj.pdf](http://www.magnoliaeditions.com/wp-content/uploads/2012/03/Magnolia_Tapestry_Proj.pdf) ; acedido a 13 de Maio de 2018 às 16h28

Moda: uma apaixonante história das formas. *Ciência e Cultura*, 61(1), 50-53; SANT'ANNA, Patricia. (2009). Disponível: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252009000100020&lng=en&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000100020&lng=en&tlng=pt). Consultado a 13 de Maio de 2018 às 13h29

**Modeltelar.** Disponível em: <http://moldetelar.blogspot.pt/> ; consultado a dia 23 de Fevereiro de 2017 às 12h00min.

*O sistema de moda e o coolhunting*; Rech, Sandra; p.2. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/thayanii/sandra-rech-fabiana-morato-futuro-do-presenterelatorio-final> ; consultado a 6 de Maio às 18h07min

**Processo da tecelagem.** Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tecelagem> ; consultado a 13 de Maio de 2018 às 18h48min

**Rosa Pomar.** Disponível em: <http://aervilhacorderosa.com/> ; consultado a dia 18 de Maio de 2017 às 12h54min

**Slow-fashion.** Disponível em: <http://www.coletivoverde.com.br/o-impacto-da-fast-fashion-na-vida-de-milhoes-de-pessoas/>; consultado a dia 15 de Janeiro de 2015 às 23h00

**Tapeçarias de Portalegre.** Disponível em:

<http://www.mtportalegre.pt/pt/amanufactura/historia> ; consultado a dia 14 de Janeiro de 2015 às 12h05min

**Tapetes Beiriz.** Disponível em: <https://www.tapetesbeiriz.pt/bem-vindos-a-beiriz> ; dia 22 de Fevereiro de 2018; 17h03min

**Tecelagem com cartões.** Disponível em:

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/tapm/hd\\_tapm.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/tapm/hd_tapm.htm) ; consultado a dia 10 de Janeiro de 2015 às 15h00 min

**Tipos de modelagem.** Disponível em:

[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=6050&id\\_libro=148](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6050&id_libro=148); consultado a dia 22 de Fevereiro de 2017 às 17h53

**Torcer Ideias.** Disponível em:

[http://www.redearteseoficios.pt/pt/oficinas/torcer-ideias\\_111](http://www.redearteseoficios.pt/pt/oficinas/torcer-ideias_111) ; consultado a dia 18 de Abril de 2018 às 23h27min

**Tragédia de Édipo.** Disponível em: Fonte:

[http://www.museudelamego.pt/?page\\_id=947](http://www.museudelamego.pt/?page_id=947) ; consultado a dia 13 de Janeiro de 2015 às 13h24min

**Wendy Andreu.** Disponível em: [https://www.wendyandreu.com/regen-](https://www.wendyandreu.com/regen-2016.html)

[2016.html](https://www.wendyandreu.com/regen-2016.html) ; consultado a dia 16 de Março de 2017 às 11h32min



# ANEXOS

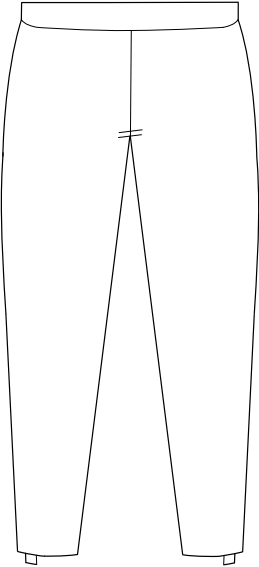
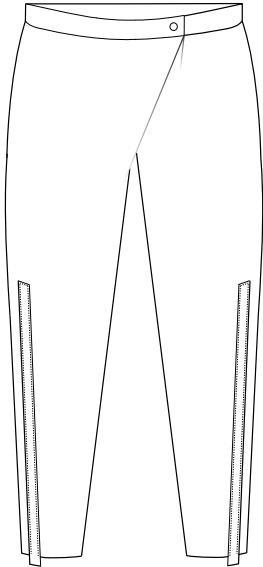
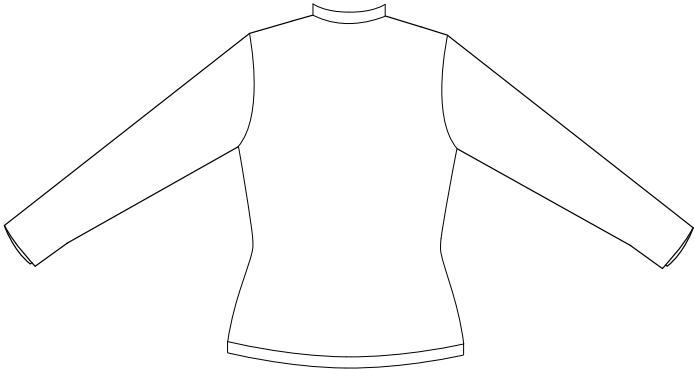
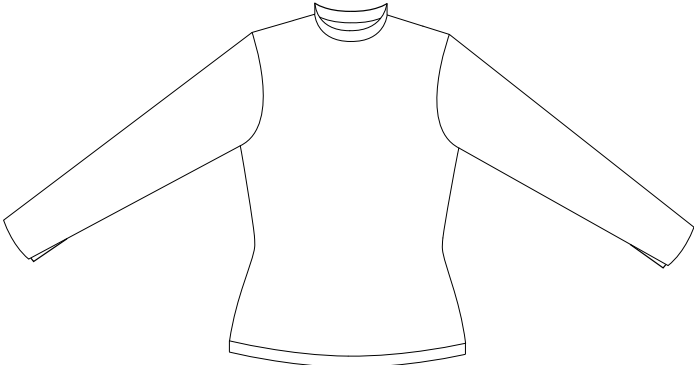
## ANEXO 01

