



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

A exploração da técnica do patchwork no vestuário feminino contemporâneo

Mestrado em Design de Vestuário e Têxtil

Paula Maria Fernandes Gregório

Orientadores
Prof. Brígida Ribeiros

outubro de 2013



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

A exploração da técnica do *patchwork* no vestuário feminino contemporâneo

Paula Maria Fernandes Gregório

Discente

Orientadores

Prof. Brígida Ribeiros

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em associação com a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design de Vestuário e Têxtil, realizada sob a orientação científica da Especialista Professora Brígida Ribeiros, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2013

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora, Alexandra Isabel Cruchinho Barreiros
Professora Auxiliar na Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB

Vogais

Professora Doutora, Manuela Cristina Paulo Carvalho Almeida Figueiredo
Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura – Universidade Técnica de Lisboa

Professora, Brígida Isabel Gonçalves Ribeiros
Equiparada a Assistente da Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB

Agradecimentos

À minha orientadora Prof. Brígida Ribeiros, pelo apoio e pertinência das questões;

À Prof. Cristina Almeida pela ajuda nas questões técnicas;

À minha colega e amiga Sara Valério, pelos conhecimentos partilhados;

À minha irmã Helena Gregório pelo seu sentido prático;

À minha filha pela paciência e carinho;

À minha restante família, pela força e apoio demonstrado nos momentos críticos;

Ao “Vasco”, por todos os momentos que não passei com ele;

Aos meus professores, que ao longo dos anos contribuíram para que isto se tornasse possível.

Obrigada.

Resumo

O presente projeto de investigação, versa sobre o *design* e o artesanato, e tem como finalidade estudar a influência que o design projetual pode exercer na exploração de uma técnica artesanal como o *patchwork*.

Este estudo pretende abordar a proximidade existente entre os dois campos de investigação ao agregar fatores de diferenciação e inovação, em produtos de moda capaz de suscitar o interesse do público feminino contemporâneo. Em uma sociedade de constante mudança em que o produto moda busca uma identificação pessoal, esta proximidade pode significar a diferenciação de um e a valorização de outro.

Através de uma metodologia mista é apresentada uma coleção de moda, aliando o *design* a novas técnicas de modelagem com influências do *patchwork* mais representativo a nível nacional.

Palavras-chave

Design, Artesanato, Moda, Patchwork, Novas Modelagens.

Abstract

This research project deals with the design and handicraft and aims to study the influence which the projective design can exercise while exploring an handmade technique such as patchwork.

This study aims to address the proximity between the two research fields to add differentiation and innovation capable of arousing the interest of the contemporary female public. In a society of constant changes where the fashion product searches for personal identification, this proximity can mean the differentiation of one and the valorization of others.

Through a mixed methodology, a fashion collection as presented, combining the design of new modeling techniques with influences from the most representative patchwork at a national level.

Keywords

Design, Handicraft, Fashion, Patchwork, New modeling.

Índice Geral

Agradecimentos.....	III
Resumo.....	V
Palavras-chave	V
<i>Abstract</i>	VII
<i>Keywords</i>	VII
Índice Geral	IX
Índice de Figuras	XI
Índice de Tabelas	XIV
Lista de Acrónimos.....	XIV
Capitulo- I Introdução	1
1.1 Introdução da investigação	1
1.1.2.Campo.....	2
1.1.3. Definição e Justificação do Tema	2
1.1.4. Título.....	2
1.2. Objetivos da Investigação	3
1.3. Benefícios da Investigação	3
Capítulo II - Hipótese e Metodologia de Investigação	5
2.1. Hipotese	5
2.2. Metodologias de Investigação.....	5
2.2.1. Organograma da Investigação.....	6
Capitulo III - Enquadramento Teórico.....	7
3.1. Design de Moda e Artesanato.....	7
3.1.1. Definição e conceito de Design	11
3.1.2. Design de Moda	12
3.1.3. Processo de Design de Moda	13
3.1.4. Artesanato	16
3.2. Trapologia.....	18
3.2.1 Patchwork e Quilt	23
3.2.1. Contextualização Histórica do Patchwork e do Quilt	27
3.2.2. Técnica Contemporânea	41
3.3. Materiais e Técnicas Utilizadas.....	44
3.3.1. Padrões e Técnicas de Execução	47
3.4. Disseminação	56
3.5. Calendário Temporal	56
Capitulo IV - Planeamento e Conceptualização da Coleção	57
4.1 Mercado de Moda	57
4.1.1 Análise do consumo no público feminino.....	59
4.1.2 Definição do público-alvo	60
4.1.3 Desenvolvimento do plano de negócios	63

4.1.3.1. Marketing Mix.....	64
4.2. Estruturação da coleção.....	68
4.2.1 Definição de conceito da Coleção	68
4.3. Planeamento da Coleção.....	72
4.3.1. Processo Criativo.....	75
4.3.2. Linha e Silhueta	76
4.3.3. Paleta de cor e Materiais.....	77
4.3.4. Acabamentos, Aviamentos e Etiquetas	82
4.3.5. Técnicas de Modelagem	84
4.3.6. Técnica TR - Pattern, Transformational Reconstruction	84
4.4. Coleção Final	87
4.5. Fichas Técnicas	88
4.4 Execução de protótipos	104
4.5. Aceitação da hipótese.....	105
Capítulo V - Conclusões, Contribuições e recomendações Futuras	106
5.3. Considerações Finais	106
5.2. Contribuições e Recomendações Futuras	107
Anexos VI -	113
6.1. Anexo A – Plano de negócios (Calculos de produção)	113

Índice de Figuras

Figura 1. Coordenado com bordados de Castelo Branco. Olga Rego, Castelo Branco (PPART, 2000, pág.46)	9
Figura 2. Vestidos com faixas bordadas com motivos dos "lenços de namorados". Ana Salazar, Vila Verde (PPART, 2000, pág.37)	9
Figura 3. Casaco e top em linho com puxados e bordados a lã. Helena Cardoso e Herondina Rego, Orbacém Serra de Arga (PPART, 2000, pág.90).	10
Figura 4. Vestido em burel e plástico transparente. Luís Buchinho (PPART, 2000, pág.78)	10
Figura 5. Mochila capuz com folhas 2011 (Factory, 2011)	10
Figura 6. Mochila com capuz, 2011 (Factory 2011)	10
Figura 7. Manipulação de tecidos, folhos favos e cortes 2011 (Factory, 2011)	11
Figura 8. Mapa representativo de “Bordados e outras artes de agulha”, 1992 (IEFP, 1992 p.307)	18
Figura 9. Bonecas " As Maias", típicas da cidade de Lagos, 2013. Sulinformação, 2013)	19
Figura 10. Boneca “As marafonas” típica da aldeia de Monsanto, 2013 (Imagem da autora, 2013)	19
Figura 11. Almofada em trapologia, Cooperativa de Artesas de Montemuro, s.d. (Perdigão, 2002 p. 215)	20
Figura 12. Trabalho em patchwork, Centro Artístico Manuel Cargaleiro, 2012 (Imagem da autora 2013)	20
Figura 13 Saco do pão, Câmara Municipal de Ansião, s.d. (http://www.cm-ansiao.pt)	20
Figura 14. Manta de trapos, a.d., 2009 (Cor, 2013)	20
Figura 15. Manta de trapos, Maria Teresa Mendes, Turquel, (Saloia, 2011)	21
Figura 16. Colcha, Ermelinda Cargaleiro, 1957 (Foto do autor, Museu Manuel Cargaleiro, Castelo Branco 2012)	22
Figura 17. Colcha, Ermelinda Cargaleiro, 1960 (Ermelinda Cargaleiro - Mantas de retalhos, 1988 p. 14)	22
Figura 18. Colcha, Ermelinda Cargaleiro, 1960 (Ermelinda Cargaleiro - Mantas de retalhos, 1988 p. 18)	22
Figura 19. Colcha, Ermelinda Cargaleiro, 1960 (Ermelinda Cargaleiro - Mantas de retalhos, 1988 p. 15)	22
Figura 20. Casaco, Desigual, 2009 (http://www.desigual.com/)	24
Figura 21. Vestido, Strorytailors, 2003 (http://www.storytailors.pt)	24
Figura 22. Vestido, Proenza Schouler, 2013 (http://www.vogue.com/)	25
Figura 23. Coordenado Proenza Schouler, 2013 (http://www.vogue.com)	25
Figura 24. Sofá em patchwork, Emanuel José, 2011 (Detalhes e Design, 2013)	26

Figura 25. Cadeira em patchwork, Emanuel José, 2011 (Detalhes e Design, 2013)	26
Figura 26. Colcha em patchwork, Andreia Malta, 2012 (Detalhes e Design, 2013)	26
Figura 27. Peça de “Kesa”, de sete colunas, finais do séc.XVIII início de séc. XIX (Stapel, et al., 2000 p. 62).....	28
Figura 28. Pojagi em patchwork, séc. IX (Stapel et al., 2000 p.63).	28
Figura 29. Colcha bordada a ponto de Castelo Branco (Pinto, 1993 p. 65).....	32
Figura 30. Vestido em quilt, 1730 (Frost, 2000 p. 141).....	33
Figura 31. Quilted silk petticoat, 1775 (Stapel, et al., p. 54).....	33
Figura 32. Cortinas em quilt, séc. XIX (Frost, 2000 p. 46).....	34
Figura 33. Colcha em patchwork e quilt, 1840 (Frost, 2000 p. 142)	35
Figura 34. Colcha em patchwork com o padrão "Log Cabin", séc. XIX (Frost, 2000 p. 143).....	38
Figura 35. Colchas em quilt, Amish, finais do séc. XIX (Frost, 2000).....	40
Figura 36. "Landscape or Illusion". Cynthia Morgan, Austrália (Stapel, et al., 2000 p. 69).....	43
Figura 37. "Building Blocks", Joyce Carey. Pertença da Univeristy of Mankato, Minnesota (Sokolov, 1991 p. 196).....	43
Figura 38. Classical methods together with contemporary images to create quilted illustrations. Elaine GolaK, Bristol (Ziegler et al., 1995 p. 88).....	43
Figura 39. Painel em quilt. Log Cabin. Laura Fisher, Nova Iorque, s.d. (Fisher, 2007)	44
Figura 40. Painel em patchwork, Margaret Cibulsky, Nova Iorque (Alliance for American Quilts, 2012).....	44
Figura 41. Conjunto de capas de revista da especialidade (<i>Patch-mania</i> , 2013)	46
Figura 42. Conjunto de Capas de revista da especialidade (Pomar, 2013).....	46
Figura 43. Colcha em patchwork e quilting, executada com o padrão de forma única (hexágono) (Brittain, 1993 p. 97).....	48
Figura 44. Motivos do padrão executado em círculos (Brittain, 1993 p.100).....	48
Figura 45. Processo de junção do patchwork em toldos (Brittain, 1993 p. 103)	49
Figura 46. Colcha em patchwork executada com o padrão em toldos. Alvaiázere, s. d. (IEFP, 1992)	50
Figura 47. Colcha em quilt, frente e costa, 1700-1725 (Stapel, et al., p. 50)...	51
Figura 48. Colcha em quilt e respetivo efeito de acolchoamento (Stapel, et al., 2000 p. 124-125).....	52
Figura 49. Padrão "Nine patch" (National Park Service, 2012)	53

Figura 50. Padrão, "Eight Pointed Star" (National Park Service, 2012)	53
Figura 51. Padrão "Schoolhouse" (National Park Service, 2012).....	54
Figura 52. Padrão "Sunbonnet sue" (National Park Service, 2012).....	54
Figura 53. Padrão "Wild goose chase" (National Park Service, 2012).....	54
Figura 54. Padrão "Crazy quilt" (National Park Service, 2012).....	55
Figura 55. Padrão "Log cabin " (National Park Service, 2012).....	55
Figura 56. Padrão "Log cabin " (National Park Service, 2012).....	55
Figura 57. Painel representativo de público-alvo	62
Figura 58. Painel representativo da coleção "Mood Board"	69
Figura 59. Testes piloto, processo de construção da técnica de origami de Shingo Sato (imagem da autora, 2013).....	74
Figura 60. Testes piloto, relativo à técnica TR-pattern 3D (imagem da autora, 2013).....	74
Figura 61. Testes piloto da técnica de origami de Shingo Sato (imagem da autora, 2013).....	74
Figura 62. Vários esboços iniciais (imagem da autora, 2013)	75
Figura 63. Estudos de silhueta, vestidos e túnicas (imagem da autora, 2013)...	76
Figura 64. Esboços da linha e silhueta (imagem da autora, 2013).....	77
Figura 65. Estudos forma e cor (imagens da autora, 2013).....	78
Figura 66. Estudos de forma e cor (imagem da autora, 2013).....	79
Figura 67. Paleta de tecidos (Imagem da autora).....	80
Figura 68. Testes em tecido (Imagem da autora)	81
Figura 69. Estudos de cor para as formas (Imagem da autora).....	81
Figura 70. Aviamentos (imagem da autora, 2013).....	82
Figura 71. Processo de construção da técnica TR- Pattern.....	85
Figura 72. Coleção final.....	87
Figura 73. Execução de protótipos relativos à técnica TR- 3D (Imagem da autora, 2013).....	104
Figura 74. Execução de protótipos relativos à técnica TR- Manipulação de pinças (Imagem da autora, 2013)	104

Índice de Tabelas

Tabela 1. Exemplos de segmento de consumo feminino (consumoteca, 2012)	64
Tabela 2. Tabela da análise SWOT	65
Tabela 3. Resumo mensal de gastos	67

Lista de Acrónimos

CEARTE - Centro de Formação Profissional do Artesanato

CRAT - Centro Regional de Artes Tradicionais

CRAA - Centro Regional de Apoio ao Artesanato

IEFP – Instituto de Emprego e Formação Profissional

PPART - Programa para a Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais

Capítulo I - Introdução

1.1. Introdução da Investigação

No âmbito desta investigação, propôs-se desenvolver um projeto na área do Design de Moda. Para tal, pretendeu-se cruzar um conjunto de conhecimentos e resultados obtidos pela investigação proposta, estabelecendo uma proximidade entre o *design* e o artesanato, que contextualizou e suportou o desenvolvimento conceptual e projetual de peças de vestuário.

O artesanato, elemento fundamental de uma cultura está sujeito a constantes transformações. O artesão, com as mãos transformou a matéria sob determinadas conceções de vida, no seu modo de estar, de ser e de pensar. Sujeito a determinados conceitos, impõem-se expressando valores estéticos e simbólicos.

Beneficiando destes conhecimentos, o *design* na procura constante do novo, intervém na evolução de códigos artísticos e faz do artesanato manifestação distintiva. Pois a complexidade da vida moderna ressalva novos ideais estéticos, expondo novas matérias, novas tecnologias e novas formas de expressão. Esta proximidade incita uma nova forma de encarar o produto tradicional, potenciando o saber-fazer transmitido por gerações, ainda que inovando em conceitos contemporâneos, criativos e modernos.

“Esta aproximação, entre o artesanato e o *design*, independentemente da fórmula exata, parece poder constituir um polo inesgotável para parcerias, para atuações interativas que os mercados sublinham com agrado” (Branco, 2005 p. 13).

Como é defendido pelo autor Branco (2005), partindo de um princípio de diferenciação e inovação, agregado a um valor cultural, é levantada a seguinte questão: A exploração de uma técnica artesanal no vestuário feminino contemporâneo pode suscitar o interesse do público contemporâneo? Pode esta abordagem permitir a renovação de um e ao mesmo tempo a diferenciação de outro?

Com base na questão, pretende-se a conceção de peças de vestuário diferenciadas e inovadoras, assim como os acessórios, com base na técnica do *patchwork* mais representativo do contexto nacional através de novas técnicas de modelagem.

Desta forma, pretende-se confirmar qual o contributo que pode ser prestado pelo *design* à técnica do *patchwork* e se a atitude projetual do design moda pode dinamizar o artesanato tradicional, mais concretamente a trapologia, e permitir assim resultados que possam suscitar o interesse do público contemporâneo.

Para uma melhor compreensão e entendimento da investigação, esta encontrase estruturada por cinco capítulos, deste modo:

No **Capítulo I, Introdução**, é referido o que se pretende e sua relevância para com a questão de partida, e de que forma se pretende contribuir ao concretizar os objetivos estabelecidos.

No **Capítulo II, Hipótese e Metodologia de Investigação**, com base na questão de investigação, é apresentado qual o contributo na realização deste estudo, representando assim a metodologia a adaptar para posterior validação. Definida a questão de partida da investigação, é proposto o quadro metodológico capaz de contribuir para a validação da resposta à questão de investigação.

No **Capítulo III**, referente ao **Enquadramento Teórico**, é abordada toda a revisão bibliográfica respeitante à questão levantada para esta investigação, fundamentado e validando assim a resposta conferida à questão de partida.

No **Capítulo IV Conceptualização da Coleção**, primeiramente é efetuada uma análise face ao mercado de moda feminino, suas características e exigências. Posteriormente, ainda que de forma somática, há que abordar o produto através de variáveis do marketing de modo a posicioná-lo no mercado atual, conferindo igualmente viabilidade económica. É também neste capítulo que será efetuada toda a conceção e desenvolvimento da coleção.

No **Capítulo V, Conclusões, Contribuições e Recomendações Futuras**, no último capítulo conclui-se com respetivas considerações finais não só respeitantes ao projeto desenvolvido como a futuras abordagens relacionadas ao tema.

1.1.2. Campo

Design e Artesanato

1.1.3. Definição e Justificação do Tema

O campo do *Design* e do Artesanato têm sido abordados em inúmeras investigações na atualidade. Esta parceria tem contribuído para a utilização e revitalização de técnicas artesanais em diversas áreas do *design*, ao agregar tradição e inovação em produtos de moda.

Enquanto *designer*, o facto de poder abordar ambos os campos, *Design* e Artesanato, e levantar questões pertinentes como as que se propõem nesta investigação definem assim a escolha do tema:

A exploração do *patchwork* no vestuário feminino contemporâneo.

1.1.4. Título

A exploração da técnica do *patchwork* no vestuário feminino contemporâneo.

1.2. Objetivos da Investigação

Como em qualquer projeto de investigação, a definição de objetivos contribui para a concretização do mesmo. Deste modo, define-se como objetivo geral a criação de peças de vestuário e de acessórios, através da exploração da técnica do *patchwork*, aliado a um *design* atual não só nas formas como no seu processo de desenvolvimento.

A atitude projetual inerente ao *design* de moda, imposta na presente investigação pretende inovar na abordagem feita a trapologia, mais concretamente à técnica do *patchwork* na exploração do padrão mais utilizado no contexto nacional. Porém, não só no aspeto simbólico mas no método projetual e construtivo de uma peça de vestuário, ao aplicar um conceito assente nas novas modelagens, baseado na técnica de TR- Reconstrução Transformacional. Método de modelagem de *Shingo Sato*, *designer* japonês, reconhecido pelo seu contributo prestado a evolução da modelagem comumente conhecida.

Assim, a coleção proposta abrange vestidos, túnicas e acessórios, e pretende suscitar no público feminino, diferenciação e inovação. Através de linhas depuradas e geometrizadas, mas com um grau de construção exigente, prezando por acabamentos de qualidade.

Como qualquer projeto desta natureza, há ainda que analisar a sua viabilidade enquanto produto de moda, através de estratégias de marketing e suas variáveis. Sempre atento a novos conceitos, ao público feminino importa cada vez mais uma diferenciação no momento de aquisição de um produto. Assim sendo, há que analisar essas necessidades, segmentando o público e posicionando o produto de forma a corresponder a exigências cada vez mais presentes no mercado de moda.

Com a sua aplicação, pretende-se desenvolver peças de vestuário feminino, de elevado posicionamento, respeitantes a características de tradição e inovação, visando um consumidor que vê no produto moda fator de distinção social.

1.3. Benefícios da Investigação

Como em todo o projeto de investigação, beneficia em primeiro lugar o próprio investigador, ao adquirir e consolidar conhecimentos adquiridos ao longo de todo o seu processo formativo. Fatores fundamentais para o desenvolvimento do seu espírito crítico e metódico face às exigências inerentes a um projeto de investigação.

Vem igualmente beneficiar com o projeto toda a comunidade académica bem como a Escola Superior Artes Aplicadas, através da orientadora da dissertação, que contribuiu para esta com o seu aconselhamento e supervisão.

No entanto, a investigadora, enquanto *designer*, espera aprestar-se de conhecimentos e experiência profissionais, capazes de contribuir para a revitalização de uma área pouco explorada no contexto artesanal português e desse modo suscitar no público contemporâneo uma nova visão do conceito artesanal, através de novas formas de expressão artística.

Capítulo II - Hipótese e Metodologia de Investigação

2.1. Hipótese

Como já referido, pretende-se deste modo afirmar que o artesanato mais concretamente o *patchwork*, constitui um diferencial no projeto de *design* de moda, capaz de suscitar o interesse do público feminino contemporâneo.

Como tal coloca-se a seguinte questão de investigação:

- Que contributo pode ser prestado pelo Design de Vestuário e Têxtil à técnica do *patchwork* e dinamizar deste modo o artesanato tradicional.

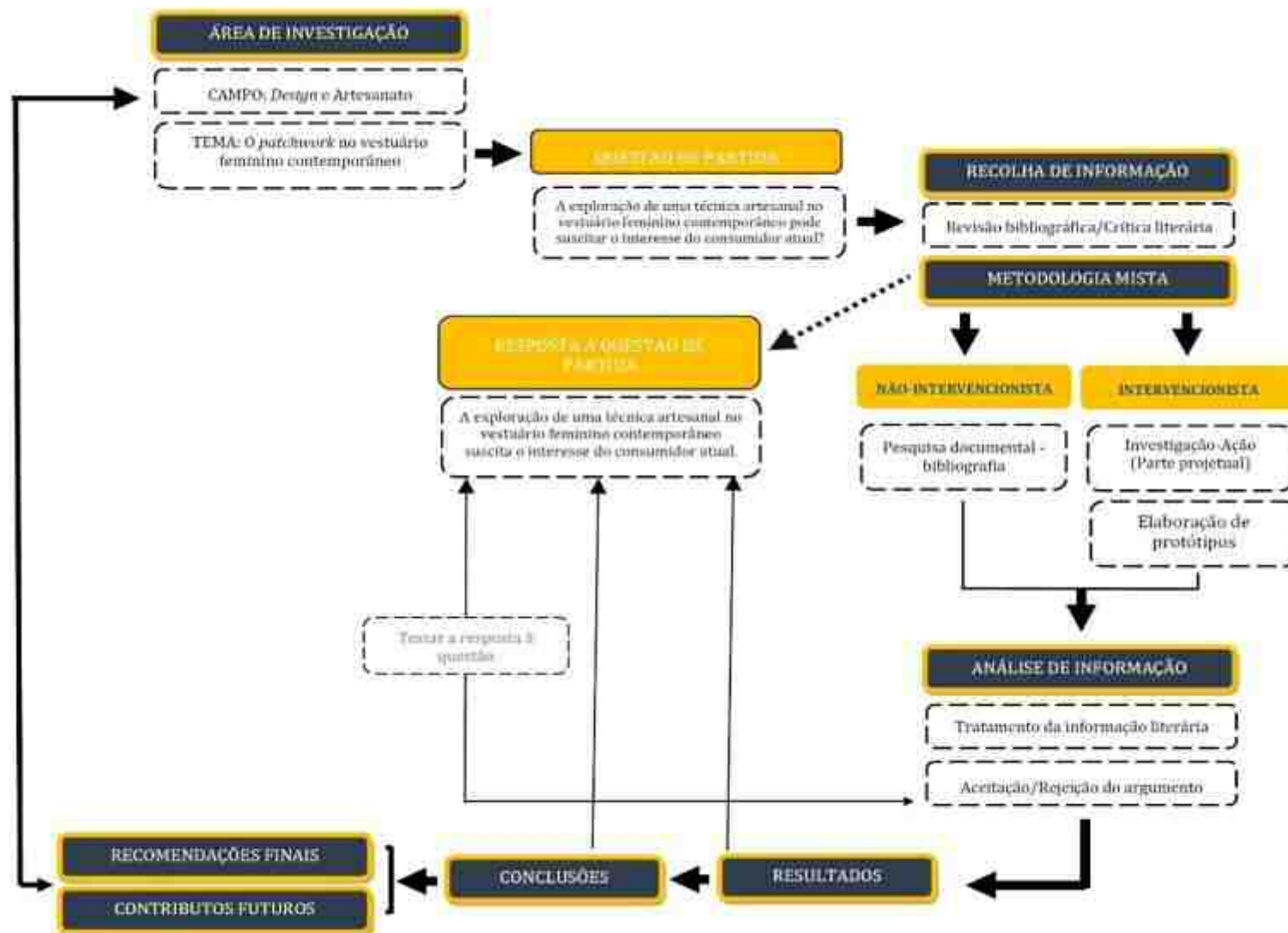
2.2. Metodologias de Investigação

Para que se torne possível esta investigação, é necessário aplicar uma metodologia que valide os objetivos propostos. Como em qualquer projeto de investigação, a metodologia a aplicar visa de forma metódica a concretização dos objetivos, que através da revisão bibliográfica pretende a definição primária de uma problemática ou argumentação.

Assim sendo, é proposta uma metodologia mista, sendo um imperativo a revisão bibliográfica através de palavras -chave, respeitante ao campo de investigação.

Deste modo é proposto o método não-intervencionista, na pesquisa e recolha de informação necessária, bem como na observação e análise de trabalhos já efetuados, em que a técnica do *patchwork* está associada. Posteriormente, aplica-se o método ativo enquanto *designer*, na criação e desenvolvimento de peças de vestuário e acessórios, possíveis de suscitar maior aproximação às exigências de um público contemporâneo.

2.2.1 Organograma da Investigação



Capítulo III - Fundamentação Teórica

3.1. *Design* de Moda e Artesanato

De modo geral, o processo criativo está inerente ao *design*. A ele é atribuído o desenvolvimento de produtos partindo de uma ideia ou conceito através das suas percepções ou estímulos. O homem, principalmente o *designer* de moda no entendimento com tudo o que o rodeia, transforma essas percepções em algo novo através de cores, texturas e formas visuais (Puls, 2007).

Comparativamente as outras indústrias criativas, a área da moda exige dos seus profissionais uma mudança constante dos seus produtos, devido às exigências do mercado. A necessidade de influências é fundamental para o seu desenvolvimento, de forma a manter um trabalho atual e contemporâneo (Sorger, et al., 2009).

Para Rigueiral (2002), além dos fatores históricos, ambientais, ideológicos, etc., “ Há também os que recorrem a outras culturas, folclore ou ambientes específicos, propondo uma temática de fantasia dentro do dia-a-dia”. Passa igualmente, por ir além das “razões de mercado” e fazer apelo a um outro tipo de entendimento, que passa pela compreensão dos gostos, dos comportamentos e dos valores (Caldas, apud, Silva, 2009). Valor que a moda tem vindo a recuperar e a inserir na sociedade como fator de diferenciação.

Sendo o artesanato reflexo de uma cultura local, as suas manifestações artesanais possuem valores representativos e culturais. Como refere Sousa (1989 p. 11), em catálogo do IEFP, “Por conseguinte, para além de ser, na área das atividades económicas um processo específico de produção, o artesanato afirma-se também, através da sua componente cultural, como processo específico de expressão estética e simbólica”.

Paralelamente, a busca pela identificação pessoal e distinção social tem difundido e privilegiado a sua utilização. O consumo ao objeto artesanal demonstra um elevado posicionamento social, é referido como “ um artefacto cultural por excelência” em representação de formas materiais e simbólicas, assim sendo, o seu consumo estabelece um certo poder de aquisição material e cultural, capaz de distinguir classes sociais (Tabosa, 2011 p. 101).

Como tal, a introdução de técnicas artesanais em produtos, principalmente no que concerne ao *design* de moda, pode representar a subsistência de um, valorização e distinção de outro. Esta proximidade entre o *designer* e o artesão pode ser numa tentativa de diferenciação, “... ser apreciado e premiado por segmentos de públicos que se assumem como consumidores multidimensionais “ (Branco, 2005 p. 12).

Com base na citação de Silva, a busca de uma individualização no mercado de moda reflete essa conjunção:

“No tocante ao envolvimento do artesanato neste contexto de identificação social, temos que a moda se apropria dos fatores simbólicos do artesanato agregando seu significado às necessidades de consumo. Pois a moda no exercício de suas funções, onde uma delas é aquecer a economia lançando novos ideais estéticos e de valores, se apropria das características intrínsecas ao artesanato para tentar suprir a necessidade do consumidor que é obter um produto singular que marque a sua própria identidade e que o defina em meio ao grupo informando algo a respeito de si mesmo” (Silva, et al., 2009 p. 167).

Porém, vários autores nas abordagens feitas ao campo de investigação, têm atribuído ao artesanato novos conceitos, mediante a forma como se processam, resultando numa nova categorização do produto artesanal. Para Branco (2005 p. 10), pode-se distinguir no artesanato, aquele que é tradicional e o urbano, “... por novo, próximo de algumas intervenções das artes plásticas, ou de *design* de autor”.

Este tipo de artesanato pode inclusive, como se passa a citar:

“... via *design* industrial ou de pequenas séries dar origem a linhas de produtos diferenciados com alicerces tão sólidos e diferenciados como a nossa história e a nossa cultura. (...) No segundo caso, o do artesanato urbano, contemporâneo, o *design* poderá trazer também, grandes benefícios à atividade e isto porque pensamos que ela dispõe de algumas características importantes como a criatividade, a exploração de novas formas, a especulação estética de materiais e técnicas, atualização das linguagens por referência a variação dos padrões de consumo” (*idem*, p. 11).

No entanto, “Nesse tipo de artesanato as intervenções podem ser totais e radicais, substituindo matérias-primas, racionalizando a produção, usar o *design* para a criação de novos produtos, se adaptarem ao mercado fazendo o uso de estratégias comerciais, até chegar à gestão de negócio” (Filho, apud, Silveira, et al., 2011, p. 3). Indo mais longe, com uma visão mais capaz, devido às novas aprendizagens, pode ainda gerir de forma estratégica o produto, enquanto empresário

No seu artigo, Silveira e Cunha (2011) fazem referência ao artesanato urbano como forma de o tornar mais atrativo ao mercado de moda, podendo inclusive ser trabalho por *designers* de moda, gráfico e industrial, ainda que em pequena escala. No entanto, para o autor, não se pode esquecer a contribuição dos artífices e dos artesãos na formação dos *designers*. Há que “... nestes cruzamentos interdisciplinares, ressaltar os cuidados necessários para não interferir com a preservação do património,... “ (Branco, 2005 p. 13).

A sua forma tradicional pode interagir significativamente com o conceito de artesanato urbano. Aliando tradição e inovação, “na união de conceitos como urbanidade, criatividade e modernidade” (Silveira, et al., 2011 p. 3).

Em suma, pode-se concluir que a forma tradicional do artesanato pode ser explorada através do *designer* de moda, enquanto profissional capaz de projetar produtos atendendo aos novos mercados. Numa atualidade onde a tecnologia impera e a busca por novos conceitos é constante, o artesanato urbano pode suprir

essas necessidades de constante mudança. Com algumas diferenças do artesanato tradicional, ele utiliza a tecnologia e substitui matérias-primas por materiais alternativos, onde o criador tem um conhecimento mais amplo e assume o papel de empresário e de criador.

Na revista “Com Tradições”, editada de forma a promover este tipo de intervenções, inúmeros *designers* têm potenciado técnicas tradicionais no vestuário feminino contemporâneo (PPART, 2000), como se pode observar pelas imagens:



Figura 2 Coordenado, com Bordado de Castelo Branco (PPART, 2000, p. 46)



Figura 1 Vestido com faixas bordadas com motivos “lenços dos namorados” Ana Salazar, Vila Verde (PPART, 2000, p. 37)

Em referência ao artesanato nacional, relativamente aos têxteis, a intervenção do *design* tem suscitado especial interesse, intervindo particularmente no bordado e tecelagem, não só no vestuário como em outras áreas. Como exemplo, na área da tecelagem, “As capuchinhas de Montemuro”, situada em Castro Daire, Viseu, produzem o burel através da lã, destinado às capuchas, (peça do traje da mulher serrana). Aproveitando as características do próprio tecido, profissionais como Helena Cardoso, (a pioneira neste aproveitamento), e Luís Buchinho entre outros

têm vindo a desenvolver pequenas coleções através da exploração do fio da lã e do linho.



Figura 3 Vestido em burel e plástico transparente. Luis Buchinho (PPART, 2000, p. 78)

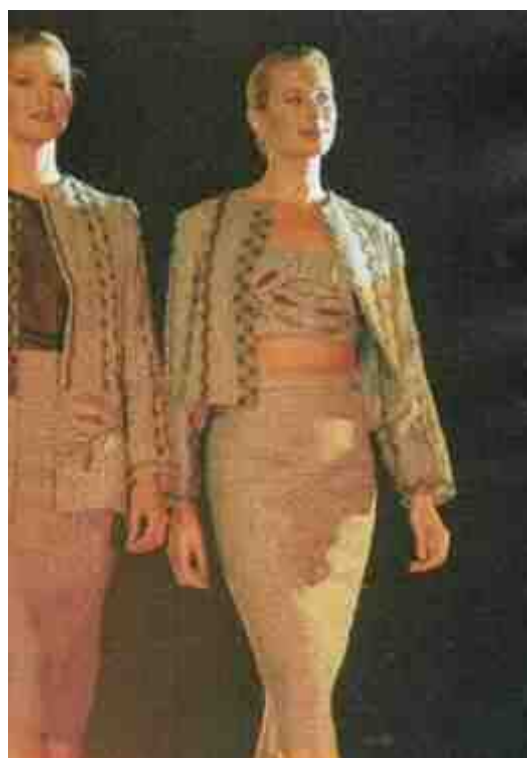


Figura 4 Coordenado em linho com puxados e bordados de la. Helena Cardoso e Herondina Rego, Orbacém, Serra de Arga (PPART, 2000, p. 90)

Com o objetivo de revitalizar o valor da riqueza tradicional da Serra da Estrela, na localidade de Manteigas, a empresa “Burel Factory” nasce, com forte aposta não só na variedade de produtos como no design. Várias parcerias têm sido criadas juntamente com jovens designers, dinamizando e inovando, não só em produtos mas em conceitos. A diversidade das áreas abrangentes é um fator de destaque por parte da empresa, como se pode observar nas imagens e respetivo catálogo. ¹



Figura 6 Mochila com capuz, efeito de folhas. (www.burelfactory.com, 2011)



Figura 5 Capa com mochila. (www.burelfactory.com, 2011)

¹ Catálogo respeitante à Burel Factory, em <http://www.burelfactory.com/burel-catalog2011.pdf>



Figura 7 Manipulações em burel. (www.burelfactory.com, 2011)

3.1.1. Definição e Conceito de Design

A palavra *design*, define-se segundo a enciclopédia *Larousse*, como uma palavra inglesa e consiste em: “Disciplina que visa a criação de objetos, de ambientes, de obras gráficas, etc., ao mesmo tempo funcionais, estéticos e conformes aos imperativos de uma produção industrial” (Circulo de leitores, Lda., 1997 p. 2283).

De forma mais simplista, “ E, porque é indubitável que o design está relacionado com a qualidade de vida, como disciplina destinada ao desenho dos objetos para os tornar agradáveis e, ao mesmo tempo, funcionais,...” (Morozzi, 1999 p. 49).

Esta multiplicidade de fatores transforma o *design* numa área pluridisciplinar. Para o *designer* enquanto profissional, deve ser pensado num todo, recorrendo a conhecimentos científicos e de avanços tecnológicos, há que liderar os vários especialistas das diversas disciplinas (Rocha, 1998).

A reflexão e investigação despendidas na criação de um objeto pode ser elevado a um plano de *design*, conforme o autor, “Por projeto de design designamos um produto equilibrado na sua conceção, portanto onde a funcionalidade, a identificação, o preço, os modos de produção, a valorização social, as vantagens ergonómicas, os aspetos ecológicos e muitos outros fatores foram tidos em conta” (idem, p 9).

“ Há no *design* uma sensação de maravilha, um sentimento de conclusão que falta em muitos outros campos. Os *designers* têm oportunidade de criar algo de novo, ou de refazer algo para que fique melhor. (...) Em *design* – este processo experimental, virado para o futuro, de criar uma ordem com sentido – (...) Os *designers* procuram satisfazer estes anseios através do seu trabalho” (Papanek, 1995 p. 9).

Pois as etapas sucessivas de construção e reformulação são exigidos como modo de uma melhor compreensão do objeto, de forma a conseguir um apurado grau de soluções. Assim sendo, “A metodologia projetual consiste na organização dos passos ou fases previsíveis e imprevisíveis que levam à realização de objetos que vêm satisfazer uma necessidade” (Rocha, 1998 p. 174). Metodologia que o *designer* de moda utiliza na criação e desenvolvimento de produtos, sendo fundamental numa área exigente e de mudança constante como a moda, pois a atitude projetual é determinante para o sucesso a cada nova coleção.

A pensar igualmente no seu valor estético e em colaboração com vários especialistas de produção e comercialização, o *design* é pensado de igual modo nas necessidades sociais (Circulo de leitores, Lda., 1997) Segundo Papanek (1995), o *design* integrado exige pessoas capazes de abrangerem a totalidade dos processos e ao mesmo tempo os processos como um todo.

A consciencialização referente ao *design*, é tida como uma forma altruísta de pensamento, de igualdade e equilíbrio social.

“E porque o *design*, tal como agora somos propensos a considerar, é uma das disciplinas de raio mais vasto, não só destinada a tornar eficientes e belos os artefactos, mas implicada nas estratégias capazes de garantir a sobrevivência das indústrias nos mercados globais e a sustentabilidade do ambiente ameaçado pela degradação, ...” (Morozzi, 1999 p. 53).

Para Morozzi (1999), o *design* é um processo de pensamento que compreende a criação, relativamente ao seu papel “As suas formas são de pensamento, mais do que de vida” (*idem*, p. 47).

3.1.2. Design de Moda

Generalizando, pode definir-se que o *design* de moda visa a atitude projetual a ter relativamente à moda, mais concretamente ao vestuário.

Do simples ato de vestir ao “estar na moda”, o vestuário desde sempre fez parte da história das civilizações. “Vestuários expressam o modo de vida e a cultura dos povos” (Pezzolo, 2009 p. 11).

A moda documenta o passado, mas também assinala transformações da época em que vivemos. Assim, é possível afirmar que moda é sinónimo de mudança.

“Pode-se definir moda como um fenómeno sociocultural que traduz a expressão dos povos por meio de mudanças periódicas de estilo, estilo esse que particulariza

cada momento histórico. Ligada aos costumes, à arte e à economia, a moda tem o poder de comunicar posicionamentos sociais” (idem, p. 9).

Paralelamente, a sua evolução envolve o conhecer, o compreender, e principalmente o perceber. A forma como o *designer* vê e percebe o meio envolvente, resultado dessa compreensão e entendimento, incita-o à criação de novas cores, novas texturas e formas visuais. “Na criação de moda pode-se dizer que expressividade e produtividade coincidem” (Puls, 2007 p. 192).

A capacidade perceptiva e criadora do homem contribuem para uma maior compreensão das transformações e continuações do fenômeno estético. Para Puls, (idem, p. 190) quanto maior for a sua receptividade em relação ao mundo, mais criativo o *designer* será, pois o saber cógico e criativo constitui uma força estratégica para o designer de moda. No entanto, para Sorger e Udale (2009, p. 16), investigação criativa significa pesquisa, “... e o bom *design* não acontece sem alguma forma de pesquisa. Ela nutre a imaginação e inspira a mente criativa”.

Moda é sinônimo de renovação, de uma tendência adotada por uma grande parte da sociedade, a tendência de consumo da atualidade. Segundo autor (Lipovetsky, 1989), a moda, sob o imperativo do lucro, incita ao desenvolvimento de novos produtos, que à sua introdução no mercado, busca novos clientes ressaltando o consumo.

A capacidade de resposta por parte do *designer* de moda, de forma célere e assertiva, traduz o seu sucesso e o de uma coleção. Como tal “... o resto está nas mãos da indústria e do público consumidor de moda” (Sorger, et al., 2009 p. 12).

3.1.3. Processo de *design* de moda

Para os *designers*, a procura constante de novas influências é fundamental para manter um trabalho atual e contemporâneo, pois o processo de design de moda é iniciado com base em uma boa pesquisa.

“Proper research and planning is very important before starting a project, however big or small it may seem. ...keeping in mind the various segments that we come across during designing. For example in case of apparel or fashion oriented products research could comprise of an adequate study of the current fashion trends and forecast. Fashion forecast may be customized according to the clients requirement or could be even accessed through existing ones in the market”² (Subhashree, 2011).

Com base na pesquisa efetuada, existe a necessidade de depurar toda a informação resultante. Os painéis de inspiração, temáticos e concetuais, são uma forma de reter todo o processo necessário ao desenvolvimento de uma coleção de

² T.L.: “Pesquisar e projetar é muito importante antes de iniciar um projeto seja ele pequeno ou grande. Tendo em mente os vários segmentos que nos deparamos durante o projeto. Por exemplo, no caso de vestuário de moda a pesquisa poderia incluir um estudo adequado às tendências da moda atuais. As tendências podem ser de acordo com as exigências dos clientes, ou com base nas já existentes no mercado”.

moda, utilizados igualmente para definir elementos mais comuns como os tecidos, cores, texturas dos materiais.

“Utilizar um tema ou conceito é recomendável porque, além de manter o trabalho coeso, dando-lhe continuidade e coerência, ele também define certos limites- que naturalmente o designer fica livre para romper. Ter um tema dá foco ao designer” (Sorgner, et al., 2009 p. 16).

“Criar é uma questão de misturar elementos conhecidos de uma maneira nova e estimulante para gerar combinações e produtos diferentes.” (Jones, 2005, p. 99) Para o autor, é através do desenho que os primeiros esboços são conseguidos com o intuito de registrar silhuetas e elementos de *design*, que depois de analisados apresentam uma coerência possível de ser agrupada por “temas”, e a partir daí chegar-se a um resultado final satisfatório.

Para além do desenho, a ilustração irá completar todo o processo de *design* antes da conceção de uma coleção. “Desenhar é uma ferramenta para comunicar as ideias de modelos-literalmente colocando o que está na sua cabeça no papel” (*idem*, p. 166).

Com o tempo, a identidade ou o estilo de um *designer* vão-se afirmando. No entanto, as próprias peças precisam de uma identidade e conceito inerente, de modo a distinguir-se das concorrentes.

Elemento que, segundo Jones, são essenciais para a conceção de um bom *design*, tais como a silhueta, linha e textura, que à sua utilização respeitem vários princípios como a repetição, ritmo, gradação, radiação, contraste, harmonia, equilíbrio e proporção (Jones, 2005).

A silhueta define a primeira impressão de uma peça de vestuário criando as linhas gerais de uma coleção de moda. Ela representa a identidade de uma coleção e constitui uma consideração fundamental no desenvolvimento das peças. Ao definir linhas e proporções necessárias no processo de criação, através de cortes nas costuras ou pinças, marcando ou definindo o corpo ou simplesmente produzindo um efeito estético.

Como tal, “Se a silhueta é a conceção completa da roupa, a proporção é como o corpo é dividido tanto em linhas (horizontal, vertical, diagonal ou curvada) ou em blocos de cor ou tecido” (Sorgner, et al., 2009 p. 40). Pode no entanto, segundo Jones (2005), ser dura e suave, originar flexibilidade ou rigidez das formas, enfatizar ou disfarçar delimitando a proporção e comprimento de uma peça.

No entanto os detalhes são decisivos, aquando de uma análise mais pormenorizada relativamente a bolsos, fechos, colarinhos, etc., bem como a questões relativas a confeção e acabamentos finais. Para Rigueiral, a sua utilização cuidada pode ser aplicada de forma a criar uma diferenciação nas peças, “A originalidade está em empregar materiais do próprio segmento, mas de forma

diferenciada” (Rigueiral, et al., 2002 p. 7) Por vezes, o uso de pormenores pode criar novos conceitos originando produtos de grande impacto visual.

Para um *designer* de moda, é imperativo um conhecimento prévio dos materiais e suas qualidades (Jones, 2005). A sua seriação depende muitas das vezes da silhueta e linhas pretendidas para uma coleção. A sua composição e características enquanto têxtil levantam questões como caimento, peso, textura, e cor associada, que podem ser fundamentais para o sucesso das suas criações.

Segundo a autora, “Pesquisas realizadas pela indústria têxtil, ... indicam que a primeira reação do consumidor é causada pela cor” (idem, p. 112) Que, além da sua nomeação, pode descrever-se as suas características por meio de dimensões de matiz, como luminosidade e saturação. No entanto, a sua escolha pode ser considerada como uma questão pessoal, aplicada em blocos, detalhes ou look total, pois o uso da cor produz efeitos de contraste ou harmonia entre si (Surger, et al., 2009).

Como tal, existem combinações a evitar, de forma a não criar ruídos visuais. A gama de cores de uma coleção é variável em cada nova estação, mas cores como preto e o branco podem ser consideradas intemporais. O seu uso, por vezes em excesso, é uma particularidade constante em cada estação, muito utilizado por diversos profissionais, capazes de criar desse modo um motivo de diferenciação.

No entanto, de forma a garantir o sucesso de toda a coleção, há que examiná-la segundo vários parâmetros. Assim sendo, a execução de protótipos no decorrer ou no final do processo concetual é fundamental para assegurar a boa consecução de questões criativas e técnicas.

No processo industrial este exame é mais abrangente, como refere o autor:

“The form of the design that is almost ready will never be successful unless we perform various tests which can also be called as quality inspections at various stages of production. The quality checks examine the design from various angles like aesthetics, performance, durability, strength, functionality etc. Only a design that passes these tests and checks will be sent for the final examination; that conducted by the customer or the consumer”³ (Subhashree, 2011).

No entanto, para Surger e Udale (2009), o *designer* não pode trabalhar de forma isolada, ele precisa de pessoas de outras áreas da indústria da moda para garantir assim o sucesso, pois o processo de design de moda é uma combinação de vários elementos: “A sua finalização é apenas o início, em seguida ela tem de ser divulgada e comercializada. O *designer* de moda é só um dos muitos trabalhos na indústria da moda” (idem, p. 8).

³ T.L: “ Um projeto de design nunca estará concluído nem terá sucesso a menos que testes de qualidade tenham sido efetuados nas diversas fases de produção. Os testes de qualidade asseguram vários ângulos, como estético, desempenho, durabilidade, resistência, funcionalidade, etc.,. Apenas um projeto que passe estes testes será enviado para um exame final; que será o cliente ou o consumidor.”

Importa referir que o processo de *design* de moda, para o profissional, é permeável não só a exigências externas como individuais. Os pontos referidos anteriormente estão inerentes ao processo do *design* enquanto criador, podendo ser explanados segundo os critérios de cada um. Interessa pois desenvolver uma metodologia, ainda que própria, capaz de expor de forma elucidativa e coerente, o seu trabalho.

3.1.4. Artesanato

O artesanato é uma atividade universal, que se diferencia no modo de fazer, não só pelos materiais como na técnica aplicada, característica própria de cada região e cultura. As artes tradicionais portuguesas contemplam materiais como o ferro, o barro, o papel, a madeira, a vide, o fio, o vidro, o couro, a lã, a pintura e um sem fim de outros materiais, acessíveis a todos, caracterizando cada região e o seu país.

Essa matéria está acessível a todos nós, ela transmite-nos sentimentos, a arte que nasce do trabalho incansável das mãos está presente na nossa vida diária, sem que a maioria se dê conta do acumular de experiências e dos conhecimentos partilhados transmitidos de geração em geração.

“A natureza, sempre generosa, colocou á disposição de todos aqueles que estivessem dispostos a respeitá-la, uma quantidade e variedade de materiais e possibilidades, apenas limitada pela nossa imaginação. O artesão aproveitou essa dadaiva e, entrando em sintonia quantas vezes de forma intuitiva com a substancia corpórea, moldou, deformou, cortou, talhou, teceu, fundiu, deu cor, conjugou odores e sabores,...” (Santos, 2011 p. 96).

Assim sendo, o artesanato tradicional é aquele que é representativo de uma certa região, ou comunidade. “Esta arte do *saber-fazer* pode ser passada, e é passada, através de gerações, prolongando, e assegurando, a continuação de determinados produtos que se tornam referências conhecidas” (Alencastre, 2011 p. 97).

O artesanato é composto maioritariamente por microempresas, com artesãos de faixas etárias mais elevadas e de escolaridade mínima. Como refere (Sousa, 1989 p. 11), a sua deterioração deve-se “à invasão dos espaços agro-rurais pela cultura urbana e pela produção em série, que precipitou a derrocada dos ofícios e das artes tradicionais,... (...) como facilmente se demonstra pela ausência total de aprendizes, pelo envelhecimento generalizado dos artesãos e pela perda dos mercados tradicionais”. Caracterizado essencialmente pela criação de objetos úteis tem vindo a adaptar-se a novas funções, tentando corresponder às novas necessidades culturais. Valorizando, “... principalmente, a sua capacidade de expressão estética e simbólica, com forte prejuízo do seu carácter utilitário” (idem, p. 12).

No entanto várias abordagens têm permitido a sua evolução, a par de instituições maioritariamente ou de modo particular através de micro empresas, promovendo essencialmente a mão-de-obra feminina. Vários organismos, como o CEARTE,

Centro de Formação Profissional do Artesanato, o CRAT, Centro Regional de Artes Tradicionais, o CRAA, Centro Regional de Apoio ao Artesanato, o PPART, Programa para a Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais, e ainda o IIEFP, Instituto de Emprego e Formação Profissional, e as várias delegações nacionais, têm promovido ações de formação, com o intuito de divulgar e fomentar a “renovação” das artes e ofícios.

No entanto, as ações de formação apoiadas na maioria financeiramente, não abrangem normalmente a contratação de um profissional (*designer*), que possa desenvolver o projeto (produtos) de forma constante e inovadora, capaz de assegurar subsistência a quem os produz. Como foi referido anteriormente, pode revelar-se fundamental para o seu crescimento.

Ainda de salientar que este tipo de abordagem não pode permitir a perda da sua identidade cultural, resultante da globalização dos mercados e consequente massificação de produtos. Uma possível solução para essa questão, “passa pela definição do “estatuto do artesão” e com a certificação de produtos resultantes dessas atividades” (Branco, 2005 p. 13).

Vários autores, como demonstrado por Gabriel Cunha, em Artesanato, Questões de Comercialização (2011), vários aspetos (erros) dignos de referência, relativamente ao artesanato tradicional:

- O primeiro erro tem sido a acumulação de funções comumente executadas pelo artesão.
- O segundo, o facto de feiras serem utilizadas como local maioritário de vendas do artesanato.
- O terceiro erro é a falta de estratégias de médio e longo prazo para uma comercialização constante e permanente.
- Em quarto lugar, ter como certa a afirmação de que “o que é artesanal vende-se”.
- O quinto refere-se ao modo errado como o produto artesanal é promovido apenas nos locais de venda.
- Por último, a ausência de uma política global de comunicação e promoção relativa ao setor do artesanato.

Para o autor, as questões servem de reflexão e aconselhamento, relacionadas fundamentalmente com o artesão e o produto artesanal, que produzido por processos manuais contudo há que ser conciliado e se predispor a uma inovação constante, a par de estratégias mercadológicas.

Segundo, (Santos, 2011 p. 96) “Para esse desenvolvimento é imprescindível que se mantenha permeável ao mundo que o cerca, quer em termos de desenvolvimento técnico-científico, quer em termos culturais e sociais”. Um

A trapologia também designada por costura de retalhos “... é uma arte da economia doméstica que consiste no aproveitamento dos desperdícios dos tecidos coloridos para fazer sacas, mantas, tapetes e mais recentemente painéis decorativos” (Victor, et al., 1996 p. 197).

“No contexto da economia tradicional, tudo se aproveita, ... com tiras de pano velho, finamente rasgados, outros produtos como as rodilhas ... bonitas no seu colorido, com as fitinhas dando um toque de requinte, usadas agora muitas vezes como decoração ou, mais prosaicamente, como proteção de tachos e panelas demasiado quentes. Mas as artes da agulha e dedal não se esgotam nas referências feitas até aqui. Imperdoável seria esquecer as sempre renovadas bonecas de trapos” (Caetano, 1992 p. 315).

Como refere o autor relativamente as bonecas de trapos, “Dentro destas artes de autor, ... “as monas”, fabricadas pelas mulheres de Constância. Antigamente eram feitas com trapos brancos tingidos com anilinas. Atualmente usam-se todo o tipo de retalhos. As pernas das bonecas feitas de cana são forradas com fita de nastro branco e os chapéus ornamentados com penas de galinha. ... Apesar de serem uma tradição, cada autora confere-lhes um cunho pessoal”. (Victor, et al., 1996 p. 197). Igualmente conhecidas, existem também as “Maias”, típicas do sul do país, vestidas de forma tradicional portuguesa ou representando quadros do quotidiano e ainda as “marafonas”, do concelho de Idanha a Nova ou em Belmonte na Beira Alta.



Figura 9 Bonecas “As maias”, Lagos, 2013. (Sulinformação, 2013)



Figura 10 Boneca “As marafonas”, Monsanto, 2013 (Imagem da autora, 2013)

Várias peças com forte simbolismo tradicional, como referido anteriormente, “artes de autor”, de várias formas muitas das vezes deformadas, na simplicidade que lhe é característica.

A trapologia é executada por artesãos individuais ou em cooperativas apoiadas por organismos governamentais. Como referência, a Cooperativa de Artesãs de Montemuro, em Castro de Aire e o Centro de Formação Artística Manuel Cargaleiro,

em Vila Velha de Rodão têm como objetivo a recuperação, requalificação e desenvolvimento da atividade artesanal, na execução de trabalhos diversificados.