**Materiais:**

- lã camel e bege;
- sarja lilás e neon;
- fita de nastro vermelha;
- fecho-éclair roxo.



**ANEXO 01.1**



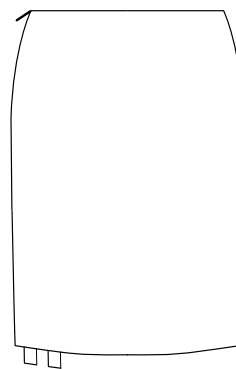
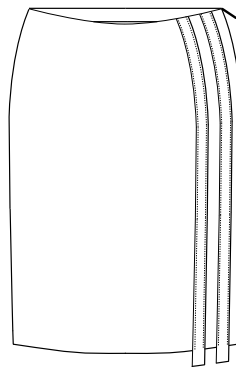
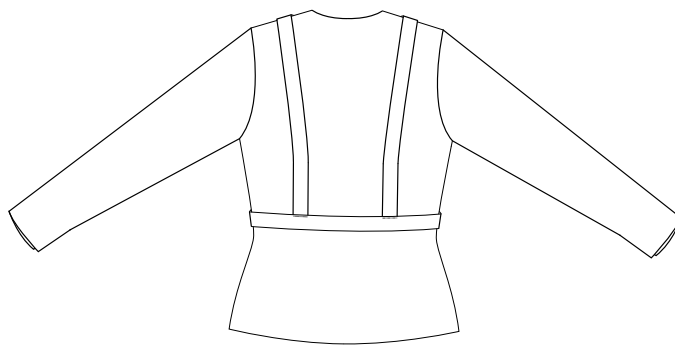
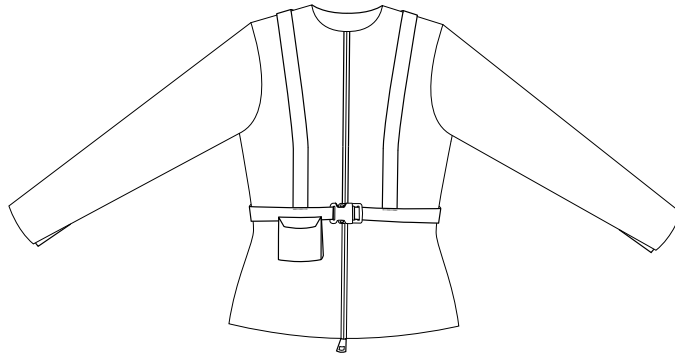
## ANEXO 02

**Materiais:**

- lã lilás e roxa, três variedades de fio;
- sarja lilás;
- fita de nastro vermelha;
- fechos de mochila roxos;
- fecho-éclair neon.