Figura 11 Almofada em patchwork, Cooperativa Artesãs de Montemuro, s.d. (Perdigão, 2002 p. 215)



Figura 12 Pega de cozinha em patchwork, Centro Artístico Manuel Cargaleiro, 2012. Imagem da autora, 2012)



Figura 13 Saco do pão, Camara Municipal de Ansião, s. d. (<http://www.cm-ansiao.pt>)



Figura 14 Manta de trapos, a. d., 2009. (Cor, 2013)



Figura 15 Manta de trapos. Maria Teresa Mendes, Turquel, 2007. (Saloia, 2011)

Atualmente a manufatura da trapologia persiste devido ao forte cariz utilitário e de lazer. Atividade de investimento reduzido, de fraco rigor técnico e estético, sem nunca ter atingido um valor comercial significativo, ao invés das demais tipologias têxteis portuguesas, tais como os bordados, rendas e ainda a tecelagem. De modo geral, a sua projeção social ou comercial enquanto manifestação artesanal não é sinónimo de reconhecimento e valorização relativamente a outras manufaturas, confirmando-se pelas diversas publicações nacionais⁴. Questão confirmada pelas abordagens relativas ao tema, sempre de forma pontual e resumida.

Contudo, Ermelinda Cargaleiro⁵ difundiu trabalhos como colchas, mantas e cobertas manufaturadas através desta técnica. A sua exposição realizada em França, na Casa da Cultura de *Reims*, divulga trabalhos executados ao longo dos anos. Peças em *patchwork*, com uma tipologia carateristicamente portuguesa, com efeitos de cor e executados na maioria com aproveitamento de tecidos, como se pode verificar pelas figuras abaixo.

⁴ O autor refere-se a diversas publicações referentes ao artesanato português, efetuadas pelo CEARTE, IEFP, Editora Verbo, etc.. Ver referências bibliográficas.

⁵ Ermelinda Cargaleiro, mãe de Manuel Cargaleiro, pintor e ceramista português.



Figura 17 Colcha em patchwork, Ermelinda Cargaleiro. (Imagem da autora, Museu Manuel Cargaleiro, 2012)



Figura 16 Manta em patchwork, Ermelinda Cargaleiro, 1957 (Imagem da autora)



Figura 19 Colcha em patchwork, Ermelinda Cargaleiro (Mantas de trapos, 1988)



Figura 18 Manta em patchwork, Ermelinda Cargaleiro (Mantas de trapos, 1988)

A técnica de *patchwork*, comumente conhecida no contexto artesanal português, é utilizada e conhecida globalmente. Abordar este tema é essencial para a realização do presente projeto, pois a sua técnica serve de base ao desenvolvimento de uma coleção de moda. De forma a abordar o seu estudo torna-se fundamental debruçarmo-nos sobre o *quilting*, outra técnica de produção artesanal maioritariamente trabalhada em conjunto com o *patchwork*.

*“Quilting is the stitching that binds the layers of patchwork, padding and backing fabric together. Some bedcovers, and particularly earlier examples, can be a combination of various techniques. It can be difficult to generalize about the origin.”*⁶(Frost, 2000, p. 140).

Estas duas artes sempre foram executadas por “gentes” que se reuniam de forma a conviverem socialmente, contribuindo por vezes na economia familiar. *“Quilting and patchwork became an essential thrift craft and was established as part of the domestic and social life of the time.”*⁷ (Page, 1999). A sua execução *“The art of quilting is one of the oldest craft techniques. (...) Quilting can be considered a precursor to the popular recycling phenomena in vogue today.”*⁸ (Ziegler, et al., 1995 p. 87)

O *patchwork* é caracterizado pela junção de pequenos tecidos, por vezes em cima de uma base, cosidos de forma criteriosa por padrões já estabelecidos de forma a comporem um mosaico, que no final pode ser forrado: *“Patchwork, is the piecing together of various small shapes of fabric to make one large piece.”*⁹ (Page, 1999) O *quilting*, executado de igual modo, distingue-se devido às suas técnicas de execução nos acabamentos finais (Ziegler, et al., 1995).

*“In its most basic, traditional, and familiar form, a quilt is a three-layered fabrics and wick. It has a top, a filling, and a back. The quilt top is what people are most familiar with, for it displays the design (symbolic and actual). The filling layer falls in the middle. It varies in thickness, and offers warmth and texture, while the usually nondescript backing encases the filling and provides support to the fabric unit. These three layers, piled atop each other, make up the landscape upon which the actual quilting takes place. Stitches placed carefully in consideration of the quilt top, but penetrating through each layer of the sandwich na additional layer of design to the quilt, functionally keep the three layers secure, and ensure warmth. Finally, a strip of fabric called the binding is sewn around all the edges, completing the Quilt”*¹⁰ (Stalp, 2001).

⁶ T.L.: “Quilting é a costura que liga as camadas de *patchwork*, acolchoando e forrando juntamente os tecidos.

Algumas colchas e particularmente os exemplos mais antigos, podem ter uma combinação de várias técnicas. Pode ser difícil de generalizar a sua origem.”

⁷ T. L. : “O Quilt e o *patchwork* torna-se um ofício essencialmente económico criado como parte da vida domestica e social da época”.

⁸ T.L.: “A arte de *quilting* é um dos ofícios artesanais mais antigos. (...) O *quilting* pode ser considerado na atualidade um precursor do popular fenómeno da reciclagem”.

⁹ T.L.: “ O *patchwork*, é a união de varias pequenas peças de tecido para produzir uma peça maior”.

¹⁰ “Na sua forma mais básica, tradicional e familiar, um Quilt é composto por três camadas de tecidos, e tem uma parte superior, um enchimento e uma parte inferior. Na parte superior é a qual as pessoas mais se familiarizam, pois mostra um design simbólico e o contemporâneo. O enchimento encontra-se no meio. Que pode variar em espessura, oferece

Como se pode constatar, a execução de *quilts* diverge significativamente do *patchwork*. Pode ser igualmente executada com os mesmos princípios do *patchwork*, no entanto é mais complexa devido ao processo de acolchoamento das diversas camadas exigidas.

Ambas as técnicas têm sido abordadas em áreas como o *design*, de moda e de interiores, não só a nível nacional como internacional, no seguimento de tendências afirmando o conceito, “*arts and crafts*” na moda contemporânea.

Vários *designers* como a *Storytailors* abrangem a técnica nas mais variadas formas, como no exemplo da figura seguinte, em que o hexágono típico do *quilt* e *patchwork* inglês, tem um lugar de destaque.



Figura 21 Coordenado em patchwork, Storytailors,2003. (<http://www.storytailors.pt>).



Figura 20 Casaco em patchwork, Desigual,2009. (<http://www.desigual.com/>).

A Desigual, marca de vestuário espanhola com varias representações em Portugal, faz da técnica do *patchwork* mote constante nas suas coleções, não só em materiais têxteis como através da estampa. Na figura encontra-se uma das peças com forte adesão junto dos consumidores, casaco inteiramente trabalhado em *patchwork*.

aquecimento e textura, enquanto a última camada finaliza e apoia o Quilt. Estas três camadas, umas em cima das outras compõe o panorama geral do futuro Quilt. Cuidadosamente os pontos vão penetrando no desenho da parte superior, através das três camadas do Quilt e garante assim a segurança das camadas e fornece aquecimento. Finalmente, uma tira de tecido chamado de vivo é cosida em toda a volta, completando o Quilt”.

A marca nova-iorquina *Proenza Schouler* desenvolve uma coleção de moda em pele, “*a mix of technology and craft*” (Vogue, 2012), para a estação *Spring* 2013, em que a técnica é bem visível nos coordenados apresentados.



Figura 23 Coordenado Proenza Schouler, 2013 (<http://www.vogue.com/>).



Figura 22 Vestido Proenza Schouler, 2013 (<http://www.vogue.com/>).

Na área do *design* de interiores, várias empresas trabalham este mesmo conceito. A “*Anaric*”, empresa nacional sediada em Gondomar, através do *designer* responsável, Emanuel José tem apresentado várias propostas de *design* no que refere ao mobiliário. Como se pode observar pelas imagens.



Figura 24 Sofá em patchwork, Emanuel José, 2011 (Detalhes e Design, 2003)



Figura 25 Cadeira em patchwork, Emanuel, 2011 (Detalhes e Design, 2013)

Do mesmo modo, mas referente a área dos têxteis lar, a *designer* Andreia Malta responsável pela “Detalhes e Design” em Castelo Branco, tem de forma constante abordado a área do *patchwork* nos seus inúmeros trabalhos.



Figura 26 Colcha em patchwork, Andreia Malta, 2012 (Detalhes e Design, 2013).

3.2.1. Contextualização Histórica do *Patchwork* e do *Quilt*

O seu registo mais antigo, segundo *Julie Johnson*, (2013) perceptível no artigo “*History of Quilting*”, publicado pelo *Emporia State of University*, data da Dinastia Egípcia, 3400 aC, retrata uma peça de vestuário encontrada em um túmulo faraónico. Posteriormente, regista-se a descoberta feita por arqueólogos em 1924, de um pedaço de tecido acolchoado encontrado na Mongólia possivelmente datado de I aC., a II aC.

Outras manifestações foram igualmente referência ao longo dos tempos, contudo sem uma mostra do trabalho desenvolvido. De referir no entanto que, “*Both are of an extremely practical as well as decorative nature. Quilting, in particular, has been used in clothing to supply both protection and warmth and is found in Middle Eastern and Far Eastern examples, as well as in Europe*”¹¹ (*Frost*, 2000 p. 140)

O *patchwork* e o *quilting* consistem em uma técnica artesanal, relacionada com a área dos têxteis. Por conseguinte, a sua história leva-nos impreterivelmente ao início do têxtil, evoluindo do simples entrelaçar de fios até a uma estrutura laminar obtida através do cruzamento ortogonal de dois sistema de fios paralelos, a teia e a trama (*Araújo*, 1986 p. 65).

Através da seda, a fabricação e manufatura de peças começou a manifestar-se desde muito cedo.

*“The practice of making and using quilts was manifested in several European and Asian countries, ... (...) Buddhism traveled from India to China by the silk road network Buddaha`s disciples lived in poverty; out of reverence, lay people offered pieces of valuable silks to these monks, who made simple patchwork dresses.”*¹² (*Stapel*, et al., 2000 p. 61).

Peças em *patchwork*, de nome *Kesa*¹³, que formavam parte de um ritual. Vestes tradicionais, que ainda hoje são de grande significado na prática e no ensinamento da religião Budista. Executadas em colunas como mostra a figura, o número de colunas existentes representa a relevância do monge bem como a cerimónia a que se destina.

¹¹ T. L.: “Ambas se caracterizaram como peças práticas bem como decorativas. O quilting em particular, sempre foi usado no vestuário, como proteção bem como para aquecimento e é visto no meio oriente e no extremo oriente, bem como na Europa”

¹² T.L.: “O modo de fabricação e uso do Quilt foi manifestado em vários países da Ásia e Europa... Os budistas viajavam da Índia à China através da rota da seda... Os seus discípulos tinham uma vida pobre sem reverências, homens de bem ofereciam valiosas peças em seda das quais os monges executavam vestes em patchwork”.

¹³ T.L.: *Kesa*, veste tradicional da religião budista, ainda utilizada nos seus ensinamentos. O tamanho de uma *kesa* varia de acordo com o utilizador e podem ser executadas com nove, onze, treze, etc. conforme e relevância do monge. Hoje em dia pode ser utilizada como simples manta ou coberta (*Osho*, 2006).



Figura 27 Peça de "Kesa", de sete colunas, finais do séc.XVIII início de séc. XIX (Stapel, et al., 2000 p. 62).

A religião Budista chega ao Japão no séc. VI, marcando tremendamente o desenvolvimento da arte têxtil Japonesa, incluindo o cultivo e produção de seda. “ *In Far East we find beautiful patchwork, now part of Korean culture, with a totally diferente purpose and tradition than Kesa.*”¹⁴ (Stapel, et al., 2000 p. 63) O *Pojagi*¹⁵, de características idênticas à do *patchwork*, frequentemente bordada, é uma peça representativa da cultura Coreana. A técnica é visível no vestuário principalmente feminino e na área dos têxteis lar. Peças em seda, bastante criativas de uso utilitário bem como para cerimónia, visível em todas as classes sociais. (Koning-Stapel, 2000). Perceptível na figura um *pojagi* todo executado em seda.



Figura 28 Pojagi em patchwork, séc. IX (Stapel et al., 2000 p.63).

Esta tipologia de trabalhos pode ser encontrada em outros países da Àsia, de denominação diferente, servindo os usos e costumes de cada cultura. Na sua maioria

¹⁴ T.L: “No Extremo Oriente podemos encontrar lindíssimas peças em patchwork, agora parte da Cultura da Coreia, com um propósito totalmente diferente do que a tradicional Kesa”.

¹⁵ T.L: Pojagi, originalmente designado como pano de enrolar, hoje em dia faz parte de uma técnica artesanal coreana (Vivika-blog, 2013).

concebidos em seda, acolchoados, por vezes com pespontos visíveis e bordados com ponto de “nós” de forma a manter a colcha e o forro juntos. (Stapel, et al., 2000) Os trabalhos mais antigos, ainda hoje podem ser visíveis em diversos museus ocidentais, principalmente nos Estados Unidos.

No entanto, outras culturas se vão afirmando a par da técnica do *patchwork* e do *quilt*, pois a incessante busca do conhecimento e divulgação do cristianismo levam homens e os seus ideais a novas conquistas.

*“Crusaders brought quilting to Europe from the Middle East in the late 11th century. Quilted garments were popular in the Middle Ages. Knights wore them under their armor for comfort. They also used quilted garments to protect the metal armor from the elements (rain, snow, sun)”*¹⁶ (Johnson, 2013).

A técnica do *quilt* e *patchwork* serviram essencialmente o vestuário, na época conturbada por questões religiosas. Os movimentos militares de inspiração cristã sucediam-se na busca da salvação, motivo de grandes incursões entre a Europa Ocidental em direção à Terra Santa, persistindo por longos anos e proporcionando trocas comerciais significativas, nomeadamente com os têxteis, *“...but almost one third of their trade consisted of textiles-silks and cotton chintzes.”*¹⁷ (Stapel, et al., 2000 p. 51). Materiais, que devido à sua riqueza e de custo elevado, beneficiavam principalmente o clero e a igreja ortodoxa (Harris, 1993 p. 236).

*“La seda es originaria de China y su secreto fue el más bien guardado del mundo durante siglos, era la formula mágica del control comercial con objetivos proteccionistas sobre un producto codiciado. La indumentaria es un vehículo de transmsión cultural, y la seda, en China era símbolo del poder económico, político y religioso”*¹⁸ (Crippa, 2000 p. 9).

Durante séculos, a rota da seda entre a Europa e o Extremo Oriente serviu para o intercâmbio de produtos e igualmente de conhecimentos sociais e culturais. A seda e o *chintz*¹⁹ tornam-se os produtos têxteis mais cobiçados.

¹⁶ T. L.: “Varias movimentações militares como as Cruzadas realizadas na idade média trouxeram o quilting para a Europa a partir do Medio Oriente durante o século XI. Peças de vestuário acolchoadas eram populares na época, os cavaleiros usavam-nas sob a armadura para um maior conforto, bem como para se protegerem de questões climáticas”

¹⁷T. L.: “ Mas maioritariamente, um terço do comércio consistia em tecidos de seda e chintz de algodão”.

¹⁸T. L.: “ A seda oriunda da China foi o segredo mais bem guardado durante seculos, era a fórmula mágica do seu controlo comercial protegido por códigos. A indumentária é um veículo de transmissão cultural, e na China a seda era símbolo de poder económico, político e religioso”.

¹⁹ “ O chintz era originariamente um tecido de algodão estampado, produzido na Índia de 1600 a 1800. Muito utilizado para roupa de cama e para a técnica de patchwork. Por volta de 1600, mercadores portugueses e holandeses levaram o chintz para a Europa. Esses tecidos eram ainda extremamente caros e raros. Por volta de 1680 mais de 1 milhão de peças de chintz eram importadas para a Inglaterra por ano, e uma quantidade similar seguia para a França e Holanda (Wikipedia, 2013).

²⁰ T.L.: “ O comércio da seda no Ocidente já não era exclusivo, devido à crescente procura e ao preço do custo da matéria-prima e de transporte, traria novas técnicas e criação de novos motivos decorativos. Os valores materiais e espirituais confundem-se durante uma época em que predomina o espírito de cruzadas com as suas missões religiosas, seguidos por mercadores”.

*“El comercio de la seda en Occidente ya no era exclusivo ni dependia de un secreto, sino del precio de coste de la materia prima y del transporte, unido a una creciente demanda que traería consigo mejores técnicas y la adopción de nuevos motivos decorativos. Lo material y lo espiritual se confunden durante una época en que predomina el espíritu de los cruzados y las misiones religiosas cristianas, que van seguidas por caravanas de mercaderes”*²⁰ (Crippa, 2000 p. 73).

Com o seu controlo comercial, a seda impõe-se no panorama têxtil. *“En los siglos XV y XVI, Italia y Españã dominaron e panorama têxtil europeu con la produccion de una gran variedad de tejidos de seda”*²¹ (Crippa, 2000 p. 73). As sedas, veludos e damascos proporcionaram um período luxuoso na história do têxtil na Europa. Consequentemente, o *quilt* e *patchwork* passam a ser caracterizados como um produto de luxo, como referido pelo autor:

*“In fact, quilts started as a luxury, available only to the well-off. Fabric was expensive, and rather than being cut to fit the wearer, except for high-fashion clothing, garments were boxy in form, leaving very few scraps left over for quilting. ... until the 1840s few people had more than one or two changes of clothing, all of which had to be sewn by hand”*²² (Fellner, 2006 p. 36).

Durante o reinado de Henrique VIII de Inglaterra no séc. XVI, vários exemplares foram oferecidos a uma das suas esposas, sugerindo que o trabalho desenvolvido seria de grande riqueza de materiais e de elevada execução técnica. Peças distintas que obrigatoriamente constavam em casas nobres (Stapel, et al., 2000).

Consequentemente, palácios e casas da nobreza incluíam um *atelier*, no qual mulheres executavam em seda, peças de vestuário de luxo e vestes religiosas. No entanto, todo o tipo de artigos para o lar e vestuário comum era executado em linho (Harris, 1993).

Um período significativo da história portuguesa, ocorrido entre os séculos XV e XVII, retrata-nos a época dos descobrimentos. Os benefícios do comércio direto com a Índia deflectiram-se em riquezas notáveis, *“Portuguese colonists started trading posts in India; among the commissioned commodities they brought to the West through Goa were cotton, linen, and silk quilts with silk embroidery made by accomplished needleworkers in Bengal and Cambay, India.”*²³ (Stapel, et al., 2000 p. 48). Vários documentos impressos foram levados para as colónias Indo-Portuguesas, servindo de influência para pinturas em tecido. Segundo o autor, *“...these picture books were popular and influential when bookprinting was still at a young age.”*²⁴ (Stapel, et al., 2000).

Os exemplares do início do séc. XVII, colchas em seda maioritariamente, bordadas de forma simétrica com fios de seda de diversas cores composta por motivos essencialmente representativos da fauna e flora. Elas incluíam, várias camadas de tecido bordadas, com efeito acolchoado e na parte de trás um tecido liso

cosido nas extremidades da colcha. Peças dispendiosas usadas por famílias abastadas portuguesas (Stapel, et al., 2000). De referir que a produção deste tipo de produtos foi relevante existindo inúmeros exemplares em museus da Europa e Estados Unidos, ainda assim algumas dessas colchas encontram-se no Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal.

As chamadas colchas Indo-Portuguesas datam deste comércio de pessoas e bens, citando a publicação, “... referências documentais que comprovam a existência de bordadores tanto em Portugal ou na Índia, como a vinda para o reino, de bordadeiras oriundas das possessões no Oriente” (Fundação Calouste Gulbenkian, 2004 p. 24).

“De lá se traziam colchas, especialmente bordadas. Mais tarde passaram a ser executadas em vários centros de produção em Portugal, o que lhe conferiu características acentuadamente ocidentais, apesar de se manterem as semelhanças com as peças orientais ao nível da composição e da decoração” (Perdigão, 2002 p. 107).

De difícil contextualização temporal, “As peças dos séculos XVI e XVII foram importantíssimas, quer do ponto de vista decorativo, quer do ponto de vista técnico, para o desenvolvimento do que, se convencionou chamar bordado de Castelo Branco” (Fundação Calouste Gulbenkian, 2004 p. 25). Assim chamada devido ao seu local de origem, a cidade de Castelo Branco dá nome a um bordado caracteristicamente português. De características idênticas às demais manifestadas (simetria dos bordados) nos séculos XVI e XVII, “As peças eram acolchoadas – duas telas com um enchimento – e os motivos eram apenas contornados, geralmente de cor única, o que permitia associar diretamente o motivo decorativo ao relevo que se obtinha com o acolchoado” (*ibidem*).

No entanto, várias alterações foram sendo processadas relativas à quantidade de matéria-prima empregue. Pois ao longo do tempo o fio foi deixando de estar em sobreposição e sim disposto lado a lado nos motivos bordados, passando estes a executar-se em várias cores, sinónimo de uma poupança relativa ao fio de seda. Várias obras demonstrativas desde período encontram-se expostas no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, visível a figura uma das colchas mais simbólicas.

²¹T.L.: “ Nos séculos XV e XVI, Itália e Espanha dominaram o panorama têxtil europeu com uma grande variedade de tecidos de seda”.

²²T.L.: “ De fato, a prática de quilt começou como um luxo, só disponíveis à classe alta. O tecido era caro, e em vez de serem feitas à medida, excetuando a alta-costura, as roupas tinham linhas simples e direitas, não deixando muitos retalhos para a “execução das colchas... Até à década de 40 dos anos 1800, poucas eram as pessoas que teriam mais de uma ou duas mudas de roupa e todas elas tinham de ser cosidas à mão”.

²³T.L.: “Os colonizadores portugueses ergueram postos de trocas de comércio na Índia; de entre os bens transacionáveis eles trouxeram do Oeste, através de Goa, o algodão, linho e colchas de seda com aplicações de seda, feitos por artesãos especializados em Bengala e Cambay, na Índia”.

²⁴T.L.: “Esses motivos eram populares e influentes ainda quando a impressão de livros estava no seu início”.



Figura 29 Colcha bordada a ponto de Castelo Branco (Pinto, 1999, p. 65).

De igual modo, as transações holandesas no séc. XVII e XVIII, através do comércio estabelecido com o Oriente, foram influentes na técnica de *quilting* e *patchwork*. São visíveis as influências orientais nos bordados existentes, diferindo nos materiais e nos acabamentos. As peças de quilt “...were made of painted or printed cotton chintzes with silk backing”²⁵ (Stapel, et al., 2000 p. 51). No entanto o método de execução do acolchoado (pontos delicados em fio de seda), que seguia os motivos (desenho), criando um efeito final na parte de traz das peças (monocromático maioritariamente), bastante complexo. De referir ainda a delicadeza dos tecidos, desde a sua tecelagem e acabamentos finais, bem como a introdução do fio de metal (Stapel, et al., 2000).

Uma das épocas expressivas da técnica do *quilt* e do *patchwork* realizou-se em *Marseilles*, sul de França, durante o séc. XVII e XVIII., ponto de encontro de várias culturas refletindo-se no comércio efetuado. A produção de seda vinda de *Cévennes* e *Lyon*, bem como importada de Itália, veio profissionalizar uma manufatura que se encontrava em plena ascensão.

“ In the fértil environments of rich nobility and bourgeoisie, needle arts and crafts reached expert quality, not only in individual households for personal use, but also in professional ateliers or workshops, where needleworkers made a living sewing

²⁵ T. L.: “ ... eram produzidas em chintz de algodão estampado ou pintado e com forro de seda”.

*handquilted pieces of garments, such as a petticoats, kirts, jackets, and vests for export*²⁶ (Stapel, et al., 2000 p. 55).

Fazendo referência a peças de vestuário da época e à *petticoat*²⁷ executadas em seda com motivos florais e com efeito inteiramente acolchoado, similar ao utilizado nas colchas de *quilting*, como mostram as figuras.



Figura 31 Vestido em quilt, 1730 (Frost, 2000, p.141)



Figura 30 Petticoat, em quilt, 1775. (Stapel, et al., p.54)

O aparecimento de outras técnicas de enchimento surge neste período, tornando as peças mais leves comparativamente com as interiores, “*Characteristic of quilts from Marseilles in the seventeenth and eighteenth centuries is the use of a filling of silk floss fibers, deriving from the outsider of the silk cocoon*”²⁸ (Stapel, et al., 2000 p. 54).

Contudo, é em pleno séc. XVIII e XIX que a técnica do *quilt* e *patchwork* cresce exponencialmente, consequência da revolução industrial, ocorrida inicialmente em Inglaterra. “*The history of quilting and patchwork is also tied closely to the machanizacion of the textile industry, particularly developments in printing cotton*

²⁶T. L.: “ Com um ambiente propicio por parte da nobreza e da burguesia, as artesas tornaram-se verdadeiras especialistas não só em casas abastadas, mas também em *ateliers* ou workshops, aonde as bordadoras ganhavam a vida costurando de forma manual peças em quilt, como os saíotes, saias, casacos e vestidos para exportação”.

²⁷ Peça de vestuário feminino, a “petticoat” usada por baixo de um vestido ou saia, muito usada entre o séc. XVI e XVIII, conhecido na atualidade como saíote.

²⁸T. L.: “Uma das caraterísticas do quilt de *Marseille* no século dezassete e dezoito é o uso de fibras de seda no enchimento, derivado do exterior dos casulos da seda”.

during the late 18th and early 19th centuries”²⁹ (Frost, 2000 p. 140). Este fenómeno provocou, em curto período de tempo, mudanças profundas e radicais nos meios de produção humanos então conhecidos.

Afetando diretamente os modelos económicos e sociais de uma época, a revolução industrial vem alterar significativamente a área dos têxteis e as importações, cessando praticamente o acesso ao uso da seda e do *Chintz* vindo da Índia. Como tal, o seu valor atinge um preço elevado: “*This meant that any chintz was highly prized, and when worn out, covers would be cut up and put to another use, leading to the development of broderie perse, French for Persian embroidery.*”³⁰ (idem p. 141). Consequentemente a reutilização dos materiais é generalizada a todos os contextos sociais. Depois de cortadas e posteriormente aplicadas, realçavam pássaros exóticos e árvores da vida, centradas em uma base de linho ou algodão, normalmente de cor branca e posteriormente bordadas seguindo tendências orientais. (Frost, 2000) Era muito utilizado em cortinas e painéis decorativos bem como em *coverlets*³¹ como mostra a figura.



Figura 32 Cortinas em quilt, séc. XIX (Frost, 2000 p. 146).

Contudo, de 1820 a 1830, uma enorme diversidade de *Chintz* persistia na execução de peças, originando uma diversidade de padrões.

²⁹ T.L: “ A história do quilting e do patchwork está interligado à mecanização da indústria têxtil, nos finais do século dezoito início do século dezanove, particularmente desenvolvidas na estampanaria”.

³⁰T.L: “ Isto significa que o chintz era de preço elevado, e depois de usado, as cobertas eram cortadas e utilizadas para outro fim, principalmente na execução do broderie perse, do bordado francês-persa”.

³¹ T.L: “A coverlet caracteriza-se por uma peça, popularizada a partir do século XVIII de dimensões mais reduzidas que um quilt normal” (Stapel, et al., 2000).

“Geometric – shaped patches were usual so as not to waste any fabric”. As printed cotton production increased, it was no longer a expensive luxury, and cheap fabrics were produce for dresses as well as furnishings. It is scraps from these that were used as shaped pathes, pieced together to form coverlets”³²(Frost, 2000 p. 142).

Afirmou-se neste período a reutilização dos materiais a par da indústria da estampa, delineando o conceito do *patchwork* enquanto técnica artesanal. Um dos métodos mais utilizados neste período, para a execução da *coverlet*, compõe-se de um medalhão central, por vezes bordado, dispendo-se para as extremidades em pequenas formas geométricas. Na figura abaixo, os pedaços de tecido utilizados provinham de um vestido datado de 1790 a 1830, quem mais tarde foi reaproveitado (Frost, 2000).



Figura 33 Colcha em *patchwork* e quilt, 1840 (Frost, 2000 p. 142).

No entanto, *“After 1840 the vogue for chintz waned, and as fabric became even cheaper, quiltmakers bought lengths specifically to make coverlets...”*³³(Frost, 2000 p.

³²T.L: “ Retalhos cortados de forma geométrica eram utilizados de forma a não haver nenhum desperdício de tecido. Com a estampa do algodão difundida, ela deixou de ser dispendiosa, e tecidos mais baratos eram produzidos para vestidos bem como para mobiliário. É a partir destes restos de tecido que os retalhos foram usados como meios de fabrico, unidos de modo a formar coverlets”.

³³T.L: “Depois de 1840 a utilização do chintz diminuiu, e os tecidos tornam-se mais baratos, os fabricantes de quilt compram-nos exclusivamente para fazer coverlets”.

142), Prática que veio restringir o número de materiais, originando um maior uso da cor e suas *nuances*. Vários exemplares trabalhados em cor-de-rosa e castanho eram populares, bem como o verde e o vermelho trabalhado em uma base branca. Foram observáveis até finais do séc. XIX (Frost, 2000) Esta tipologia de peça torna-se largamente difundida, tornando-se uma referência na Europa e na América.

A difusão do *quilt* e *patchwork* estende-se a territórios desconhecidos a partir do século XVII, como se vai observar, desenvolvendo-se uma manufatura muito idêntica a inglesa, só alterada no final do séc. XIX.

“The English emigrants who left Leiden on the Mayflower in 1620, as well as other European pioneers who later crossed the Atlantic Ocean, carried the age-old tradition of pathwork and quilting to the American Continent, where this craft develop into a high form of artistic expression” ³⁴ (Stapel, et al., 2000 p. 45).

É neste contexto que os imigrantes Europeus levam consigo uma manufatura com muitos anos de existência, apesar de o grande êxodo acontecer no séc. XVIII, como é referido por Frost, *“Britain held sway in the late 18th and early 19th centuries, and ideas were taken to America by early colonists.”* ³⁵ (2000, p. 140). As peças existentes relativas a este período, retratam-nos colchas e *coverlets*, na sua maioria, executadas e assinadas pelos colonos, comemorando eventos nacionais e Ingleses. Vários estudos documentados ocorridos na Grã-Bretanha referem que os trabalhos eram executados frequentemente por profissionais e se executados em seda destinavam-se exclusivamente a casas abastadas (Stapel, et al., 2000).

Nos meados do séc. XVIII, em Inglaterra, a divulgação do tecido estampado era generalizado e daí exportado para América, asfixiando a indústria têxtil local que se encontrava em plena ascensão *“Despite the enormous increase in cotton-growing, printing and weaving, textiles of all types still accounted for the greatest proportion of imports in the decades before the civil war...”* ³⁶ (Harris, 1993 p. 257). Várias medidas foram aplicadas pela indústria têxtil americana, obrigando ao pagamento de impostos de forma a salvaguardar os algodões e lãs nacionais. *“The mechanisation of cotton printing coincided with the period during which patchwork and appliqué superseded the making of embroidered or withework coverlets, as well as quilted whole-cloth or pieced (but plain fabric) coverlets, ...”* ³⁷ (Harris, 1993 p. 257). A *coverlet*, de características idênticas à Inglesa, faz referência à técnica do *patchwork* e arte aplicada, bordada com um fio grosso e sem o acolchoamento típico do *quilt*.

³⁴T.L: “ Os emigrantes ingleses que deixaram Leiden no Mayflower em 1620, bem como outros europeus, que atravessaram o oceano atlântico, levam consigo tradições ancestrais de patchwork e Quilt para o continente americano, aonde o desenvolvimento de esta técnica artesanal é elevado a manifestação artística”.

³⁵ T.L: “A Grã-Bretanha dominou no final do século 18 e início do século 19, e os seus ideais foram levados para a América pelos primeiros colonos”

³⁶ “Apesar do enorme aumento do cultivo de algodão, tecido e estampado, os têxteis ainda continuavam a representar uma parte importante das importações, nas décadas anteriores à da guerra civil...”.

³⁷T. L.: “A mecanização da indústria da estamperia do algodão coincidiu com o período em que o patchwork e a arte aplicada superaram a execução de bordados ou de coverlets, bem como o Quilt só com pano ou em retalhos (mas de tecidos lisos).

Foi uma peça muito usada na América entre 1790 a 1840, os primeiros registos podem ser encontrados com datas e iniciais (Frost, 2000).

Com um acréscimo da indústria do algodão, a seda atinge preços elevados, beneficiando uma minoria na aquisição da matéria-prima “*Silk was produced in the old colonies prior to and after the Revolutionary War, but always in limited quantities and high cost.*”³⁸ (Stapel, et al., 2000 p. 61). Estes fatores levam ao aproveitamento da seda na concretização de peças de *quilt* e *patchwork*, como observado anteriormente em relação à Europa (Inglaterra).

Entre os tecidos estampados em voga na América, o calico³⁹ vai distinguir-se dos existentes. Muito generalizado vai influenciar a área dos têxteis originando uma fase muito característica do *quilt* e *patchwork* americano. “*We know little of the appearance of the early roller prints, save enough to refute the once widely held view that a cloth could be considered American only if it was crudely patterned.... And scenic designs, both of which remained popular for several decades thereafter*”⁴⁰ (Harris, 1993 p. 256).

Contudo, os rolos destinados à estamparia eram importados, passando posteriormente a ser fabricados inteiramente na América. O tecido caracteriza-se por uma estrutura em tafetá, estampado com motivos florais de pequenas dimensões. A repetição do *rapport* fazia-se por todo o comprimento da peça. (Harris, 1993). Um dos padrões com sucesso foi um tecido estampado idêntico ao efeito de *patchwork*. A sua produção e divulgação é significativa neste período, como tal em 1835, padrões originais passaram a ser publicados, destinados ao trabalho de *quilt* e *patchwork* (Frost, 2000).

Nos meados do séc. XIX, em 1850 por *Isaac Singer*, a técnica do *quilting* e *patchwork* ganha um novo ímpeto, com a invenção da máquina de costura, contribuindo para a difusão e evolução da técnica, em paralelo à confeção de fardamento de guerra. “*The civil war had a major effect on quilting in America. As well as inspiring work incorporating patriotic symbols such as flags and eagles, it also led to more general use of the sewing-machine*”⁴¹(Frost, 2000, p. 144).

Um dos motivos muito populares depois da guerra civil, não se sabendo ao certo a sua origem, se americana ou inglesa (Frost, 2000), com uma estética muito diferente das até agora realizadas, que em muito se identifica com as atuais colchas em *patchwork* executadas em Portugal, como mostra a figura abaixo.

³⁸ T. L.: “A seda era produzida nas antigas colónias antes e depois da guerra da revolução, mas sempre em quantidades limitadas e de preço elevado”.

³⁹ O calico é caracterizado como um tecido de algodão de tecelagem grosseira com uma estrutura de tafetá.

⁴⁰ T.L.: “Sabemos pouco sobre o aparecimento dos primeiros rolos de impressão, no entanto o suficiente para confirmar a visão amplamente difundida de que um pano pode ser considerado americano só se for cruelmente estampado ... Do ponto de vista do *design*, ambos permaneceram populares por várias décadas”.

⁴¹ T.L.: “A Guerra Civil teve um efeito importante sobre a produção de *quilt* na América. Assim como incorporou símbolos patrióticos, como bandeiras e águias, generalizando o uso da máquina de costura”.

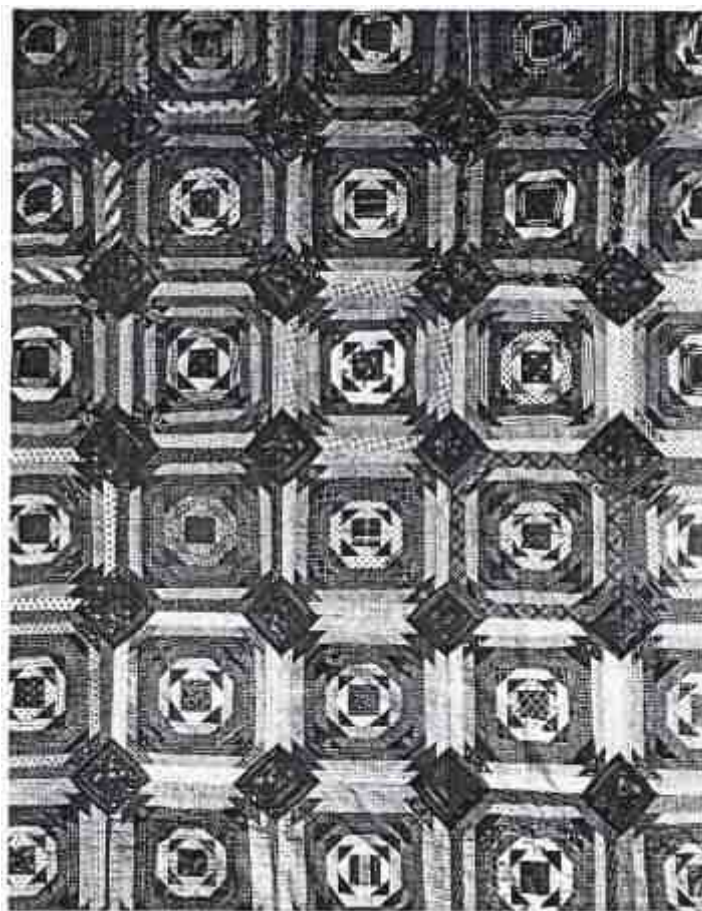


Figura 34 Colcha em patchwork com o padrão "Log Cabin", séc. XIX (Frost, 2000, p. 143)

Devido à enorme variedade de tecido estampado, “*Small calico and larger floral prints could easily be purchased (rather than salvaged). Such choice meant that different regional, ethnic or religious groups could more express their own aesthetic*”⁴² (Harris, 1993 p. 257). No entanto, sempre existiu uma proximidade entre as formas e padrões ingleses, apesar de o método de execução na América sofrer alterações ao longo dos anos.

Os padrões eram normalmente associados a fatos ou atos simbólicos. Uma delas, compostas por blocos quadrados de maiores dimensões, aonde se encontravam formas geométricas de tamanho mais reduzido e posteriormente cosidos ou aplicados, em uma base, com efeito final acolchoado e bordado na sua maioria. Muitos desses blocos eram executados por pessoas de distintos agregados familiares. Este método, bastante utilizado, é designado por “*patchwork álbum*”, muito em voga no início do séc. XIX (Frost, 2000).

⁴² T.L: “Os calico estampados, pequenos e grandes podiam ser facilmente adquiridos (em vez de recuperados). Essa escolha significa que diferente região, etnia ou grupos religiosos podiam expressar a sua própria estética”.

Paralelamente, com uma manufatura muito específica, o *quilting* e o *patchwork* executado pela comunidade *Amish* na América distingue-se dos restantes colonos.

“Mennonites and Amish are two religious groups which grew out of the Anabaptist movement dating from 1525. Mennonites generally lead average lifestyles, have normal jobs and wear regular clothing, while the Amish have resisted and continue to resist advances of the 20th century”.⁴³ (Lemmon, 2006).

Encontram-se na sua maioria nos estados da *Pensilvânia* e *Ohio*, e ainda hoje se distingue das demais existentes.

“Quilts made by the Amish communities are a distinct group of work that is highly sought after. Descended from European Anabaptists, their quilting-making is governed by their religious beliefs. Any design is non-representational and the piecing of fabrics with patterns is forbidden”.⁴⁴ (Frost, 2000, p. 145).

De caráter muito próprio, desprezioso e livre de convicções e instituído por uma comunidade essencialmente religiosa, as peças executadas manualmente pela mulher *Amish*, eram efetuadas com tecidos lisos (eram proibidos os estampados), na sua maioria com tecidos usados, de cores escuras e sóbrias por vezes em contraste. Os padrões eram simples e geométricos sem grande complexidade técnica (Frost, 2000).

O *quilting* e o *patchwork* executados pela comunidade da *Pensilvânia* mais especializados na técnica abrangiam padrões e formas estilizados, tais como: penas, pássaros, tulipas, corações e outros, carregados de simbologia própria, alusiva à sua cultura (Harris, 1993). Ao invés, os menonitas trabalhavam a partir de um motivo central, em pequenos blocos (Frost 2000). Um dos motivos muito utilizados consistia em um cesto de flores centralizado, muitas das vezes em uma base lisa (Harris, 1993).

No entanto, *“While the Amish maintained into the twentieth century their use of plain fabric pieces in non-figurative patterns, the Pennsylvania Germans, equally enthusiastic and expert quilter, gradually introduced calicoes into their vividly coloured patchworks...”*.⁴⁵ (Harris, 1993 p. 258). Métodos tão divergentes, mas elucidativos das diferenças existentes entre duas comunidades com a introdução do *calico*.

⁴³ T. L.: “Os mennonites e os Amish são dois grupos religiosos que cresceram afastados dos movimentos anabatista desde 1525. Os mennonites geralmente levam um estilo de vida médio tem empregos normais e vestem roupas regulares, enquanto os Amish tem resistido e continuam a resistir aos avanços do século 20”.
voices.yahoo.com/down-amishcountry-roads-northern-indiana-60053.html?cat=16

⁴⁴ T.L.: “Os trabalhos de quilts feitos pela comunidade Amish eram distintos dos outros grupos de trabalho e altamente procurados. Descendentes dos europeus Anabatistas, os seus artesãos são orientados por crenças religiosas. Nenhum padrão é representado e os retalhos de tecido com padrões são proibidos”.

⁴⁵ T.L.: “Embora os Amish tenham mantido até o século XX, o uso de pedaços de tecido liso em padrões não-figurativos, os Alemães residentes na Pensilvânia, igualmente entusiastas e mestres em quilting, lentamente introduziram calicos nos seus patchworks de cores vivas ... “.

As suas peças pouco evoluíram ao longo os tempos, como se pode constatar pelos dois exemplos. Executado de forma manual, no entanto padrões mais elaborados eram permitidos muitas das vezes em contraste com a cor da linha (*Frost, 2000*).



Figura 35 Colchas em quilt, Amish, finais do séc. XIX (*Frost, 2000*).

Dos seus trabalhos, o mais antigo data de 1849, de difícil autenticação devido à restrição ao uso dos materiais da época, um dos métodos utilizados na datação de peças. Atualmente, o *patchwork* e o *quilt* fazem parte do artesanato local, distinguindo-se ainda dos restantes.

Contudo, de modo geral nunca existiu uma fidelização regional relativamente aos padrões existentes na América. Segundo *Frost (2000)*, os trabalhos ganham visibilidade e passam a ser exibidos em feiras de agricultura e de artesanato com uma variedade de *coverlets* e de vestuário. “*As in America, it can be difficult to specify the regional origin of a quilt, especially as there do not seem to have been any conscious regional patterns until the 20th century*”⁴⁶(*Frost, 2000*, p. 141). Uma característica mantinha-se a todos eles, “*The persistence of regional and ethnic*

⁴⁶ T.L.: “Enquanto na América, pode ser difícil especificar a região de origem de um quilt, especialmente porque não parece ter havido nenhuma consciência regional relativamente ao padrão até o século XX”.

preferences remained a feature of North American textile consumption; cheap and shwy “⁴⁷(Harris, 1993 p. 257).

Com forte simbolismo (adquirido com a guerra civil), o trabalho de *patchwork* e *quilt* sempre esteve presente em momentos emblemáticos americanos, muitas vezes utilizado em comemorações políticas e sociais, como o centenário da independência americana em *Filadélfia*, em 1876, reavivando o estilo colonial (Harris, 1993). Como ainda no decorrer da II guerra mundial, com a angariação de fundos (*Quilting in America*, 2009).

Com um declínio no início do séc. XX, “*Piecing and quilting enjoyed a revival in the 1920s and 1930s in both countries*”⁴⁸(Frost, 2000, p. 141). As *coverlets* deste período passam a ser identificadas pela cor utilizada, na maioria em tons pastel. O tecido estampado com efeitos florais, *Art Nouveau* ou *Paisley-style*, seguia tendências observáveis em peças de vestuário (Frost, 2000), confirmando-se assim que a técnica foi sendo influenciada pelo conceito *fashion* da época no seguimento das tendências contemporâneas.

Durante os anos 1950 e 1960, o declínio pelo *patchwork* e *quilt* foi o mais marcante da sua história, só alterado na década seguinte com a influência do *handmade*, entre as novas gerações. Que de forma cíclica, tem sido inserida em diversas manifestações artísticas, demonstrando a sua sobrevivência ao longo dos anos (*Quilting in America*, 2009).

A técnica de *quilting* e *patchwork*, como foi observado nesta investigação, abrangeram inúmeras culturas. Com início no oriente, é afirmado e difundido na Europa e por conseguinte levado para a América, deixando marcas significativas até aos dias de hoje, difundindo uma técnica de referência global.

3.2.2. Técnica Contemporânea

A grande exposição, na sua maioria com *Quilt Amish*, com peças representativas de 1860 a 1940, designado por “*folk art*”, acontece nos Estados Unidos em 1971, no *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque. Influenciando a Europa e o resto do mundo, os trabalhos efetuados ao longo de séculos passam a constar em museus, afirmando-se como obras de arte (Stapel, et al., 2000).

Diversas organizações, como a *Quilt Alliance*, nos Estados Unidos, vêm comprovar a sua abrangência:

“Quilt Alliance is a nonprofit 501c3 organization established in 1993 whose mission is to document, preserve, and share our American quilt heritage by collecting the rich

⁴⁷ T: L.: “A persistência por preferências regionais e étnicas lembra as características do consumo têxtil americano; “barato e vistoso”.

⁴⁸ T.L.: “ Remendar e acolchoar desfrutou um revival nos anos 1920 e 1930 em ambos os países “.

*stories that historic and contemporary quilts, and their makers, tell about our nation's diverse peoples and their communities. In support of this mission, the Alliance brings together quilt makers and designers, the quilt industry, quilt scholars and teachers, and quilt collectors*⁴⁹ (Alliance for American Quilts, 2012).

Representando a vivência de uma comunidade, tradições e expressões culturais, herdadas através de gerações, a técnica de *patchwork* e *quilt* tem-se afirmado em inúmeros campos. O *quilt* tem sido objeto de inúmeros estudos, principalmente nos Estados Unidos, visível nos diversos trabalhos de investigação encontrados no decorrer desta investigação, bem como pelas várias organizações comemorativas e humanitárias surgidas através dos seus adeptos espalhados por todo um mundo.

*"Initially organised at a local level in the mid-1980s, 'The AIDS Memorial Quilt' has since evolved into an international project. The extraordinary number of individually stitched panels commemorates the thousands of men, women and children who have died of the disease since 1985. (...) The National Tribute Quilt', like 'The AIDS Memorial Quilt', functions both as a personal commemoration and as a symbol of national unity. ... the 3 metre x 10 metre quilt includes the name of every individual who lost their life in the 11 September 2001 terrorist attacks in New York and Washington"*⁵⁰(Prichard, 2008).

Cada vez com mais seguidores, o *patchwork* e *quilting* contemporâneo atraem grandes multidões a exposições como o "*Internacional Quilt Festival*" nos Estados Unidos, o "*Quilt Nihon*" no Japão, o "*The Dutch Quiltersgilde*", na Alemanha, o "*Patchwork Design*" – Exposição Internacional de *Patchwork* Contemporâneo no Brasil, o "*European Quilt Championships*" na Holanda, a "Associação Espanhola de *Patchwork*" em *Sitges*, Barcelona e o "*Australasian Quilt Convention*", realizado na Austrália, entre outros. Em Portugal, promovendo o artesanato em geral, a "Feira Internacional de Artesanato" de Lisboa e, mais recentemente, a "Associação Portugal *Patchwork*", promove e divulga em exclusivo a técnica do *patchwork*.

Potenciando uma técnica artesanal, vários concursos internacionais promovidos por essas associações tem projetado trabalhos de grande valor estético e simbólico. No entanto vários artistas em nome individual, de forma tradicional ou de forma mais inovadora, exploram novos conceitos em trabalhos com uma estética contemporânea. Como refere a autora, "*In the past, a quilt was most often considered*

⁴² T.L.: " Quilt Alliance é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1993 que tem como objetivo documentar, preservar e partilhar a nossa herança de Quilt americano, através da recolha de histórias que tanto quilts antigos e contemporâneos como os seus produtores, falam sobre a nossa nação, pessoas e as suas comunidades. Para suportar este objetivo, a Alliance junta produtores e designers, estudantes, produtores, professores e colecionadores de quilts".

⁵⁰ T.L.: "Inicialmente organizado a nível local, em meados dos anos 1980, 'The Memorial Quilt AIDS', desde então, evoluiu para um projeto internacional. O número extraordinário de painéis costurados individualmente comemora os milhares de homens, mulheres e crianças que morreram da doença desde 1985. The National Quilt Tribute ', como ' O Memorial Quilt AIDS ', funciona tanto como uma comemoração pessoal e como um símbolo de unidade nacional. O Quilt de 3 metros x 10 metros inclui o nome de cada pessoa que perdeu a vida a 11 de Setembro de 2011 aos ataques terroristas em Nova Iorque e Washington".

an item of utility, although women took great efforts to make aesthetically pleasing quilts”⁵¹(Stalp, 2001), como se pode observar nas figuras apresentadas.



Figura 36 "Landscape or Illusion". Cynthia Morgan, Austrália (Stapel, et al., 2000 p. 69).



Figura 38 Método clássico do patchwork, em um trabalho contemporâneo. Elaine Golak, Bristol. (Ziegler et al., 1995. P.88)



Figura 37 "Building Blocks", Joice Carey, Universidade de Minnesota. (Sokolov, 1991 p. 196)

⁵¹ T.L.: "No passado um Quilt era muitas vezes considerado uma questão de utilidade, embora as mulheres tenham-se esforçado para os tornar esteticamente mais agradáveis".



Figura 40 Pannel em patchwork, Margar Cibulsky, Nova Iorque (Alliance for American Quil 2012)



Figura 39 Pannel em quilt, Log Cabin, Laura Fisher, Nova Iorque (Fisher, 2007)

3.3. Materiais e técnicas utilizadas

Os materiais e técnicas utilizadas pelo artesão são fundamentais na criação e desenvolvimento dos seus produtos. Desde sempre, a seriação de materiais fez-se a pensar na sua disponibilidade e acessibilidade, otimizando o produto em si. Como já foi referido, essa conjuntura esteve presente em muitos períodos da história do *patchwork* e do *quilt*, alterando significativamente a tipologia das peças.

Produtos concebidos com a mesma técnica variam significativamente se produzidos com materiais diferentes, pois elas acarretam um valor acrescentado ao produto final. O uso da seda desde sempre fez parte do processo produtivo, “...silks have been widely used in quilting from early days, and that the tradition of sewing with silk fabrics is carried forth by a great number of quilters around the world”⁵²(Stapel, et al., 2000 p. 95). Resultando em trabalhos de qualidade comercial e estética superior, a técnica foi aplicada principalmente em peças de grande significado simbólico, como paramentos religiosos, colchas e ainda em vestuário de luxo.

No entanto, ao longo dos tempos, vários materiais como o linho, lã e algodão foram utilizados, dependendo do uso a que se destinava a peça. Com a revolução industrial, o tecido de algodão estampado torna-se na matéria-prima mais apreciada.

“Often credited for being thrifty and making quilts out of clothing and household scraps, when financially able, U.S. women have historically bought and continue to buy new fabric for the purposes of quilting. Contemporary women of all ages make

⁵² T.L.: “As sedas têm sido largamente utilizadas na produção de quilt desde o seu início e tradicionalmente a costura com tecidos de seda é transmitida por um grande número de produtores em todo o mundo”.

quilts using new, 100% cotton fabric that textile companies manufacture specifically for quilting. Currently quilts have multiple meanings and purposes."⁵³(Stalp, 2001 p. 2).

Adaptável a uma enorme variedade de produtos e de valor acessível, o algodão é a fibra mais utilizada na indústria têxtil mundial. A sua manutenção e conservação não têm grandes exigências, resultado das suas propriedades, enquanto têxtil (Melo e Castro, 1984 p. 47). Muito utilizado na área dos têxteis lar, com uma estrutura em tafetá, possibilita um corte preciso dos padrões, pela boa visibilidade da teia e da trama e pode se encontrar, monocromático ou estampado, sendo este caracterizado pelo efeito floral de pequena dimensão.

Várias empresas, ao longo dos anos, foram-se especializando no tecido de algodão. Exclusivamente para a técnica do *patchwork* e do *quilting* hoje em dia podem encontrar-se tecidos em lojas da especialidade, de estampagem criteriosamente elaborada, com uma enorme diversidade dentro da mesma linha de produto.

Uma dessas empresas, a "*Westminster Fabrics*", fabricantes de fios desde 1985, sediada em Inglaterra, cria uma linha de tecidos em 1997, exclusivamente direcionada ao *patchwork* e ao *quilt*, influenciada pelos antigos padrões. Ciclicamente, desenvolve parcerias com diversos *designers*, na criação de novos tecidos, como podemos constar no site da empresa.⁵⁴ Abrangendo mais de 15 países, inclusive Portugal, a distribuição faz-se através da companhia de linhas *Coats & Clark*.

A "*Andover fabrics*", sediada em Nova Iorque, também especialista em tecidos para *patchwork*, desenvolve novos conceitos na área dos têxteis em parceria com *designers* internacionais. A sua distribuidora faz chegar ao contexto nacional uma grande variedade de coleções de grande qualidade, estética e comercial, como se pode observar.⁵⁵

A par da indústria têxtil, várias outras empresas exploram o mercado do *quilt* e do *patchwork*, com produtos destinados ao processo de execução. A "*Prym Consumer*" dispõe junto do consumidor uma grande diversidade de artigos, como bases de corte, vários tesouras circulares, réguas, agulhas e alfinetes específicos, etc., linhas de produtos inovadores, graças ao seu *design* ergonómico, concebidos com material anti deslizante.⁵⁶ Em Portugal está disponível somente na versão espanhola em retrosarias e lojas da especialidade.

⁵³ T.L.: "Regularmente reconhecida como a forma mais económica de produzir Quilt através de peças pessoais e domésticas, quando se tornou financeiramente viável, a mulher americana comprou e continua a comprar novos tecidos para a sua produção. As mulheres atuais de todas as idades produzem quilts, usando tecido 100% algodão que companhias têxteis manufaturam especificamente. Atualmente as peças de Quilt têm diferentes significados e propósitos".

⁵⁴ Site da empresa: <http://www.westminsterfabrics.com>.