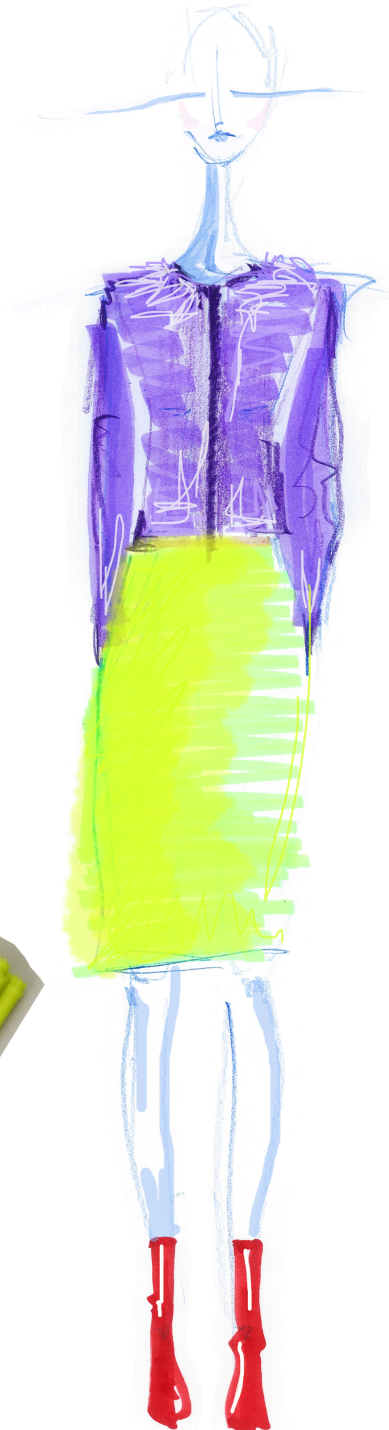
**ANEXO 02.1**



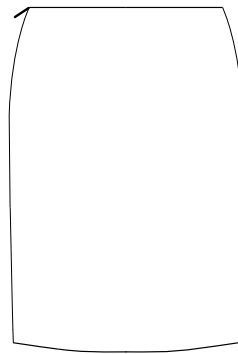
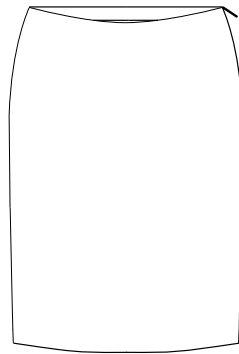
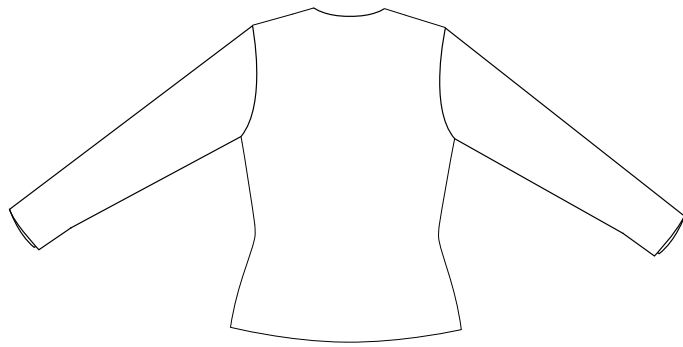
## ANEXO 03

**Materiais:**

- lã lilás e roxa, três variedades de fio;
- sarja neon;
- fecho-éclair roxo.



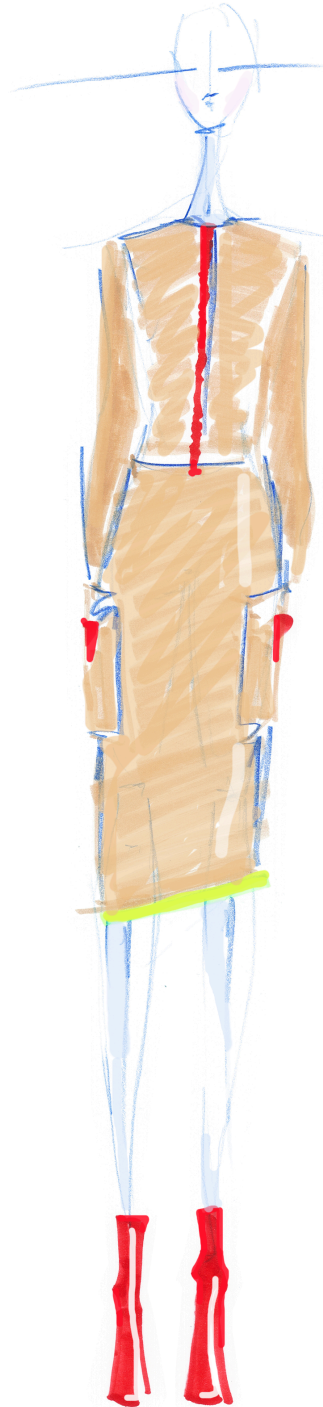
**ANEXO 03.1**



## ANEXO 04

**Materiais:**

- lã camel e bege;
- sarja camel e neon;
- fita de nastro vermelha;
- fecho-éclair vermelho.



**ANEXO 04.1**