⁵⁵ Catálogo <http://www.makoweruk.com/section/annalee/>.

⁵⁶ Catálogo, acessível em *Patchwork & Quilting Katalog 2012_E.pdf*

Em paralelo, contribuindo para a sua divulgação e não só, varias publicações periódicas, em vários formatos exploram a técnica do *patchwork* e do *quilt*, abrangendo diversos países e suas culturas, como se verificar pela quantidade de exemplares (Patch-mania, 2013).



Figura 41 conjunto de revistas da especialidade, (Patch-mania, 2013)



Figura 42 Conjunto de revistas da especialidade (Pomar, 2013).

3.3.1. Padrões e Técnicas de Execução

Como constatado, esta terminologia de peças pode ser dividida em categorias, dependendo do modo como eram executadas (Frost, 2000). Caracterizados por três modelos, que segundo publicação do *History of Quilts*, resultou das diversas fases que atravessou, “...Under the general term of patchwork are of 3 different types of quilts: (1) the plain or whole cloth quilt, (2) applique quilts, and (3) pieced or patchwork quilts”⁵⁷ (Quilting in America, 2009).

A exatidão do processo de junção e os tecidos a aplicar (cor e textura) contribuiu de modo a valorizar a peça de *patchwork* ou *quilt*. Ao longo dos tempos vários processos foram característicos de certos períodos, como se pôde verificar.

No contexto artesanal português somente o *patchwork* se destacou. Os pedaços de tecido (ou padrão) são aplicados e cosidos em cima de uma base de tecido de qualidade inferior, para uma primeira forma, habitualmente quadrada. Posteriormente, são todas cosidas conforme desejada a sua dimensão e por fim é forrada com tecido liso. Como tal, é preciso cortar todas as peças de tecido segundo formas bem definidas, criando motivos geométricos. As cores justapostas podem ser bastante contrastantes ou harmonizadas subtilmente. Muitas vezes, a alternância entre tecidos claros e escuros pode ajudar a demarcar e a delinear as formas geométricas estipuladas. Os tecidos estampados com pequenos motivos são os mais adaptados ao trabalho de *patchwork*. Em contrapartida, os estampados de maiores dimensões confundem-se entre si, sobretudo quando utilizados para formas pequenas.

Alguns dos modelos de colchas mais tradicionais compõem-se e de uma só forma geométrica, ou com forma única, enquanto produto final. Os pedaços de tecido, todos com a mesma dimensão, criam uma impressão geral de mosaico, muito usado na Inglaterra. Os trabalhos de forma única, com motivos simples, adquirem a sua beleza através do jogo de cores ou texturas dos tecidos. Esse tipo de trabalho era tradicionalmente cosido à mão, com a ajuda de moldes de papel de apoio. Existem colchas, associadas ao *quilt* e *patchwork* Inglês, datadas de 1850 a 1860, cada uma com 6000 peças aproximadamente, cujos moldes de papel de apoio se encontram intactos, como referido por Brittain (1993). Como se pode observar na figura que se segue.

⁵⁷ T.L: “Com base no patchwork existem 3 diferentes tipos de quilts: (1) com um só tecido, (2) através de arte aplicada e, (3) com pedaços de tecido através da técnica de patchwork”.



Figura 43 Colcha em patchwork e quilting, executada com o padrão de forma única (hexágono) (Brittain, 1993 p. 97).

Os motivos circulares, um dos processos utilizados na composição de mosaicos, é designado assim pelo seu processo de junção: executado do interior para o exterior através de pedaços de tecido de formas triangulares, hexagonais, etc., terminando em cercadoras que, do mesmo modo, se geometrizam em tecidos lisos ou estampados. Existem colchas datadas de 1880, de origem Holandesa, com efeitos que lembram os raios de sol (Brittain, 1993). É um dos padrões muito utilizado mundialmente, de características Inglesas muito difundido na europa, levada para a América pelos colonos, muito utilizado na execução da *coverlt* (Frost, 2000).



Figura 44 Motivos do padrão executado em círculos (Brittain, 1993 p. 100).

Por último, o *quilt* e *patchwork*, em toldos. Este tipo de trabalho, como já foi referido, é trabalhado em pavimentos quadrados, onde se alternam tiras dobradas cosidas à volta de um pequeno quadrado central. Confeciona-se o quadrado central e as tiras, uma por uma, sob um tecido de apoio, sendo a largura das tiras o dobro da do molde, como se apresenta nas figuras abaixo (Brittain, 1993).

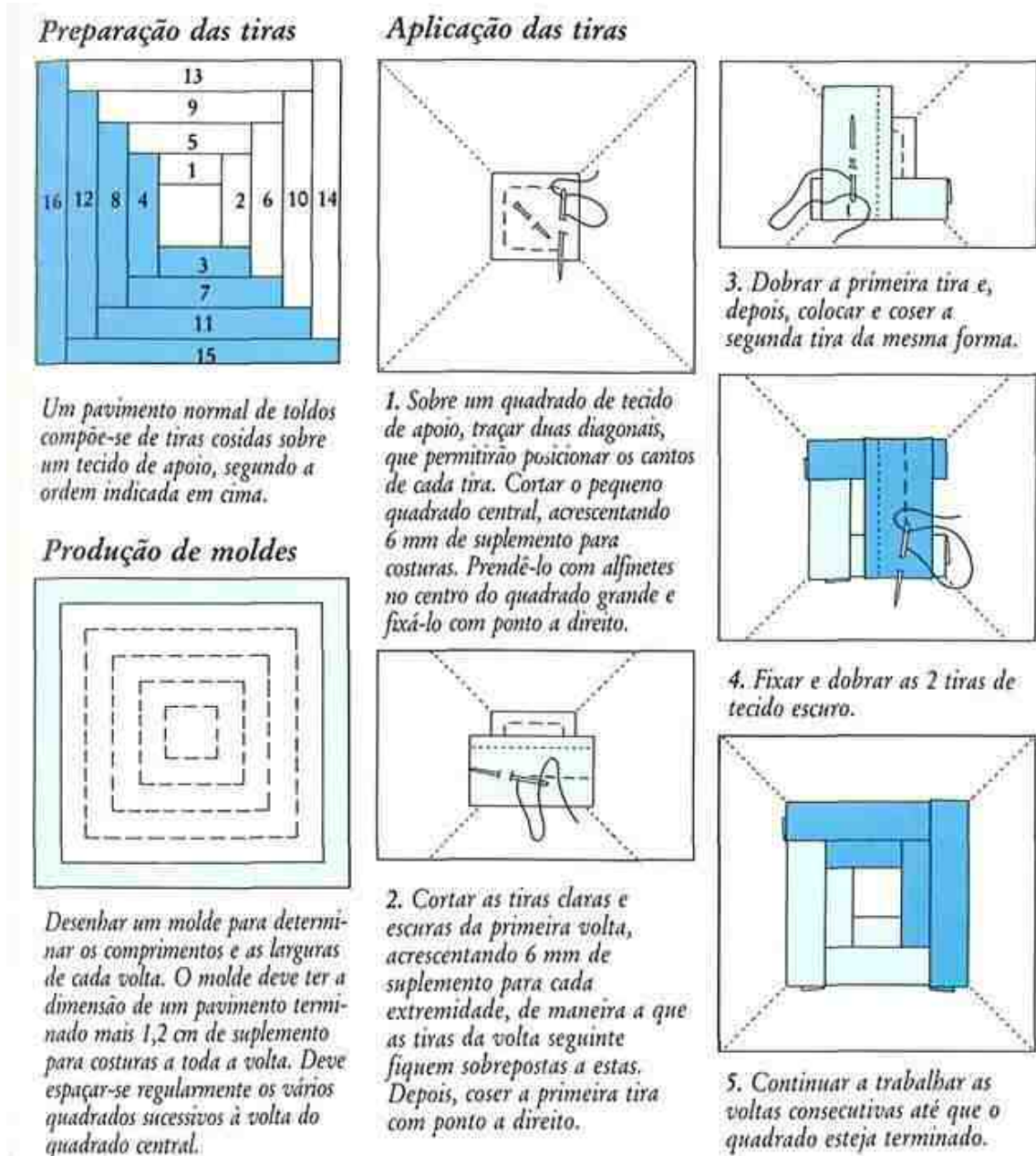


Figura 45 Processo de junção do *patchwork* em toldos (Brittain, 1993 p. 103)

Este efeito é maioritariamente trabalhado através de cores contrastantes, criando efeitos em diversas direções. Popularizado como o “ *Log cabin*”, pensa-se ter sido criado depois da guerra civil americana, apesar de não estar confirmada a sua origem, se inglesa ou americana (Frost, 2000). É muito generalizado em Portugal, em trabalhos de *patchwork*, visível desde o norte ao sul do país, como se pode observar.



Figura 46 Colcha em patchwork executada com o padrão em toldos. Alvaiázere, s. d. (IEFP, 1992).

Um dos processos de execução do *quilt* passa pelo seu acolchoamento fato, que o distingue de um trabalho em *patchwork*.

O acolchoamento, segundo Frost, “*Quilting, in particular, has been used in clothing to supply both protection and warmth*”⁵⁸(2000, p. 140). Muito utilizado em peças de vestuário, o *quilt* passa a ser usado em colchas e cobertas. No início o acolchoamento servia simplesmente para juntar as várias camadas de tecido. Os pontos seguiam formas aleatórias, de forma a manterem-se unidas. Os efeitos decorativos foram introduzidos gradualmente (Brittain, 1993). A partir do século XVIII, os motivos

⁵⁸ T.L.: “ O quilting em particular foi usado no vestuário para garantir não só proteção como aquecimento”.

como penas e rosas eram muito usados no norte de Inglaterra. Os corações eram associados de forma a celebrar um casamento (Frost, 2009).

Fazendo referência a exemplares holandeses de *quilt* do início do século XVIII, podia-se encontrar colchas de tecidos cardados sem grande acabamento, com uma ou duas camadas, que eram presas com pontos manuais minuciosamente bordados segundo um desenho predefinido existente na parte frontal, produzindo-se assim o efeito acolchoado. Ou então inteiramente acolchoados em ambos os lados, com um só tecido (Stapel, et al., 2000). Como se pode observar na figura, a parte de trás seguia motivos representados na parte da frente.



Figura 47 Colcha em quilt, frente e costa, 1700-1725 (Stapel, et al., p. 50).

Segundo a autora, “Existem dois tipos distintos de acolchoamento. No primeiro, uma camada de enchimento separa duas camadas de tecido e as três camadas são cosidas juntas. Este método, também chamado de “acolchoamento inglês”, é o mais antigo. O segundo executa-se com duas camadas de tecido com fins puramente decorativos. Muito utilizado no “acolchoamento italiano”, método valorizado com a introdução de um cordão, passado através de duas filas de pontos, de forma a dar relevo (Brittain, 1993).

O acolchoamento de tradições inglesas é, na atualidade, o mais utilizado no *quilt*. Para a técnica do *patchwork* são visíveis normalmente dois tecidos, a parte trabalhada (decorativa) e um forro, como é designado no contexto nacional.

Atualmente, os motivos são desenhados na parte de cima da peça com papel químico para costura ou com giz de alfaiate. Podem, no entanto, justapor-se motivos para se obter feitos múltiplos, aplicados as cercaduras ou motivos centrais (Brittain, 1993). Trabalho de manufatura complexa, que desde sempre valorizou uma peça de *quilt*, conferindo-lhe uma qualidade estética e comercial superior. Através do exemplar é notória a exigência técnica para um bonito acolchoamento.



Figura 48 Colcha em quilt e respetivo efeito de acolchoamento (Stapel, et al., 2000 p. 124-125).

Os padrões mais antigos utilizados para um trabalho de *quilt* ou *patchwork*, têm servido de base a inúmeros estudos bem como de influências para novos padrões. Como referência, podemos salientar o padrão americano, pois ao ser publicado em 1835, vêm promover uma manufatura já com longos anos de existência, afirmando-se como influência em termos globais para ambas as técnicas.

“Modern quilters often think familiar traditional blocks were “born” with the names we call them today. But quilt historian Barbara Brackman points out that quite the opposite is true. Well after quilt patterns were first published nationwide in the late 1890s, a block’s name changed from region to region, as the author of an 1894 Scribner’s Magazine article observed. Thus there is no way for us to know whether the

*names we give Quilt blocks today are the same names used 150 years ago*⁵⁹ (Fellner, 2006 p. 20).

De referência global como já referido, são apresentados alguns dos padrões americanos mais emblemáticos desta manufatura globalizada que, desde o séc. XIX, influenciou a Inglaterra e o resto da Europa (Frost, 2000). Esta publicação sobre o quilt americano surge no seguimento das comemorações dos 150 anos do “Homestead Act”, as quais impulsionaram a agricultura na América em 1862, ao entregar aos colonos terrenos para uso e cultivo contribuindo para a sua fixação (National Park Service, 2012).

“Nine Patch”

O “Nine Patch” é um padrão muito popular, usado pela mulher colonial. Na maioria, era utilizado para trabalhos de caráter utilitário como colchas cobertas proporcionando aquecimento. O seu padrão é um dos mais simples de executar e muito adequado à utilização de retalhos devido à pequena dimensão (National Park Service, 2012).



Figura 49 Padrão “Nine patch” (National Park Service, 2012).

“Eight Pointed Star”

As estrelas são provavelmente o padrão mais utilizado no quilt. Os colonos seguiam para Oeste, guiados por estrelas, com uma forte conotação simbólica, era nelas que depositam muitas dos seus sonhos e desejos. Existem na atualidade centenas de derivações deste padrão (National Park Service, 2012)

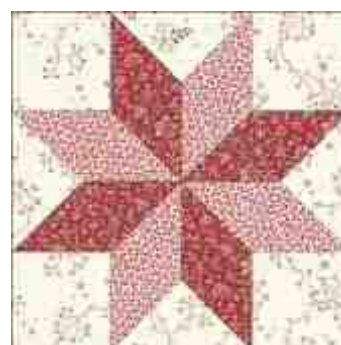


Figura 50 Padrão “eight pointed star” (National Park Service, 2012)

⁵⁹ T. L.: “ Os produtores de quilts normalmente pensam que os tradicionais padrões utilizados “nasceram” com os mesmos nomes com o qual os conhecemos hoje em dia. Mas, segundo a historiadora Barbara Brackman sabemos que esta questão é precisamente o contrário. Depois da publicação dos padrões feita por todo o país nos finais de 1890, os nomes variavam de região para região, segundo artigo do autor da Scribner’s Magazine. Assim sendo não há forma de sabermos se os nomes dos padrões de Quilt usados hoje em dia são os mesmos que os usados há 150 anos atrás”.

“Grandmother's Flower Garden”

Este padrão, muito popularizado nos finais do século XIX, foi reavivado por volta de 1925. Era muito usado em trabalhos durante a depressão, em que fazer *quilt* se tinha tornado novamente uma necessidade, devido à falta de trabalho. O hexágono permite um bom aproveitamento de retalhos. O seu tamanho dependia do número de hexágonos utilizados, como tal motivo de grande orgulho para os executantes. (*National Park Service, 2012*)



Figura 51 Padrão
Grandmother's Flower Garden
(*National Park Service, 2012*)

“Schoolhouse”

Os imigrantes viajaram para o oeste para procurar uma vida melhor e uma das suas aspirações era a educação dos seus filhos. Como tal, a escola era uma das primeiras construções a efetuar. O seu padrão, derivado da casa ou da igreja, tinha igualmente um forte simbolismo (*National Park Service, 2012*). Não sendo dos mais antigos, estes padrões caracterizam de forma simbólica o *quilt* americano, pois durante a II Guerra Mundial serviu de suporte à angariação de fundos (*Quilting in America, 2009*).



Figura 52 Padrão “*Schoolhouse*”
(*National Park Service, 2012*).

“Sunbonnet Sue”

O padrão “*Sunbonnet Sue*” emergiu no início dos anos 1930. Muito popularizado entre os americanos, não só para a arte do *quilt*, como para o bordado e a arte aplicada. Existiam inúmeras variações do seu vestido e chapéu, modificando-se na sua forma geral ao longo dos anos. Imortalizado por *Bertha Melcher*, este padrão surge das ilustrações de um livro infantil. Já na década de 70 e 80 é novamente trabalhado em inúmeros trabalhos de *quilt* e *patchwork*, muito ligado à criança e ao seu nascimento (*National Park Service, 2012*).



Figura 53 Padrão “*Sunbonnet Sue*” (*National Park Service, 2012*).

“Wild Goose Chase”

A natureza foi desde sempre uma fonte de inspiração para padrões de *quilt*. Numerosos motivos como árvores, flores, animais e pássaros, etc. Os gansos e a sua migração eram representados em padrões vários. A forma do triângulo faz parte da forma geral do padrão gerando inúmeros motivos. De fácil execução, é visto em cerca de 14 variações diferentes (*National Park Service, 2012*).



Figura 54 Padrão “Wild goose chase” (National Park Service, 2012).

“Crazy Quilt”

O padrão “Crazy Quilt” é provavelmente o mais antigo dos padrões de *quilt* e *patchwork*. Os padrões iniciais eram de várias formas, cores e estampados. Retalhos de vestidos, de calças de homem e de camisas usados, eram cortados e cozidos aleatoriamente compondo inúmeros trabalhos. O resultado era uma miscelânea de formas e cores, uma história de vida por de trás de cada padrão (*National Park Service, 2012*).



Figura 55. Padrão “Crazyquilt” (National Park Service, 2012).

“Log Cabin”

É, provavelmente, um dos mais conhecidos padrões de *patchwork*. A sua simbologia é referente à casa e à segurança que esta transmitia aos colonos. O quadrado central representa o coração, de cor vermelha nos trabalhos iniciais, o ponto fundamental da vida familiar. O nome “Log Cabin” vem das tiras estreitas de tecido, que simbolizam os toros de madeira utilizados para se construir uma cabana. Executado em tiras possibilita também uma boa utilização de retalhos, frequentemente associado ao último passo no aproveitamento de tecidos (*National Park Service, 2012*).



Figura 56 Padrão “Log Cabin” (National park Service, 2012)

Este tipo de padrão era muito utilizado igualmente pela comunidade *Amish*, com destaque para o uso da cor, que trabalhado de forma diagonal permitia trabalhos com forte efeito cromático (*Brittain, 1993*).

Muito popularizado no contexto artesanal português, se não o mais utilizado, como já referido nesta investigação. Pode encontrar-se inúmeras variações desde padrão, executado normalmente com retalhos de outras peças, de execução simples sem grande exigência técnica.

Importa ainda referir a sua divulgação de norte a sul do país, podendo encontrar-se diversas variações deste tipo de padrão e nas mais diversas aplicações. No entanto, há que salientar que ao contrário do padrão americano, possivelmente não transmite nenhum simbolismo.

3.4. Disseminação

Pretende-se que esta investigação seja disseminada, através de revistas da especialidade (Moda e Artesanato) em exposições, bem como em desfiles de moda. Na promoção de áreas como o *design* e o artesanato, agregada a valores de inovação e tradição promovendo o artesanato em geral.

Pode ainda ser promovida através da criação da marca de autor e respetivo *site*, bem como em redes sociais com mostra das peças e acessórios que compõem a presente coleção de moda.

Propõe-se ainda, publicitar, contribuindo para futuras investigações na área do *design* e artesanato, áreas de grande interesse do público em geral.

3.5. Calendário Temporal

O uso de um organograma tem como utilidade, uma gestão das etapas a investigar, adequada a de um projeto desta natureza, em que a metodologia a adequar pode ser fundamental para atingir os objetivos propostos.

Atividades	Meses 2013									
	Março	Abril	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	
Recolha de Informação	■									
Revisão Bibliográfica/Crítica Literária	■									
Análise e Tratamento de Informação				■						
Investigação-Ação			■							
Testes Iniciais com Protótipos		■								
Desenvolvimento da Coleção					■					
Elaboração de Protótipos									■	
Testes-Aceltação ou Rejeição									■	
Conclusões								■		

Capítulo IV - Planejamento e Conceptualização da Coleção

4.1. Mercado de moda

O termo moda nasceu no final da Idade Média, como reflexão de grandes transformações e extravagâncias na sociedade, afirmando-se a partir do séc. XIX “Como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo ocidental” (Lipovetsky, 1989, p. 31) No entanto, é a partir da segunda metade desse século que a moda se estabelece não apenas como um conceito inovador, mas também como um processo de produção e difusão que irá manter-se regularmente durante uns longos cem anos.⁶⁰

O seu conceito é recente na história da humanidade, evoluiu e universalizou-se, abrangendo inúmeros segmentos do mercado global, marcando uma nova fase nas sociedades, a época do consumo (Lipovetsky, 1989).

O mercado de moda é visível principalmente em áreas mais especializadas do segmento feminino de roupas, alta-costura e, mais recentemente o *prêt-à-porter* ou o *ready-to-wear*. Entretanto, espalhou-se por vários segmentos: acessórios de moda, perfumes e cosméticos, óculos, móveis e artigos para a casa, viagens, automóveis, música, etc., (Cobra, 2007).

Ainda segundo Cobra, “Esta mudança ao conceito de moda de vestuário para outros segmentos de consumo pode ser pelas mudanças ocorridas no estilo de vida da sociedade, sobretudo nas últimas três décadas. O conceito de estilo de vida é baseado no cruzamento das características individuais e comportamentais dos indivíduos com a realidade de cada um.” (2007, p. 10) Expressos sob a forma de padrões de consumo, rotinas, hábitos ou uma forma de vida adaptadas ao dia – a dia, aludindo aos seus comportamentos e suas escolhas.

Considerando-se que o conceito de moda envolve produtos do qual o ciclo de vida é estimulado por inovações tecnológicas ou de *design*, o mercado é um grande mediador de sucesso desses mesmos produtos, pois ele será moda enquanto for aceitável, pois a mudança é o único fator constante da moda.

Esta capacidade e necessidade de mudança transformaram a moda num poderoso motor económico. Com base em vários autores, é considerado como um dos grandes negócios do mundo moderno.

As indústrias têxteis e de confecção encontram-se entre as mais antigas, utilizando métodos e processos bem como tecnologia comumente conhecidos. São

⁶⁰ O autor refere-se ao período de meados do sec. XIX até aos anos setenta, como sendo a primeira fase da história da moda moderna (Lipovetsky, 1989).

normalmente das principais atividades fabris, absorvendo uma considerável mão-deobra (Feghali, et al., 2001).

“O mercado mundial de vestuário é estruturado, segundo autores, “... normalmente os países asiáticos e alguns países em desenvolvimento apresentam estruturas verticalizadas e são mais competitivos na produção de artigos de massa, ...” (...) A Indústria têxtil nos países desenvolvidos, principalmente na Europa e Estados Unidos, enfrenta problemas de competitividade, o que torna necessário o seu direcionamento para artigos diferenciados” (Feghali, et al., 2001 p. 31).

No entanto, a Europa, com 376 milhões de habitantes distribuídos basicamente entre cinco países: Alemanha, Inglaterra, Itália, França e Espanha, com um consumo que ronda os U\$ 190 milhões, e os Estados Unidos, com 274 milhões de habitantes, com um potencial consumo de U\$ 185 milhões, debatem-se com problemas de competitividade, o que cria um direcionamento para o artigo diferenciado (Cobra, 2007).

De modo geral, a indústria da moda está segmentada em três divisões: moda feminina, moda masculina e moda infantil. A moda masculina refere aproximadamente 24% do mercado e encontra-se em expansão. A moda feminina é o maior segmento de mercado, detém 57% de participação e é o foco de 75% das empresas de vestuário. O segmento de moda infantil, o mais reduzido, é delimitado por faixas de idade e tamanhos (Jones, 2005).

É neste contexto de mercado globalizado, em que a competição assume também novas formas e explora novos territórios, que o marketing deve ser valorizado e incrementado como mais-valia para o processo de criação, desenvolvimento, produção e comercialização de um produto. No vasto, complexo e altamente competitivo universo da indústria da moda, as estratégias de marketing tornam-se cada vez mais importantes.

A mudança constante de profissionais da área, como de empresários, faz do segmento feminino, segundo Jones, (2005) a mais competitiva área do mercado, caracterizando-se como a de maior consumo, e mais suscetível de mudança. O estudo do comportamento do consumidor de produtos de moda é a base para a realização de estratégias ativas de marketing.

Marketing de moda é a aplicação de uma variedade de técnicas e de uma filosofia empresarial que enfatiza o cliente, sendo que “ O marketing é a atividade humana dirigida para a satisfação das necessidades e desejos, através de processos de troca” (Kotler, 1987, p. 33).

A sua segmentação vem dar resposta a essas questões. A sua homogeneidade permite uma melhor análise dos indivíduos, hábitos, gostos e exigências, “Pois para melhor direcionar é fundamental conhecer os seus públicos agindo sobre eles de forma mais eficaz” (Kotler, 1987, p. 30).

4.1.1. Análise do consumo no público feminino

“O sucesso da moda é um sucesso no feminino. Foram as mulheres que favoreceram o *ethos* da mudança, o culto do novo, a paixão pela obsolescência programada” (Baldini, 2006, p. 18). Na busca constata-se de metamorfismo, visando comportamentos e atos, segundo Baldini (2006) no entanto também caracterizada por Lipovetsky, na procura de novas identidades em jogos de papéis constantes (1989).

Inicialmente reservada ao homem, a moda altera-se com a generalização do trabalho feminino que, após detenção de uma autonomia económica, a moda desenvolve-se vertiginosamente com o surgimento do “*prêt-à-porter*”⁶¹ em finais dos anos sessenta, do séc. XX. Primeiramente no setor feminino e anos mais tarde no setor masculino (Baldini, 2006).

Como constatado, o produto de moda causa um maior impacto no público feminino, atento cada vez mais à “...mudança dos conteúdos, que marca individualmente a moda de hoje em face da de ontem e da de amanhã” (Simmel, 2008, p. 13). A sua mudança atinge o auge aquando do surgimento do “*fast-fashion*”⁶², por essa razão, os produtos de moda devem exercer no curto prazo um fascínio muito forte para atrair o maior número de consumidores...” (Cobra, 2007, p. 26). Em modo conclusivo as roupas formam e transformam a linguagem efémera da moda (Lipovetsky, 1989).

Como observámos, o papel determinante da mulher respeitante à moda é devido principalmente à sua inserção no mercado de trabalho e modificações ocorridas na estrutura familiar e social. Deste modo, “o crescente aumento do poder de compra e a influência das mulheres nas decisões de consumo familiar atingiram mercados que são predominantemente masculinos” (Consumoteca, 2012).

O facto é que a mulher controla o consumo em muitos segmentos. Com base em estudos efetuados, ela gasta cerca de U\$ 28 triliões anualmente em todo o mundo, número superior ao dobro do PIB de China e Índia somados. Numa pesquisa realizada em 2011, no Brasil, mostra-se que representa 66% do consumo familiar, dominando o processo de compra em muitos segmentos de consumo (Consumoteca, 2012). Como se pode verificar, o consumo em vestuário reflete uma realidade nas sociedades atuais.

Alguns dos exemplos estão presentes na seguinte tabela:

⁶¹ “Este novo conceito foi responsável pela difusão da moda. O *prêt-à-porter* revolucionou a produção industrial, pois passou a ser possível criar roupas em grandes escalas industriais, ...”

⁶² “Fast-fashion, traduzido como moda rápida, é o termo utilizado por marcas que possuem uma política de produção rápida e contínua de suas peças, trocando as coleções semanalmente, ou até diariamente, levando ao consumidor as últimas tendências da moda em tempo recorde e com preços acessíveis.”

Tabela 1. Exemplos de segmento de consumo feminino (Consumoteca, 2012).

Segmento de consumo	% Controlo Feminino
Vestuário feminino	93%
Higiene pessoal	84%
Produto para cabelo	91%
Alimentação familiar	82%
Educação infantil	73%
Turismo	66%
Medicamentos	77%

O seu setor é caracterizado como o de maior consumo e que, por conseguinte, obriga a um maior número de profissionais da área, segundo *Surger e Udale* (2005), porque a roupa feminina é mais criativa mas também mais glamorosa que outras áreas da moda.

Pois na verdade é que a comunicação visual é demasiado importante na sociedade atual. Como refere *Baldini*, “... as roupas foram vistas como um meio de comunicação” (2006, p. 94). Pois a moda estandardiza e, ao mesmo tempo, diferencia, valoriza e enriquece o ego das pessoas. Influi em comportamentos e é influenciada por eles. (Cobra, 2007)

Que à imitação de um modelo dado, “... neste processo as mulheres sempre tiveram um papel central. Com efeito, são as mais predispostas a adotar formas estranhas e a imitar «para se elevar um tudo-nada ...” (Baldini, 2006 p. 65).

4.1.2. Definição do público-alvo

A diferenciação ou integração é uma das principais atividades sociais, desenvolvidas pelo ser humano durante a sua vida. A moda, caracteriza esse pensamento, pois:

“Ela é imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar. (...) Por isso, a moda nada mais é do que uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário” (Simmel, 2008 p. 13).

Cada vez mais ela é pensada de forma a diferenciar-se e a igualar-se na obtenção de distinção social. Referindo *Lipovetsky*, “O novo de moda é acima de tudo um signo distintivo, (...)” (1989, p. 231).

Indo mais longe, “A moda resulta desta correspondência entre a produção diferenciada dos bens e a produção diferencial dos gostos que se verifica na luta simbólica de classes” (*Bourdieu, apud, Lipovetsky*, 1989, p. 243) A concorrência entre classes e suas estratégias de distinção social sustentam e acompanham a dinâmica da oferta, sendo que não é de estranhar que um produto diferenciado encontre sempre uma clientela (*Lipovetsky*, 1989).

De fato, o consumidor desenvolve processos psicológicos ao desenvolver o processo de troca, com base em motivações e desejos. Assim sendo,

“A segmentação de mercado é o reconhecimento básico de que cada mercado é composto de segmentos distintos, consistindo em compradores com diferentes necessidades, estilos de compra e respostas a variações na oferta” (*Kotler*, 1987 p. 88).

Com efeito, é possível identificar grupos de clientes com características e necessidades idênticas, através de estratégias esplanadas resultantes da atividade de marketing. A sua segmentação envolve critérios demográficos, geográficos, sociais e económicos (*Lindon, et al., 2009*).

O produto diferenciado é centrado maioritariamente em um nicho de mercado, como tal a mulher contemporânea a que se destina esta coleção pode assumir esse papel na sociedade atual. Em sua análise podemos destacar critérios de personalidade e de «estilo de vida», e dizem respeito às características gerais e estáveis dos indivíduos, situadas a um nível mais profundo e, por isso, não são tão fáceis de observar e de medir objetivamente (*Lindon, et al., 2009*). Como tal, importa referir essas mesmas características de forma a uma melhor compreensão do público-alvo.

A presente coleção destina-se assim a uma mulher atual, de idade compreendida entre os 25 e os 45 anos de idade, que valoriza um produto (não só de moda) pelo seu *design* inovador e diferenciado face aos existentes no mercado. Com elevado sentido estético, ela aprecia o vestuário essencialmente, face às suas características diferenciadoras, conseguido por um lado pela complexidade técnica do corte e confeção, em contraste à simplicidade e depuração das formas e silhueta.

À sua aquisição, vários fatores estão intrinsecamente associados. Sendo o vestuário reflexo da sua imagem a mulher contemporânea, revê-se no modo como posiciona o vestuário, pois representa o seu modo de estar e de ser na sociedade atual. Símbolo de reconhecimento cultural, social e económico.

Como tal, interessa reunir de forma simbólica, essas mesmas características num painel representativo:



Figura 57 painel representativo de público-alvo

4.1.3. Desenvolvimento do Plano de Negócio

A criação e desenvolvimento de uma coleção de moda pressupõem a sua comercialização. Como sugere Silveira e Cunha (2011), atualmente o criador tem um conhecimento mais amplo e assume o papel de empresário. Para o *designer*, o sucesso de uma coleção passa igualmente por definir estratégias de modo à sua viabilidade económica.

Uma coleção com estas características, como refere Sorger e Udale (2009), concebida por um *designer* independente, (ou que produz peças de autor), trabalha com uma pequena equipa ou de forma individual, quando muito subcontratando empresas principalmente de produção. Assim, o designer detém o controlo de todos os processos, apostando em peças diferenciadas e personalizadas.

Com base nos objetivos propostos, faz todo o sentido uma análise ainda que somática face aos produtos.

Como tal opta-se primeiramente por efetuar uma análise ao produto de forma a evidenciar as principais características, com base num diagnóstico *SWOT*, evidenciando os principais aspetos face ao seu posicionamento no mercado de moda. O termo *SWOT* é composto pelas iniciais das palavras *Strengths* (Pontos Fortes), *Weaknesses* (Pontos Fracos), *Opportunities* (Oportunidades) e *Threats* (Ameaças). Ferramenta de gestão muito utilizada pelas empresas para um diagnóstico estratégico. (Lindon, et al., 2009).

Tabela 2. Tabela da análise SWOT.

<p style="text-align: center;">Pontos Fortes</p> <p>Produtos exclusivos e diferenciados Design inovador Conotação cultural/tradicional Qualidade elevada na confeção e acabamentos das peças</p>	<p style="text-align: center;">Pontos Fracos</p> <p>Capacidade de resposta à solicitação de encomendas Dificuldade na aquisição de matéria-prima</p>
<p style="text-align: center;">Oportunidades</p> <p>Boa aceitação do mercado Investimento reduzido Encargos com um espaço físico Gestão de stock reduzida Disponibilidade do produto de forma global 24 h por dia</p>	<p style="text-align: center;">Ameaças</p> <p>Não existência do produto nos locais de venda</p>

4.1.3.1. Marketing Mix

No sentido de oferecer um produto direcionado às suas necessidades e desejos há que influenciar o consumidor à sua aquisição. O Marketing através das suas variáveis permite uma abordagem face ao produto. Como tal, “Entende-se como marketing ao conjunto de meios de que dispõe uma empresa para vender os seus produtos aos seus clientes, com rentabilidade” (Lindon, et al., 2009 p. 24).

O composto de marketing através de variáveis controláveis são utilizadas para influenciar a receptividade do consumidor (Kotler, 1987) Os planos de marketing destinam-se ao lançamento de produtos, marcas ou empresas, à conquista de novos clientes. Pode no entanto, à promoção da imagem do negócio e a dar a conhecer os serviços, suportes ou tecnologias de uma empresa.

No entanto há que posicionar o produto face aos outros da mesma categoria. O posicionamento estratégico é, um processo de seleção de clientes por parte de empresas ou organizações (Lindon, et al., 2009). Desde a sua criação, o produto é direcionado a um consumidor em específico, posicioná-lo de forma à sua satisfação pode garantir o seu sucesso.

O posicionamento que se pretende no mercado atual, distingue-se pela diferenciação face aos existentes, devidas essencialmente à exploração de uma técnica artesanal aliada a um *design* contemporâneo. Direcionado a um público feminino, a presente coleção de moda (peças de vestuário e acessórios) em que o método de modelação inovador e o rigor da confeção e acabamentos finais expressam peças de grande valor acrescentado. Sem esquecer o simbolismo ao adquirir um produto concebido através de influencias do *patchwork*, executado no contexto da trapologia em Portugal.

O sucesso de um produto está muitas vezes dependente de um bom plano de marketing. Neste caso, deve-se formular os planos de ação, no que diz respeito ao produto, ao preço, à sua comunicação e pontos de venda. Como tal, pretende-se abordar essas variáveis de forma somática.

Produto

O produto em análise caracteriza-se em peças de vestuário feminino, como vestidos, túnicas, e acessórios de moda (sacos ou *shoppers*).

As peças caracterizam-se como produtos diferenciados e inovadoras, com forte conotação cultural e tradicional, aliado a um *design* contemporâneo, destinado a um público que vê no produto moda sinónimo de distinção social.

A identidade das peças far-se-á através de uma marca gráfica em etiqueta correspondente, em todas as peças bem como etiquetagem de limpeza e conservação.

A apresentação no local de venda constará em manequins, de modo rotativo. A embalagem será em saco de papel, adaptado às exigências das peças.

Os vestidos e túnicas disponíveis em tamanhos S, M, L, proporcionando assim uma maior versatilidade das peças. A qualidade da confecção e acabamentos finais prezam por serem de elevada qualidade bem como os materiais selecionados, garantindo assim características relativas à qualidade, preço e manutenção das peças.

Assim sendo, segundo (Melo e Castro, 1984) o produto apresenta-se como de elevada qualidade estética conseguida através do fator design, bem como qualidade comercial ao agregar fatores como apresentação, garantias, inovação e preço.

Preço

Ao definir-se o preço de um produto várias considerações são efetuadas, pois o preço define e segmenta mercados. Para o consumidor interessa adquirir um produto baseado no seu posicionamento, capaz de uma agregação de valor face aos do mercado.

Assim, será apresentado tabela de resumo mensal, de todos os gastos e rendimentos do negócio de forma generalizada, de modo a aferir a viabilidade económica do mesmo.

Considerando que em média são produzidos e vendidos, 9 vestidos, 6 túnicas e 8 sacos.

Tabela 3. Resumo mensal de gastos e rendimentos mensais.

VESTIDOS, TÚNICAS E SACOS**GASTOS MENSAIS FIXOS**

	Custo Total
Comunicação	65 €
Seguros	10 €
Deslocação	90 €
Impostos e Seg. Social	150 €
Ordenado	700 €
Manutenção de máquinas	30 €
TOTAL	1 045 €

GASTOS TOTAIS MENSAIS	2 788 €
------------------------------	----------------

RENDIMENTOS MENSAIS

	Nº peças	Pr. Unitário	TOTAL
Vestidos	9	180,0 €	1 620 €
Túnicas	6	160,0 €	960 €
Sacos	8	40,0 €	320 €
			2 900 €

Considerações finais:

Sendo que o valor de mão de obra por hora, foi mediante nº total de horas mensais por valor de gastos mensais. Valor restante de lucro.

correspondência e internet.

Os seguros considerados são de acidentes de trabalho e multiriscos.

Comunicação

A comunicação do produto resultará das estratégias definidas pelos possíveis locais de venda, no *site* correspondente e em portais de vendas. Pode ainda ser promovido através das redes sociais existentes.

Pode ainda ser comunicado através de exposições de produtos artesanais, face aos da sua categoria, bem como em desfiles de moda em que fatores como *design*, inovação e tradição estão associados.

No entanto existem outros recursos para valorizar uma coleção, como os “*tags*”, que podem ser pendurados ou aplicados nas peças e são uma das formas de identificar e destacar a coleção. Assim as peças expostas far-se-ão acompanhar de uma etiqueta em cartão destacando o autor da peça e a sua simbologia, em destaque para o *design* e inovação da peça agregada a uma técnica artesanal portuguesa.

A exposição das peças nos locais de venda será feita de modo rotativo, no entanto os sacos (*shoppers*) podem estar disponíveis para venda, política que resultará da aceitação do mercado.

Pontos de venda (Distribuição)

O lançamento de novos produtos exige políticas respeitantes à distribuição e pontos de venda, de modo a atender as necessidades dos clientes. Sendo que os produtos podem ser fabricados por ordem de produção ou encomenda, este último vai permitir a inexistência de *stocks*.

Assim sendo pretende-se a sua divulgação e distribuição via internet, conforme solicitação do consumidor, que através de portais de venda on-line e no *site* da marca, pode encontrar as peças e sua identificação, em tamanhos Alfa que variam de S, M, L,, proporcionando ao consumidor uma maior versatilidade. Constará igualmente o valor unitário da peça bem como encargos com os portes de envio.

Sendo a *internet* um dos maiores canais de divulgação pode ainda proporcionar ao utilizador uma maior comodidade no momento de aquisição, pois encontrará na página correspondente toda a informação e garantias necessárias relativas às peças, mediante registo inicial. No entanto pretende-se a sua divulgação e exposição em locais estratégicos, atendendo aos demais da sua categoria, em lojas multimarcas e galerias.

Locais de venda que combinam tradição, criatividade e inovação em áreas como o *design* e moda. Como o caso da rede de lojas do IMC- instituto dos Museus e Conservação, situada em diversos locais do país, ou mais concretamente “A loja dos Museus”, sediada em Lisboa. Pode ainda ser mais abrangente e ser direcionado a lojas multimarcas (criadores nacionais), neste caso as políticas de venda resultarão de estratégias próprias dos locais de venda.

4.2. Estruturação da Coleção

Este capítulo vem definir as características gerais de toda a coleção de moda. Como tal, no presente projeto de investigação, propõe-se desenvolver uma coleção Primavera/Verão 2014, com influências no *patchwork* nacional, através de técnicas inovadoras de modelagem.

A coleção é composta por 7 vestidos, 3 túnicas e 5 acessórios (sacos ou *shoppers*). Peças exclusivas de autor, concebidas de forma a dar resposta a um nicho de mercado. O número, ainda que reduzido, é definido devido às características da própria coleção, não só referentes a questões criativas e técnicas das peças como à estratégia de divulgação nos pontos de venda.

As peças de vestuário (vestidos e túnicas) representam o conceito central desta investigação, Não só respeitante à parte criativa, como técnica de toda a coleção de moda, ao abordar-se novos conceitos de modelagem. Respeitante aos acessórios, eles foram desenvolvidos de modo a complementar a coleção como um peça mais acessível e ao mesmo tempo bem representativa da técnica tradicional do *patchwork*.

Destinada a um público-alvo exigente, a presente coleção transmite um sinónimo de diferenciação e distinção face ao produto moda. Ao agregar *design*, tradição e inovação, características que se julgam do interesse do público feminino contemporâneo.

4.2.1. Definição de Conceito e Tema da Coleção

Após uma contextualização histórica e cultural, foi possível reconhecer quais as características técnicas dos trabalhos de *patchwork*, no contexto artesanal português, e destacar a mais significativa, a partir da qual foram trabalhados os conceitos, essenciais a conceção da presente coleção de moda.

Como se pode analisar no contexto nacional, a tipologia dos trabalhos mais utilizada, trata-se dos motivos trabalhados em toldos, ou “*Log Cabin*” como já referido, padrões essencialmente trabalhados com efeitos de cor e com diversos materiais. Como tal, este projeto tem como influência a exploração da técnica do *patchwork* no vestuário e nos acessórios femininos, através de técnicas inovadoras de modelagem, promovidas pelo *designer* japonês *Shingo Sato*.

Definido o tema da coleção, há sintetizar ideias através de imagens possíveis de suscitar ao público em geral, todo o conceito da coleção e reuni-las em um painel representativo:



MOOD BOARD

Figura 58 Painel da coleção "Mood Board"

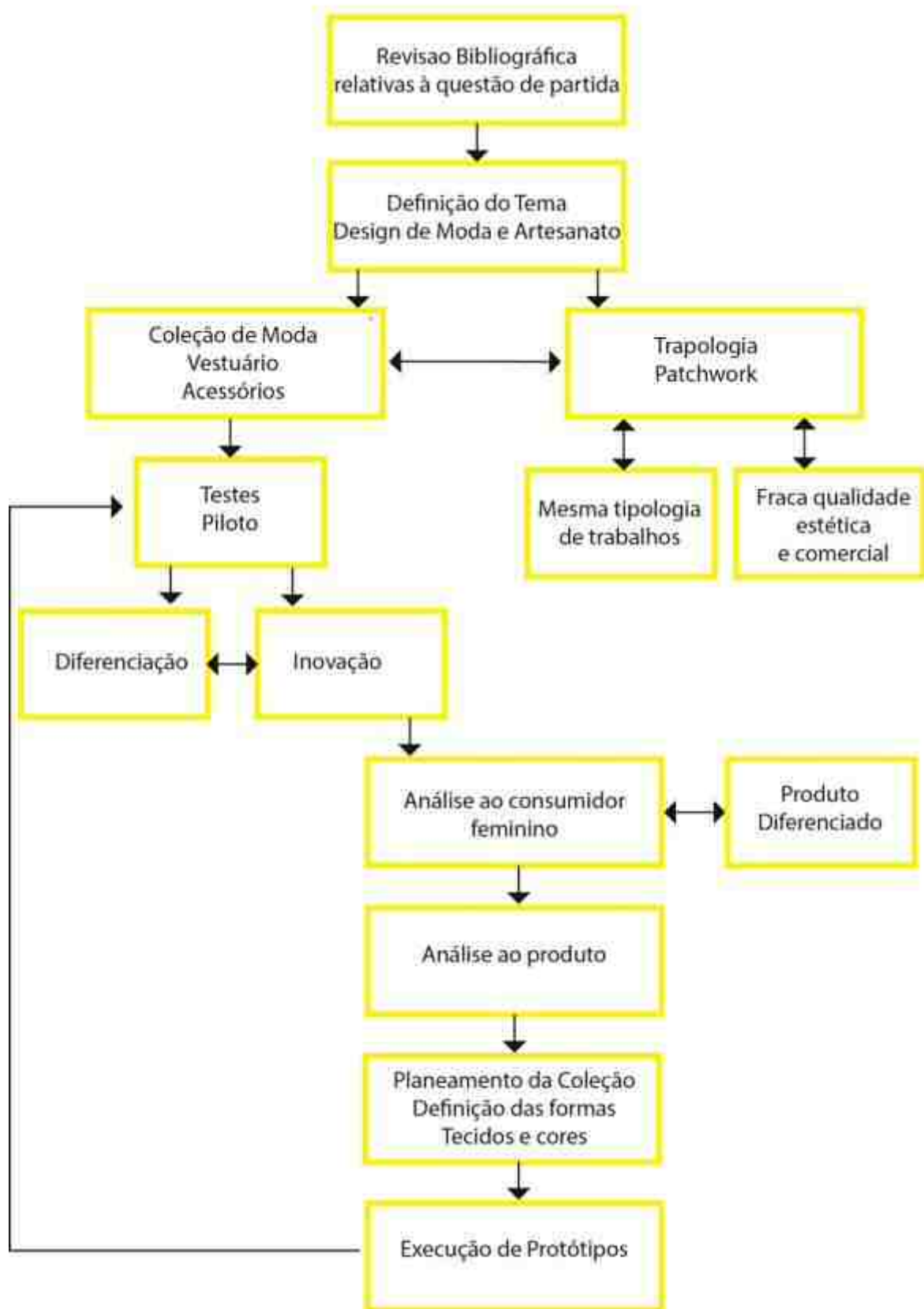
4.3. Planeamento da Coleção

Ao projetar, desenvolve-se a criatividade por forma a dar resposta a objetivos concretos, respeitando determinadas exigências. Segundo *Jones*, (2005) para um *designer*, o desenvolvimento de uma coleção de moda, exige pesquisa, planeamento, experimentação, inspiração e capacidade de “ler” as tendências culturais.

No entanto, a metodologia de um processo de *design*, como referido anteriormente, pode ou não respeitar um método ou etapas segundo ordem definida, podendo ser opção do próprio designer atendendo às características de cada projeto. Deste modo, devido a questões técnicas relativas à modelagem *TR Pattern - Transformational Reconstruction*, realizou-se testes iniciais, comprovando-se assim capacidades técnicas de modelagem do investigador, a partir da qual foi desenvolvida toda a coleção de moda.

Deste modo é apresentado um quadro de toda a estrutura metodológica, aplicada especificamente para o presente projeto.

Gráfico 1. Processo metodológico adotado na investigação (pela autora, 2013).



Com base nos conhecimentos adquiridos e pesquisas efetuadas, vários testes piloto foram executados, confirmando-se assim a sua exequibilidade. Várias formas foram praticadas como se pode observar pelas imagens.



Figura 60 Testes piloto, relativo à técnica pattern 3D (imagem da autora, 2013).



Figura 59 Testes piloto, processo de construção da técnica de origami de Shingo Sato (imagem da autora, 2013).



*Figura 61 Testes piloto da técnica de origami de Shingo Sato (imagem da **autora**, 2013).*

4.3.1. Processo criativo

A partir do conceito e respetivo painel (*Mood Board*), os primeiros esboços das peças foram concebidos, é nesta fase que o processo criativo tem início, delimitando assim as influências da coleção. O desenho representa os primeiros traços de forma a criar uma coerência entre si, elementos que para o *design* é fundamental (Jones, 2005).

De referir ainda que as peças no seu processo criativo, muitas das vezes, eram condicionadas por exigências técnicas referentes à modelagem. A exploração do padrão de *patchwork*, na maioria explorado de forma assimétrica, veio permitir no entanto uma maior liberdade de expressão.



Figura 62 Vários esboços iniciais (imagem da autora, 2013).

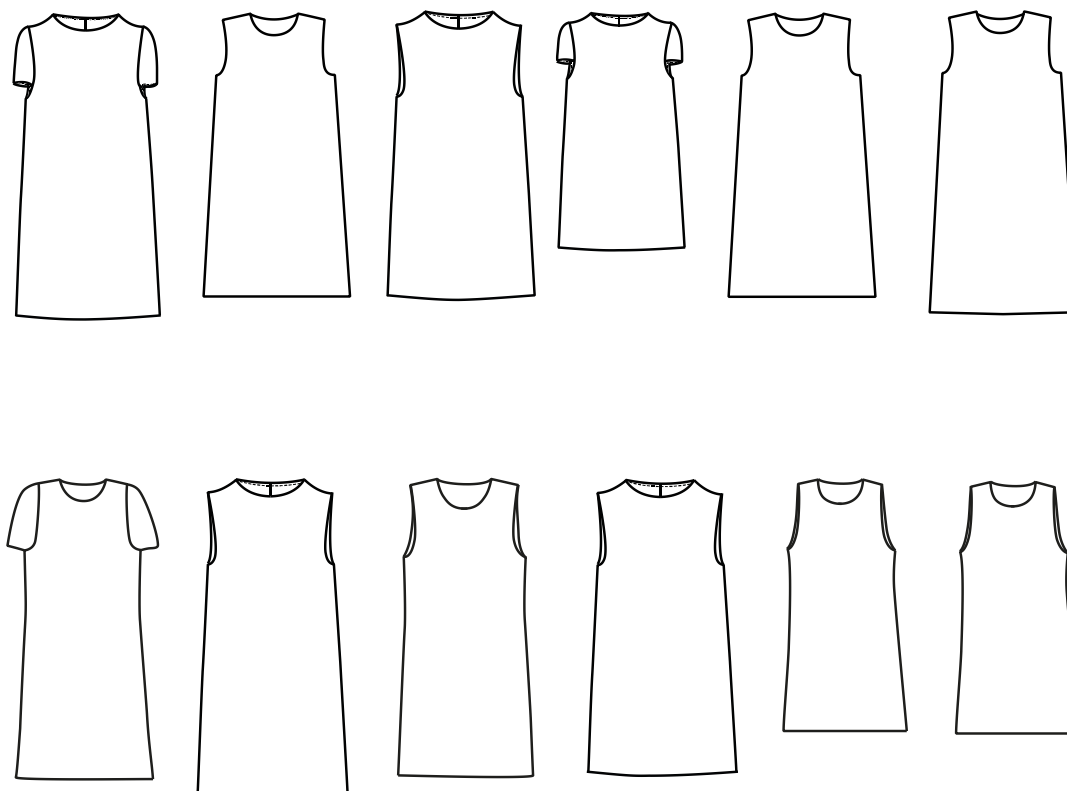


Figura 63 Estudos de silhueta, vestidos e túnicas (imagem da autora, 2013).

4.3.2. Linha e silhueta

Para *Sorger e Udale*, (2009), a silhueta é uma consideração fundamental a tomar, pois vem definir a forma geral das peças. No entanto, a linha e proporção são elementos que conferem às peças uma identidade própria e as impede que se tornem comuns. Como tal, a presente coleção assenta na silhueta A, pela sua simplicidade e retidão de corte, propícia à aplicação da técnica de modelagem TR - e a exploração do padrão de *patchwork*, evidenciando assim o conceito geral deste projeto.

Hoje em dia não existe a tendência para uma forma, senão a contemporaneidade de vários formatos e estilos, por vezes até opostos. As linhas gerais tendem a ser mais libertas, a individualidade de cada um é expressa na sua forma de vestir. A sua evolução está relacionada não só a mudanças sociais bem como a tendências culturais (*Sorger, et al., 2009*).

As linhas (cortes) apresentadas têm um lugar de destaque, pois vão quebrar a verticalidade da silhueta, harmonizando a coleção em si e permitindo de igual modo uma maior liberdade criativa.

Com o evoluir das formas, vários estudos foram efetuados de modo à sua experimentação e validação, não só por questões estéticas como técnicas, das peças. Como se pode observar:

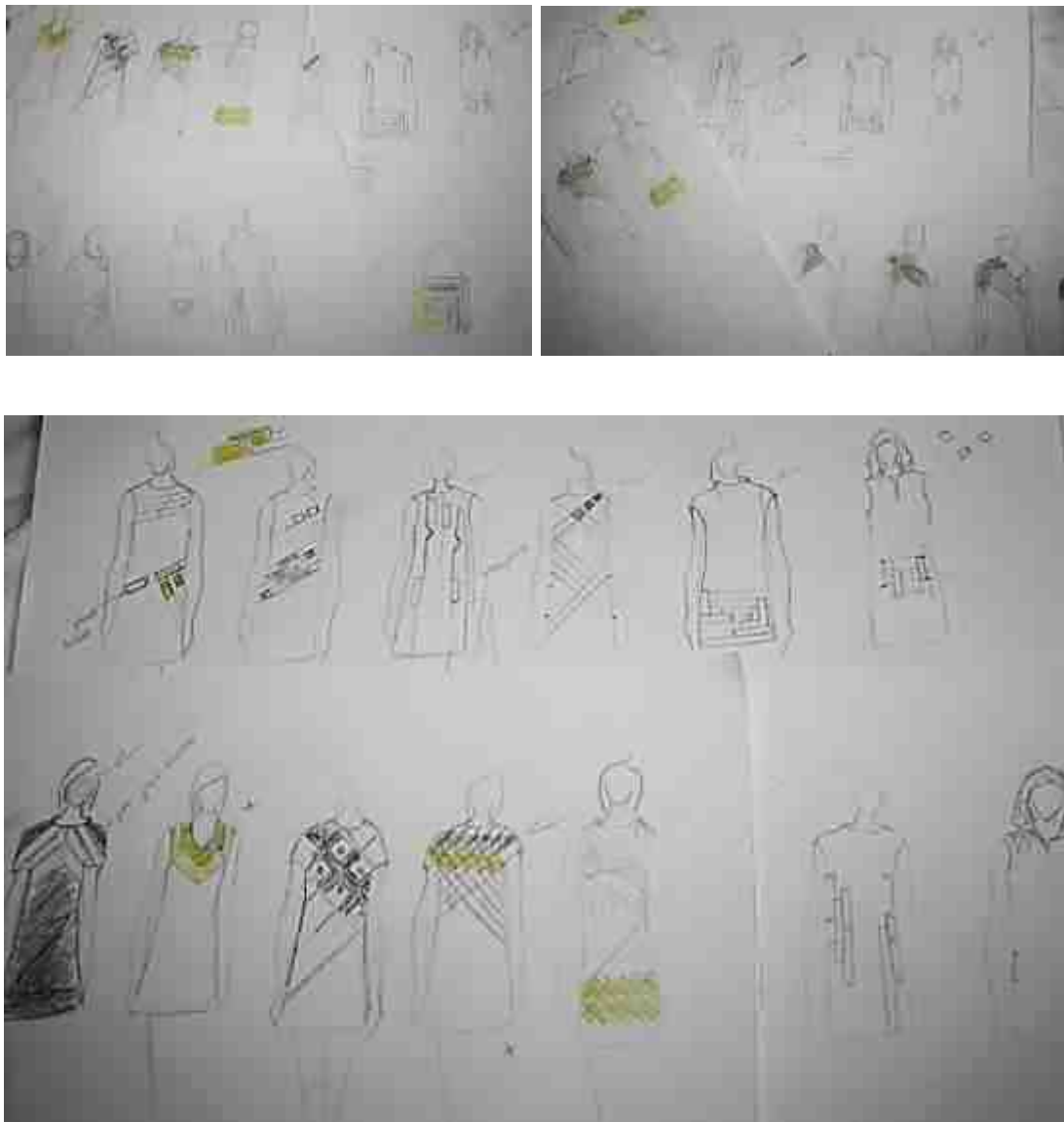


Figura 64 Esboços da linha e silhueta (imagem da autora, 2013).

4.3.3. Paleta de cores e materiais

A cor sempre se destacou nos trabalhos de *patchwork* e *quilt*. Várias cores e texturas eram uma constante, devido ao aproveitamento de materiais. No entanto, devido à geometrização e simplicidade das formas, pretende-se criar pontos de distinção, selecionando cores como preto, branco e amarelo.

Para o autor *Sorger* (2009), trabalhar as cores com base nas suas variantes pode criar inúmeros efeitos, no entanto, trabalhada em pequena quantidade em contraste com outras pode ser motivo de diferenciação.

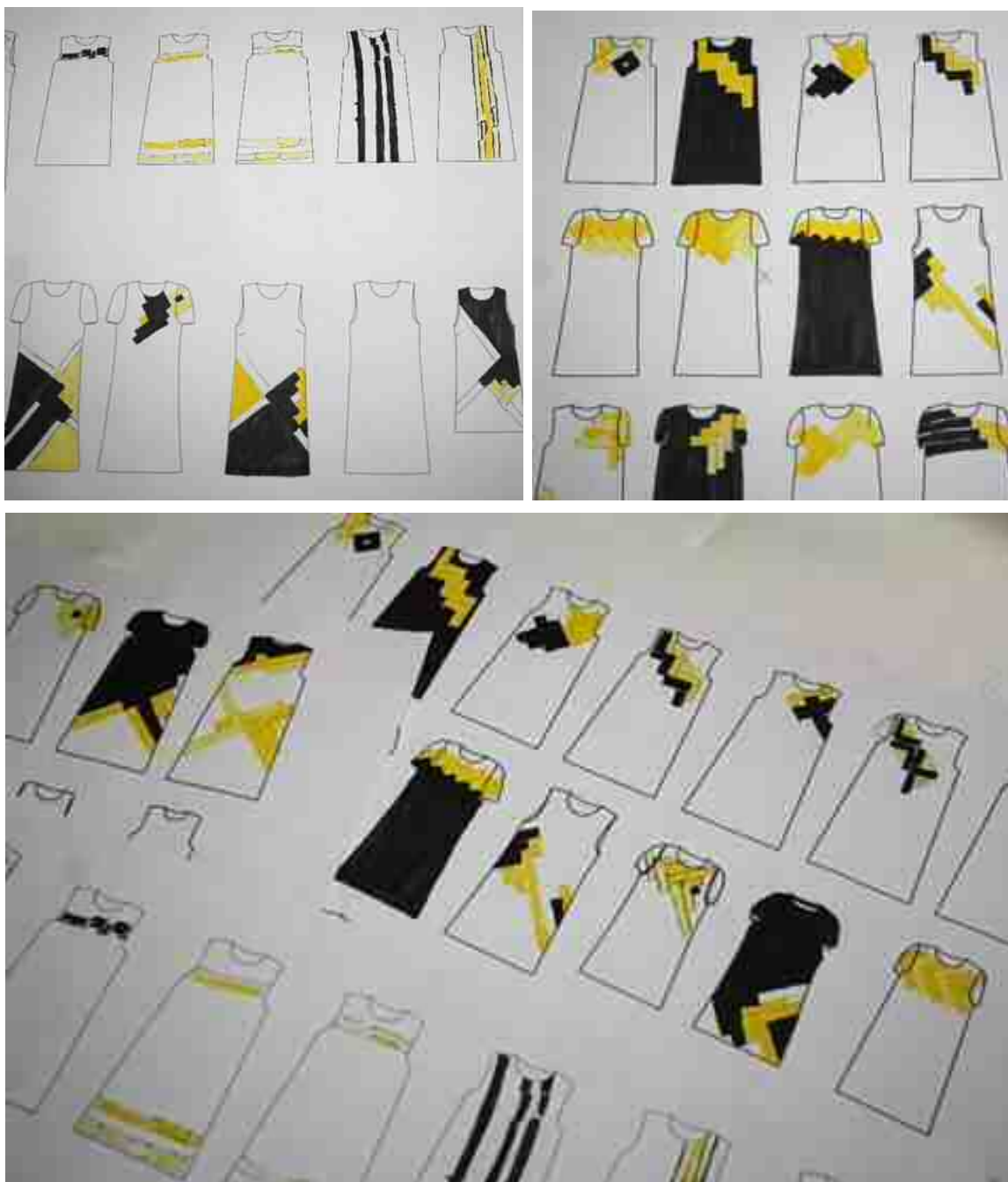


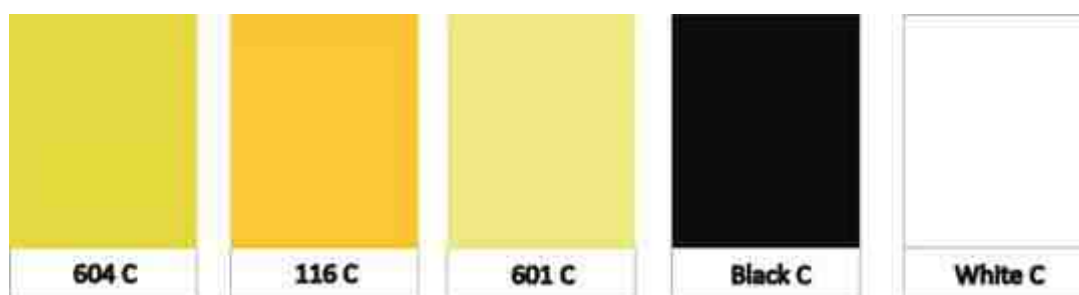
Figura 65 Estudos forma e cor (imagens da autora, 2013).

Deste modo, as cores podem assumir várias tonalidades, devido à combinação da saturação e luminosidade, para o caso do amarelo. O branco e o preto, intemporais, pretendem criar focos de contraste e neutralidade, disseminando sensações fortes, irreverentes e principalmente diferenciadoras.



Figura 66 Estudos forma e cor (imagens da autora, 2013).

O sistema de cores selecionado consiste na *Pantone*⁶³, o sistema mais utilizado para a indústria têxtil. Os seus pigmentos, disponíveis no mercado, são bastante usados na área da moda (Jones, 2005). Como tal é apresentada a paleta de cores da coleção com base no sistema mencionado.



Pantones ®

Os tecidos selecionados pretendem refletir o conceito da coleção. Sendo o *patchwork* uma técnica artesanal faz todo o sentido optar por uma composição

⁶³ O sistema Pantone de Cores para Tecidos, apresenta mais de 1.900 cores classificadas por famílias de cores. (Jones, 2009).

em linho. Por um lado, é uma das fibras mais manufaturadas, representando assim a tradição artesanal no contexto português, por outro, a estação do ano a que se destina esta coleção.

No entanto, há que salientar que o tecido selecionado terá maioritariamente uma composição de linho, e outras fibras, comumente conhecidos como “alinhados”. Estas características, segundo o autor, “ Uma mistura de linho, viscose e poliéster produzirá um artigo com características estéticas do linho, mas que não enrugam (por causa do poliéster) e cujo preço é acessível (por causa da viscose) ” (Melo e Castro, 1984 p. 51). Assim, reduz-se o valor das peças e garantem-se igualmente questões relativas à sua conservação e manutenção por parte do utilizador.



Figura 67 Paleta de tecidos (imagens da autora, 2013).

Importa referir que a própria estrutura em tafetá do tecido permite uma boa visibilidade da teia e da trama, característica inerente à sua tecelagem, que facilitará exigências técnicas das formas geométricas, pois a escolha dos fios e sua construção, peso, textura e toque, segundo Jones (2005), beneficia uma criação de moda.

Os forros consistem em um tecido 100% algodão, garantindo assim conforto e bem-estar ao seu utilizador. Selecionado não só por se tratar de uma fibra natural, adequada à estação do ano a que se destina esta coleção, mas também para proporcionar mais consistência à própria peça, que por razões técnicas obrigou a inúmeros cortes.

Como refere Jones (2005, p. 122), “Escolher os tecidos adequados é a chave do sucesso na criação de moda”. Vários fornecedores a nível nacional, como a “Satêxtil”, sediada em Trofa, e a “Cimpotêxtil”, Vila Nova de Famalicão, possuem uma vasta gama de tecidos a condições capaz de dar resposta às exigências da coleção.



Figura 68 Testes em tecido (imagens da autora, 2013).

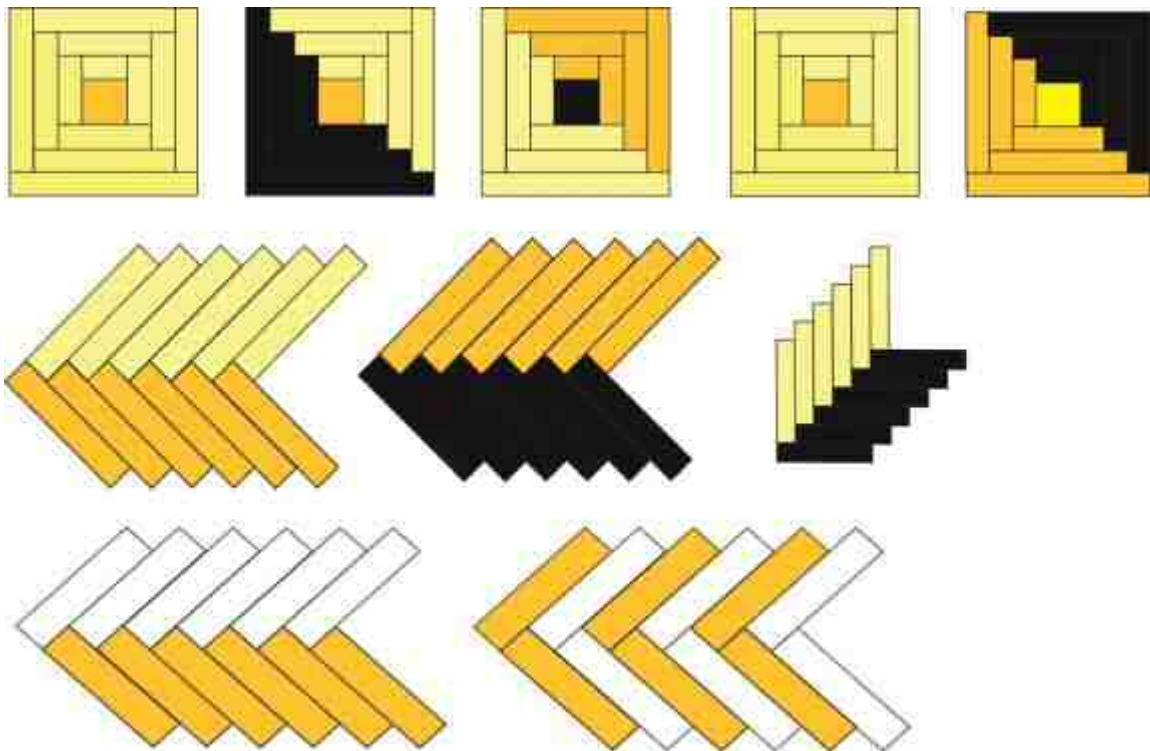


Figura 69 Estudos de cor para as formas (imagem da autora)

4.3.4. Acabamentos, Aviamentos e Etiquetas

Ao pretender-se um posicionamento mais elevado de um produto, neste caso referindo as peças da coleção, os acabamentos finais exigem um maior rigor técnico, tendo em conta todos os outros fatores. Os acabamentos e detalhes técnicos podem representar sinonimo de distinção e diferenciação de demais produtos da mesma categoria.

Os aviamentos necessários consistem em entretelas, fechos, colchetes e linhas. A seriação das entretelas fez-se a pensar nas formas dos padrões, pois vai criar uma melhoria na estrutura das formas, com uma composição 100% algodão, vai permitir de igual modo uma qualidade superior às peças.

Os fechos vão incidir em questões relativas a discrição e simplicidade das peças, como tal optou-se por fechos invisíveis em massa de 30 cm. Aplicados na costura do meio costa, fato que se refere a exigências técnicas, pois a complexidade dos cortes na frente e laterais, justificam assim esta decisão.



Figura 70 Aviamentos (imagem da autora, 2013).

As etiquetas dizem respeito ao produto, de especial interesse do consumidor, que ao adquirir um produto quer ver assegurados todos os seus direitos, “A etiquetagem e serviço pós venda são fatores de defesa do consumidor que tendem a equilibrar a relação venda/compra, dando garantias do valor do objeto adquirido e da justeza do preço pago pelo comprador” (Melo e Castro, 1984 p. 31). Que, garantidos todos esses fatores, o consumidor vê o grau de satisfação esperado, elevando o próprio produto.

No entanto, “No caso dos têxteis o serviço pós-venda traduz-se em instruções de conservação das peças que são postas em etiquetas ou folhetos. Estes elementos qualificam o produto e constituem um importante elemento na formação de uma ideia da qualidade global do produto têxtil considerado” (*ibidem*) Desse modo, a etiqueta cozida ou temporariamente fixadas devem de conter o máximo de informação possível. De um modo ou outro ela deverá segundo Melo e Castro (1984), ter a seguinte informação:

- Marca
- Identificação do fabricante
- Artigo
- Referencia
- Código do controlo de qualidade na fábrica
- Modelo e estação
- Cor
- Tamanho
- Composição percentual
- Cuidados a ter e instruções de manutenção

A informação a constar neste tipo de etiqueta é representada por símbolos a nível global com mais ou menos especificidades.

“O código internacional de etiquetagem sobre cuidados a ter com Produtos Têxteis é um padrão reconhecido internacionalmente para informações ao consumidor sobre lavagem e manuseio das roupas. (...) O sistema europeu de etiquetas é chamado de “*Ginetex*” baseado em símbolos...” (Jones, 2005 p. 122).

A necessidade de dispor de um método simples levou ao desenvolvimento da especificação de medidas relativamente ao corpo humano. Estas especificações relacionam o ajustamento do vestuário com os vários números. Deste modo, foi desenvolvido um sistema de medições para peças de vestuário acabadas e para moldes que lhe permitem a comunicação entre si e também com o consumidor (Almeida, 2008).

Como tal, a tabela “*Mondoform*” serve de referência a associações de vários países, tais como: Bélgica, Dinamarca, Alemanha (exceto vestuário Modelagem de

homem), Finlândia, Grécia, Holanda, Noruega, Áustria, Portugal, Suécia e Suíça (Almeida, 2008).

Este tipo de tabelas faz referência a uma tabela numérica ou tabela “Alfa”, neste caso designação de tamanhos por letras. Mais abrangente relativamente a junção de dois números da tabela numérica.

Deste modo, as etiquetas destinadas à coleção, tais como etiqueta de limpeza e conservação das peças vão assegurar características das peças relativas ao tecido e suas composições, de modo a manter a sua qualidade comercial. A respetivas etiquetas, a 20 cm do final das peças de vestuário na lateral esquerda e nos sacos, constará em uma das suas laterais. Ambas as etiquetas serão 100% algodão.

A identificação dos tamanhos far-se-á em marcação “alfa”, (S, M, L) devido a questões relativas à sua comercialização, pois a abrangência dos tamanhos permite uma maior versatilidade e vestibilidade ao consumidor. A etiqueta correspondente será de tecido 100% algodão, para um maior conforto, aplicada no decote da costa.

Quanto à marca a constar nas peças da coleção, ela representa o nome do *designer*, através da sua marca gráfica (logotipo), e nome próprio do designer, em etiqueta aplicada no decote da costa, juntamente com a identificação do tamanho.

4.3.5. Técnicas de modelagem

A modelagem é um dos processos fundamentais à realização de uma coleção, pois a partir dela todas as peças serão produzidas de forma industrial ou através de peças mais personalizadas. Na indústria do vestuário a modelagem é uma etapa de muita importância, ela garante a reprodução e padronização de todas as peças de vestuário. A modelagem pode ser bidimensional (plana) ou tridimensional (*draping*, em inglês, *moulage* em francês). Para Rigueiral (2002), tem o dom de “criar”, sair do papel e tornar-se tridimensional é o passo para a caracterização do sonho.

A modelagem plana, a mais utilizada, tem como conceito transformar um material essencialmente plano (papel ou tecido), em algo tridimensional, como refere *Surger e Udale* (2009). O molde é desenvolvido e cortado em pedaços, de modo a que, quando costurados juntos criem uma peça. O seu método de construção é baseado em cálculos matemáticos, por isso também é chamada de modelagem geométrica, construída a partir de uma base a partir da qual todas as alterações se processam, técnicas, criativas e de graduação.

4.3.6. Técnica TR pattern - Transformational Reconstruction

No entanto, métodos inovadores têm suscitado o interesse de vários profissionais da área. Como tal, há que analisar o método de *Shingo Sato*, especialista da técnica TR, traduzindo-se Transformação e Reconstrução, *designer*, modelista e instrutor, promove a técnica ministrando *workshops* em vários países.

Vários vídeos encontram-se disponíveis, no site “You Tube”, para uma melhor compreensão do seu método. ⁶⁴

A técnica de transformação e reconstrução proposta por *Shingo Sato*, consiste em projetar modelos com recortes e volumes inovadores, tendo como ponto de partida peças de algodão cru, construídas a partir de bases ou blocos básicos. A peça costurada é vestida num manequim técnico e, assim como na *moulage*, o *designer* tem contacto com a volumetria corporal e pode avaliar a estética e as proporções dos novos desenhos (*The Sewing Divas- sewing*, 2011).

Segundo *Shingo Sato*, (2011) no seu guia:

“A técnica de Reconstrução Transformacional (TR) “ ..., representa uma maneira diferente na forma de trabalhar, respeitando as normas convencionais de corte e modelagem, para a construção da criação tridimensional de moda. (...) O termo “reconstrução” refere-se ao procedimento de coser a peça, também faz referência à alfaiataria 3D e ao conforto inicial, estes permanecem intactos durante todo o processo de desenho” (*Modatex*, 2011).

A técnica pode ser considerada como uma técnica de intuição, como descrito por *Shingo Sato*, ela permite, através de ensaios e erros descobrir novos erros casuais que terminam dando resultados interessantes e contribuir para um descobrir de novas formas. “*His approach to design is not new, since we patternmakers know how to transfer darts, add tyle lines etc. but it has limits because drawing a pattern design on paper has less creative possibilities*” ⁶⁵(*The Sewing Divas- sewing*, 2011).

Totalmente trabalhada em metade de um molde base de corpo, utilizando as pinças e pontos convencionais, há que criar linhas que passem estrategicamente nesses mesmos pontos, a partir das quais resultaram os novos cortes (formas). Para uma melhor compreensão desta metodologia, é apresentado exemplos dos passos iniciais da técnica, demonstrando um processo em nada convencional na forma de construção de peças de vestuário.



Figura 71 Processo de construção da técnica TR- Pattern

⁶⁴ Vários vídeos disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=fFGi78cWUwY>.

⁶⁵ T.L: “ Esta abordagem não é nova, desde sempre os modelistas transferem pinças e criam linhas, etc., mas ela tem limites porque desenhar um molde em papel tem menos possibilidades criativas”.

O processo de criação começa por desenhar as pinças iniciais do molde de corpo e marcar os pontos fundamentais (pontos de cor vermelha), e a partir daí desenhar-se a nova forma com o auxílio de um marcador (linha interior de menor espessura). Posteriormente, há que ser cortada e explanada em cima de uma base plana e aí acrescentar 0,5 cm para valor de costura. Uma vez cortadas, há que acrescentar picos, nos pontos fundamentais para uma melhor execução da peça (Modatex, 2011).

A sua técnica, ao invés da convencional plana é mais criativa. A tridimensionalidade do método permite uma melhor perceção de todo o processo em termos criativos e técnicos no entanto é mais complexo, exigindo um conhecimento prévio de conceitos modelísticos.

Como tal, será este o processo adotado para este projeto de investigação, ao iniciar com base em experimentações e prototipagem, este projeto espera alcançar os objetivos propostos e criar assim inovação e diferenciação em uma coleção de moda.



Figura 72 Coleção final

4.5. Fichas técnicas

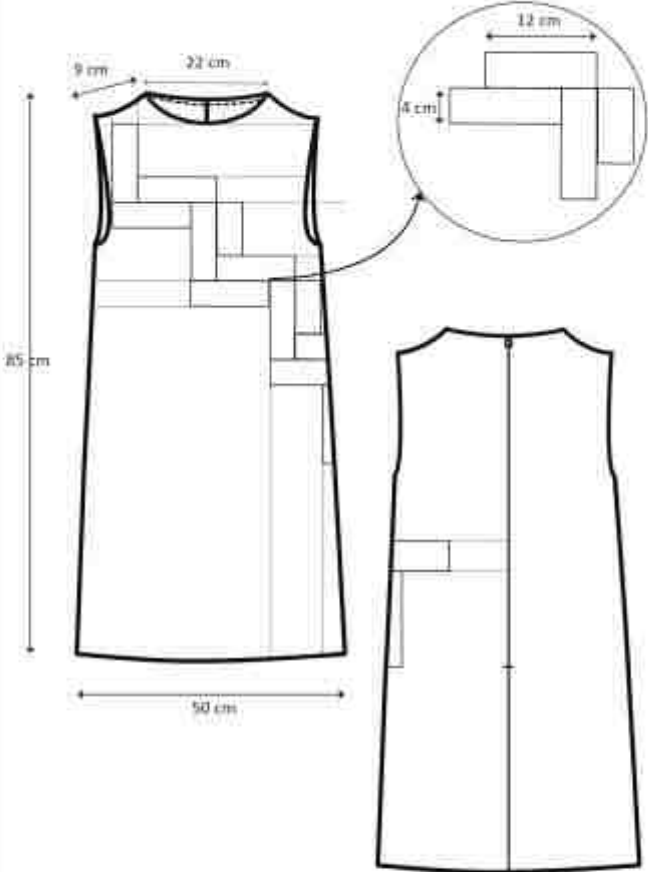
O desenho técnico é o desenho plano da roupa, frente e costa, como se a peça fosse estendida em cima de uma mesa, mostrando assim todos os seus detalhes e proporções exatas (Jones, 2005). Através de anotações técnicas onde todos os pormenores terão de estar mencionados relativos à modelagem e confeção das peças. Nelas devem constar especificidades técnicas para uma melhor compreensão, como tipos de costuras, tamanho de aberturas, posição de fechos, pinças, bem como todo o tipo de informação que se julgue necessária.

No entanto, antes de se efetuar a ficha técnica de cada uma das peças da coleção há que executar-se protótipos, para um melhor ajustamento técnico, evitando assim certas imperfeições.

As fichas técnicas apresentadas contêm referências à coleção e estação do ano correspondente, à matéria-prima selecionada bem como respetivo “*Pantones*”, bem como descrição de alguns dos processos técnicos relativos a confeção e acabamentos.

No entanto, importa referir que devido à complexidade técnica, possa haver a necessidade de ajustamentos de modo a não prejudicar todo o processo criativo (padrões).

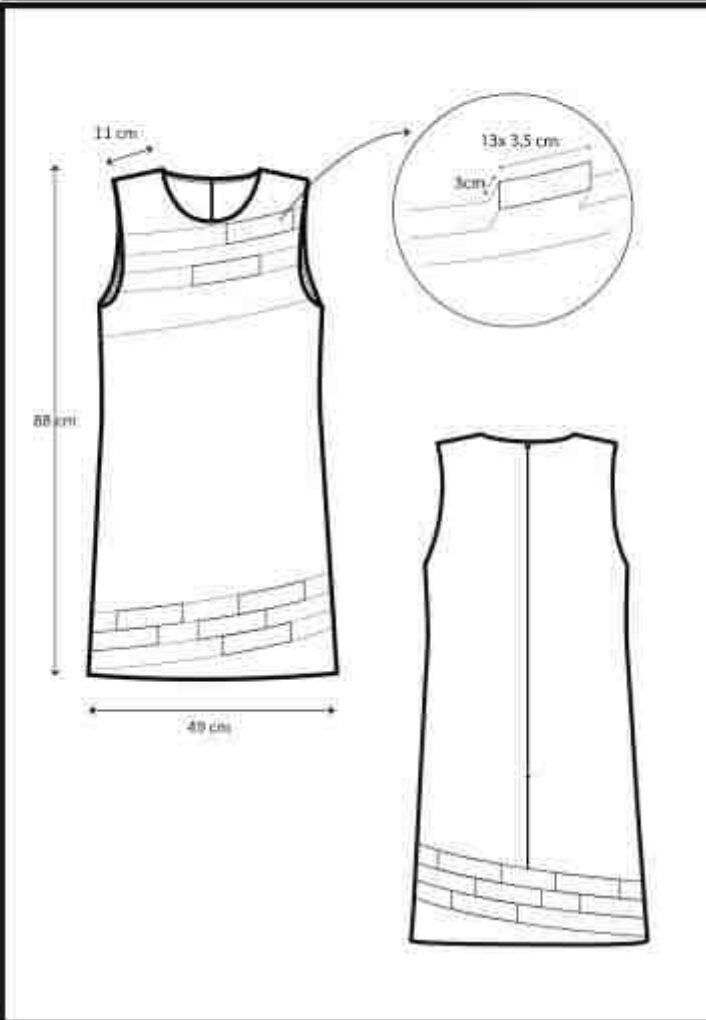
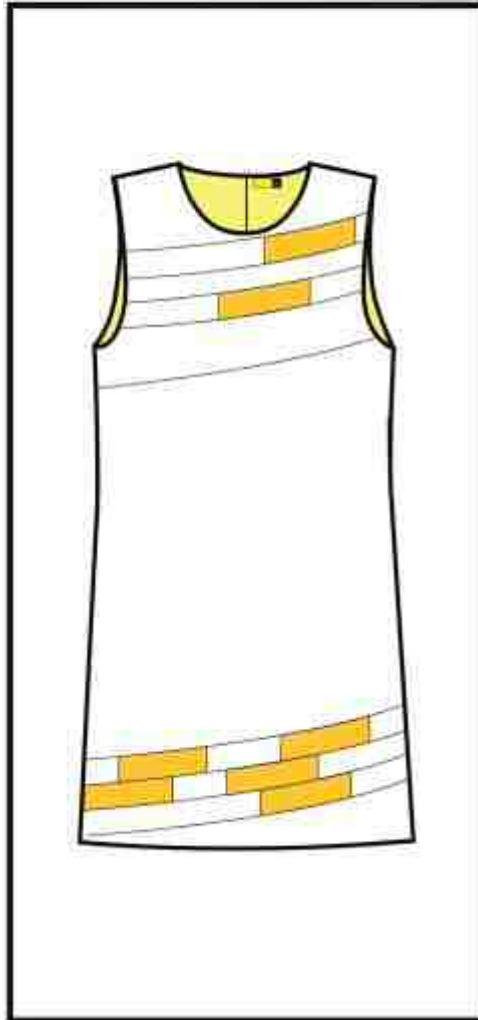
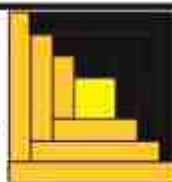
Deste modo, são apresentadas todas as fichas técnicas das peças da coleção, iniciando-se pelos vestidos, depois túnicas e sacos:

<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 001- 2013</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Vestido linha A, decote subido, com manga e fecho invisível no meio costa de 50cm. Na parte da frente aplicação da técnica de Manipulação de Pinças. Vista de 4cm no decote. Forro interior aplicado ao vestido.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>118 C</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Black C</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>White C</p> </div> </div>	<p>Materiais Composição Tecido : 60 % linho 40 % Poliéster</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">    </div> <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> 

Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 002- 2013

**"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"**



Descrição: Vestido de linha A, decote redondo, sem manga, com fecho invisível no meio costa de 50cm. Aplicação da técnica Reconstrução Arquitetónica na frente, zona do peito. Forro interior aplicado ao vestido.



604 C



White C



3445 C

Materiais
Composição
Tecido :
60 % linho
40 % Poliéster



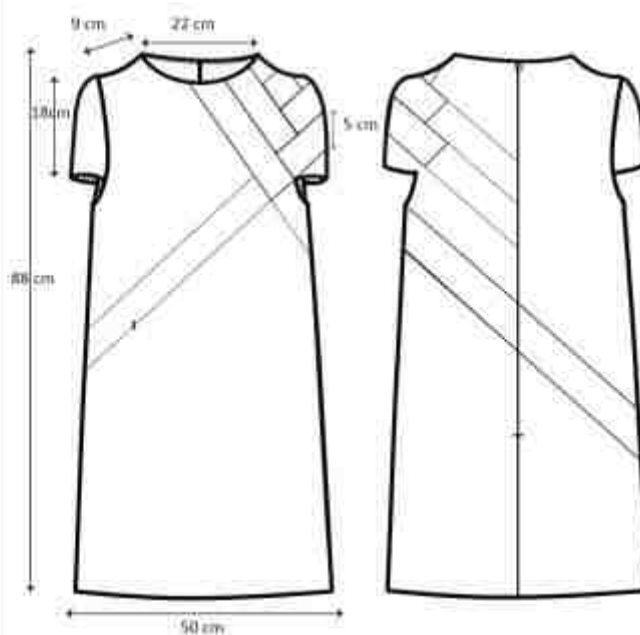
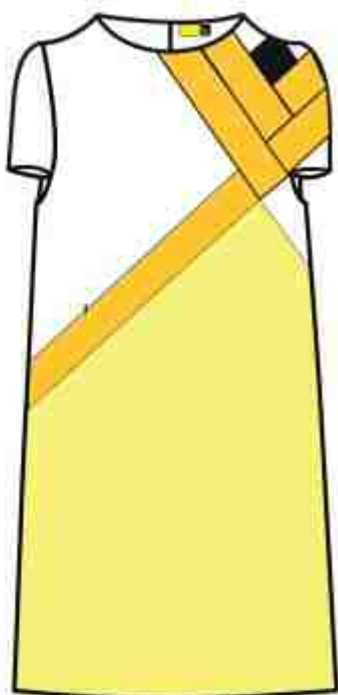
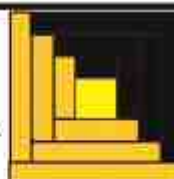
Composição
Forro:
100% Algodão



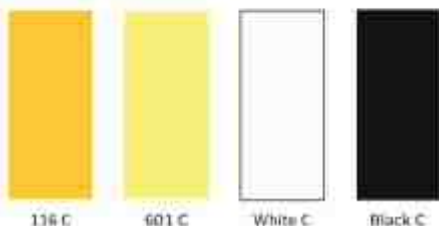
Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 003- 2013

"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"



Descrição: Vestido de linha A, decote subido, com manga e fecho invisível no meio costa de 50cm. Aplicação da técnica de Manipulação de Pinças e Transformação e Eliminação da Circunferência da Cava, na frente e costa do lado esquerdo. Um bolso interior de 12 cm inserido no corte. Forro interior aplicado ao vestido.



Materiais

Composição
Tecido :
60 % linho
40 % Poliéster



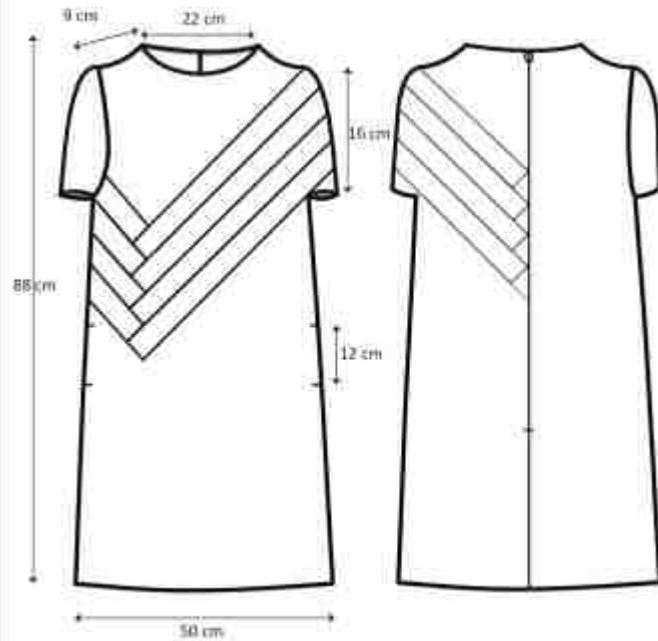
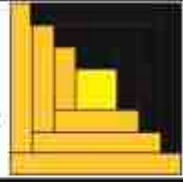
Composição
Forro:
100% Algodão



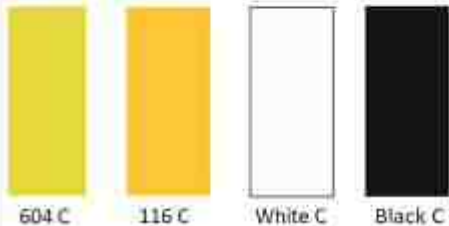
Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 004- 2013

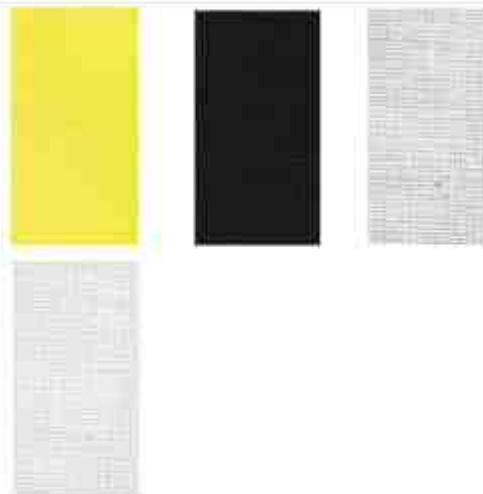
"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"



Descrição: Vestido linha A, decote subido, com manga e fecho invisível no meio costa de 50cm, Aplicação da técnica de Manipulação de Pinças e Transformação e Eliminação da Circunferência da Cava, frente e costa lado esquerdo. Dois bolsos laterais interiores. Vista de 4cm no decote. Forro interior aplicado ao vestido.



Materiais
Composição
Tecido :
60 % linho
40% poléster



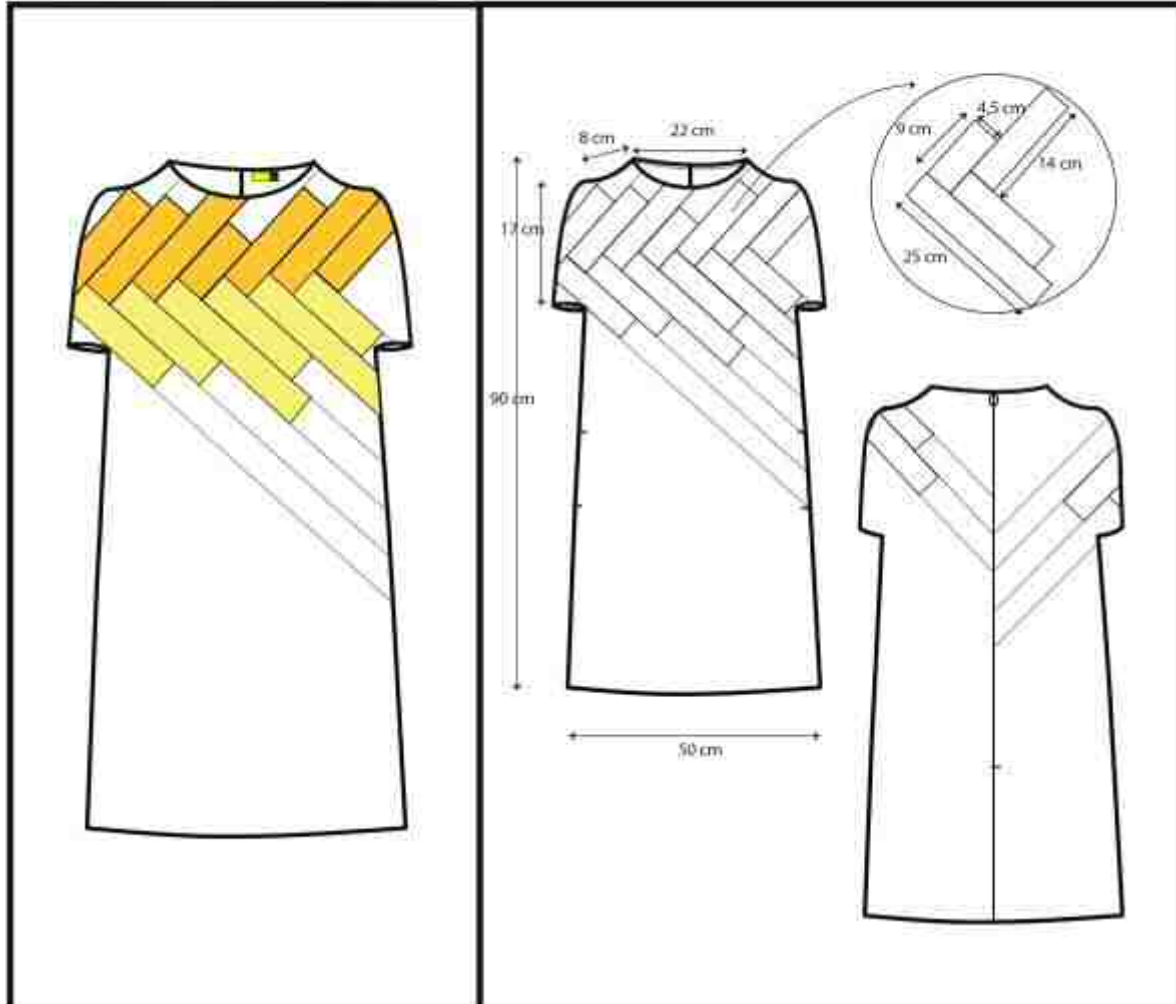
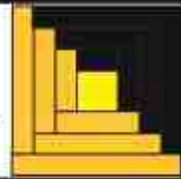
Composição
Forro:
100% Algodão

<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 005- 2013</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Vestido linha A, decote redondo, sem manga, com fecho invisível no meio costa de 30cm. Aplicação da técnica de Manipulação de Pinças, na frente e costa. Forro interior aplicado ao vestido.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> 116 C</div> <div style="text-align: center;"> Black C</div> <div style="text-align: center;"> White C</div> <div style="text-align: center;"> 3445 C</div> </div>	<p>Materiais Composição Tecido : 60 % linho 40 % Poliéster</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    </div> <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> 

Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 007- 2013

**"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"**



Descrição: Vestido de linha A, decote subido, com manga e fecho invisível no meio costa de 50cm. Na parte da frente aplicação da técnica de Manipulação de Pinças e Transformação e Eliminação da Circunferência da Cava no lado direito. Dois bolsos interiores nas laterais. Vista de 4cm no decote. Forro interior aplicado ao vestido.



116 C



601 C



White C

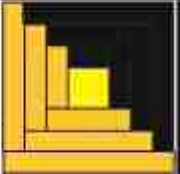
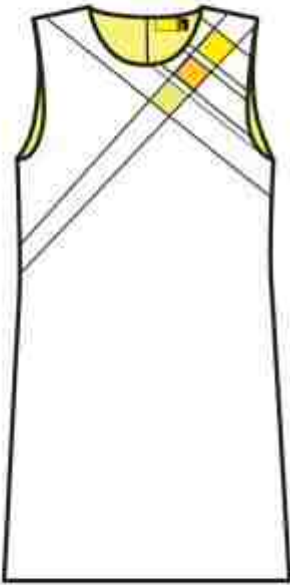
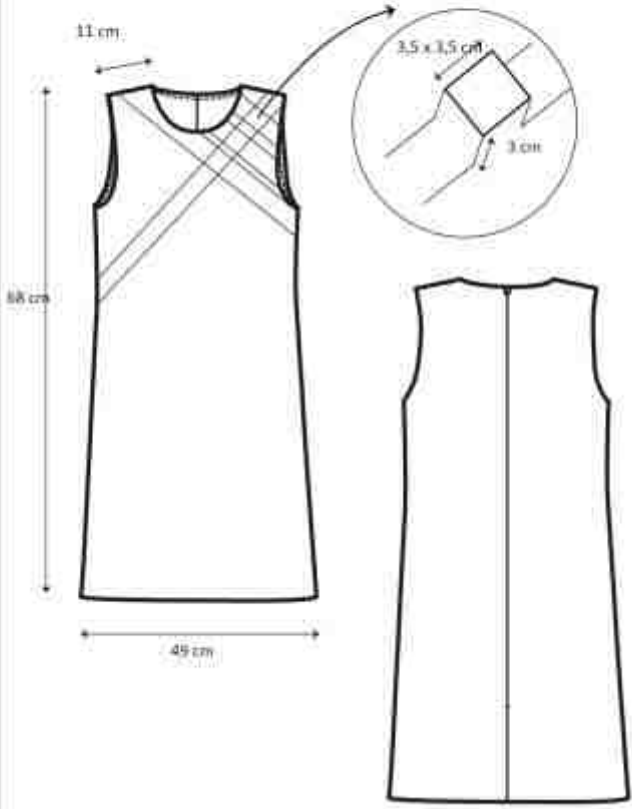
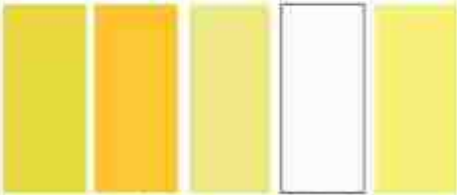
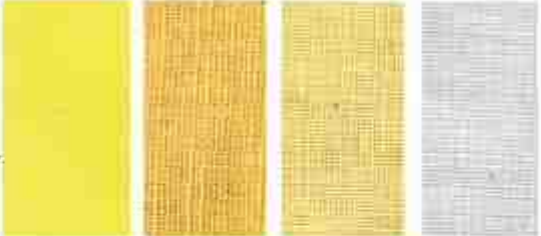

Materiais

Composição
Tecido :
60 % linho
40 % Poliéster



Composição
Forro:
100% Algodão

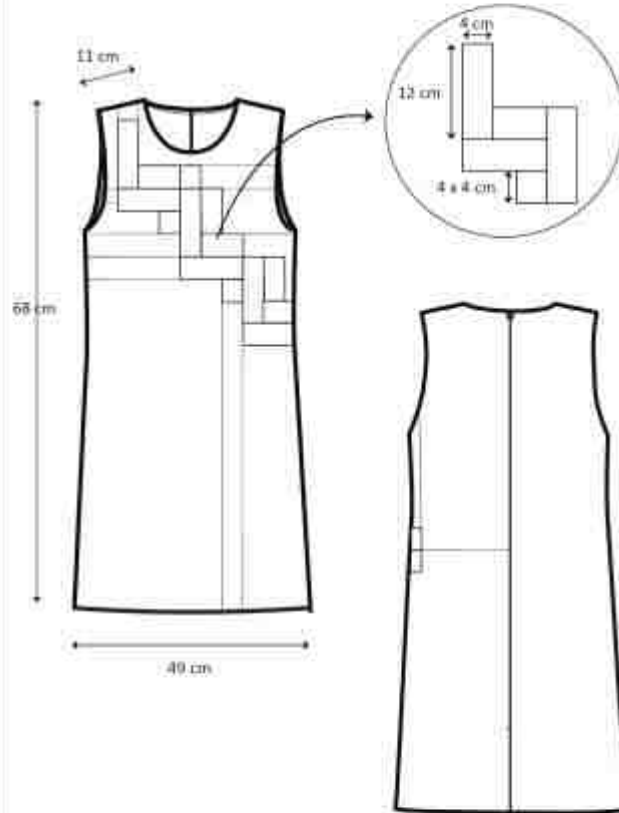
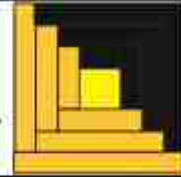


<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 008- 2013.</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Túnica de linha A, decote redondo, sem manga, com fecho invisível no meio costa de 50cm. Aplicação da técnica de Reconstrução Arquitetónica, na frente esquerda. Forro interior aplicado ao vestido.</p>  <p>604 C 116 C 601 C White C 3445 C</p>	<p>Materiais</p> <p>Composição Tecido : 60 % linho 40 % Poliéster</p>  <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> 

Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 009- 2013

"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"



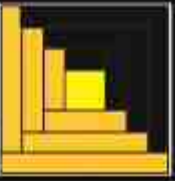

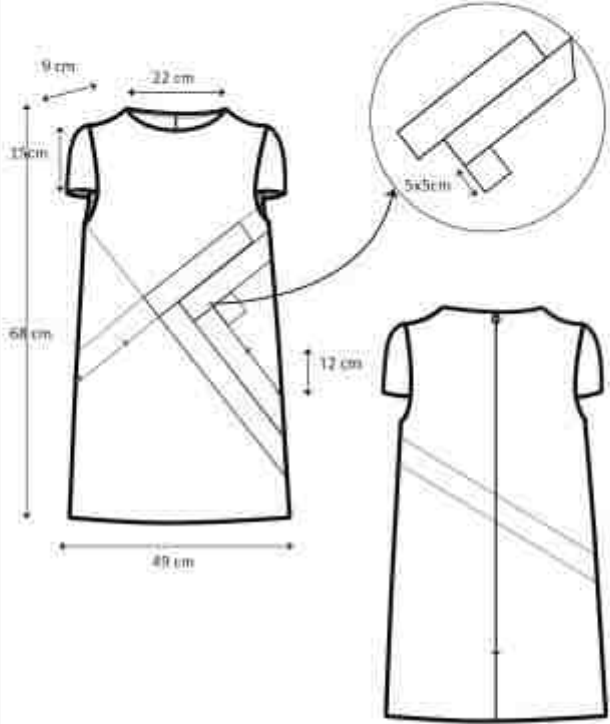


Descrição: Túnica de linha A, decote redondo, sem manga, com fecho invisível no meio costa de 50cm. Aplicação da técnica de Manipulação de Pinças. Forro interior aplicado ao vestido.

Materiais
Composição
Tecido :
60 % linho
40 % Poliéster



Composição
Forro:
100% Algodão

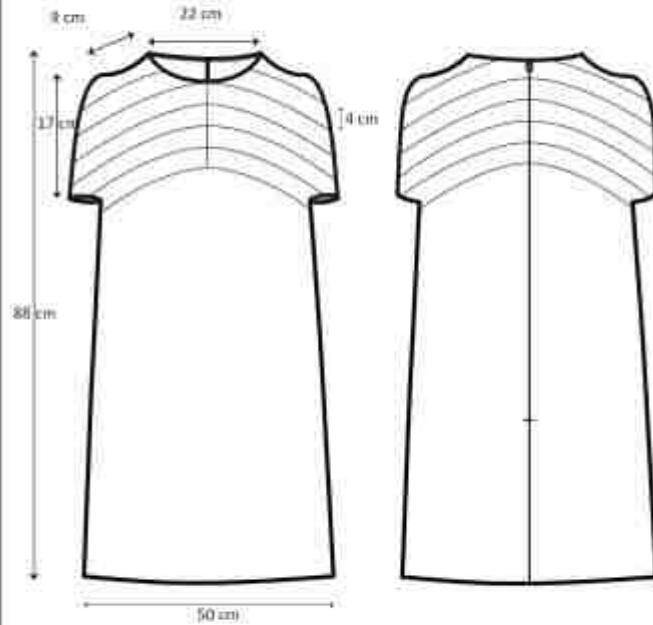
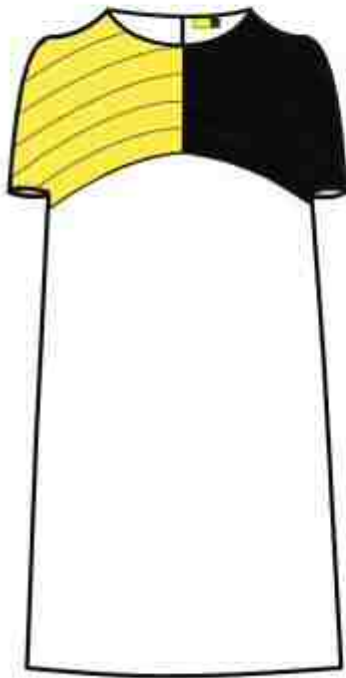
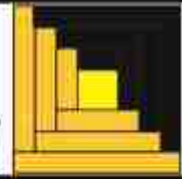


<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 010- 2013</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Túnica de linha A, decote subido, de meia manga e fecho invisível no meio costa de 50cm. Na parte da frente aplicação da técnica de Manipulação de Pinças. Dois bolsos frontais interiores inseridos em cortes diagonais. Vista de 4cm no decote. Forro interior aplicado ao vestido.</p>  <p>604 C 136 C White C Black C</p>	<p>Materiais Composição Tecido : 60 % linho 40 % Poliéster</p>  <p>Composição Forro: 100% Algodão</p>

Ficha Técnica

Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 006- 2013

"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"



Descrição: Vestido linha A, decote subido, com manga e fecho invisível no meio costa de 50cm. Aplicação da técnica Transformação e Eliminação da Circunferência da Cava, na frente e costa. Vista de 4cm no decote. Forro interior aplicado ao vestido.

Materials
Composição
Tecido :
60 % linho
40 % Poliéster



604 C



Black C



White C

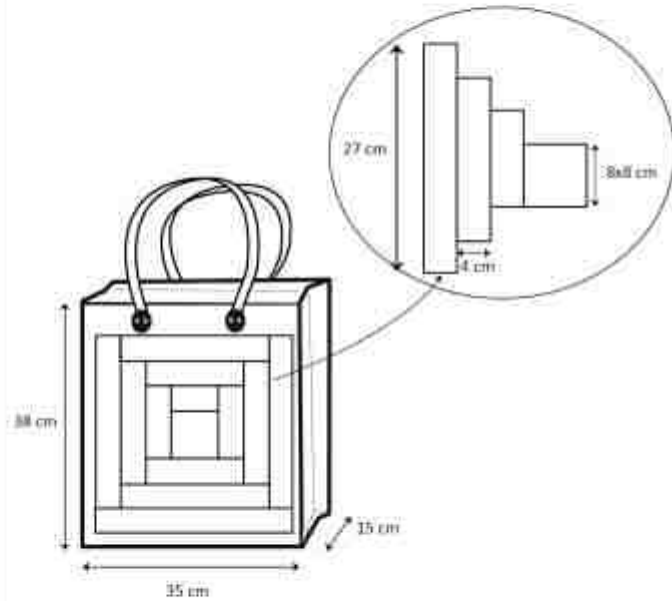
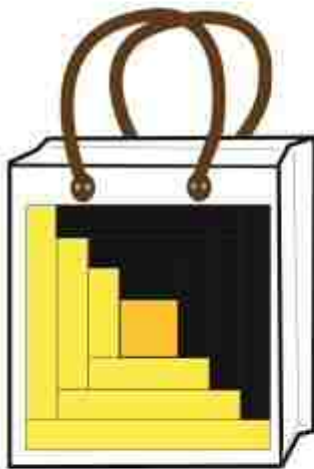
Composição
Forro:
100% Algodão



Ficha Técnica

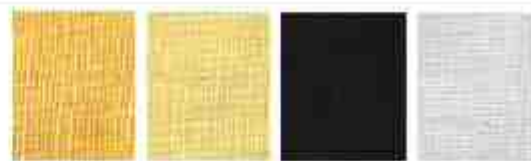
Coleção de Senhora
Primavera/Verão 2014
Data Outubro 2013
Ref: 0011- 2013

"A Exploração
da Técnica de Patchwork
no Vestuário Feminino Contemporâneo"



Descrição: Saco retangular em tecido, todo pespontado com alça dobrada, em pele. Interior forrado em tecido. Alça com 55x 2,5cm, pespontada e reforçada nas extremidades com círculo em pele e cravada com rebites.

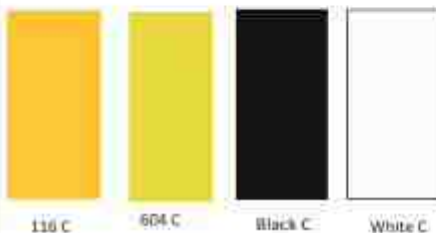
Materiais
Composição
Tecido :
60 % linho
28 % Poliéster
12 % Viscose

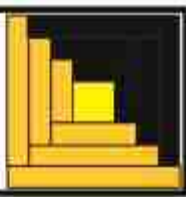
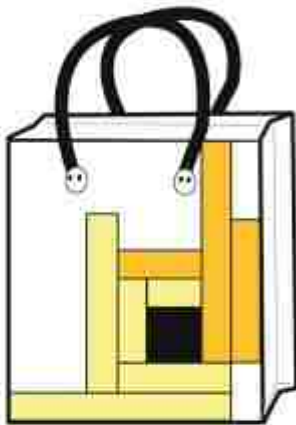
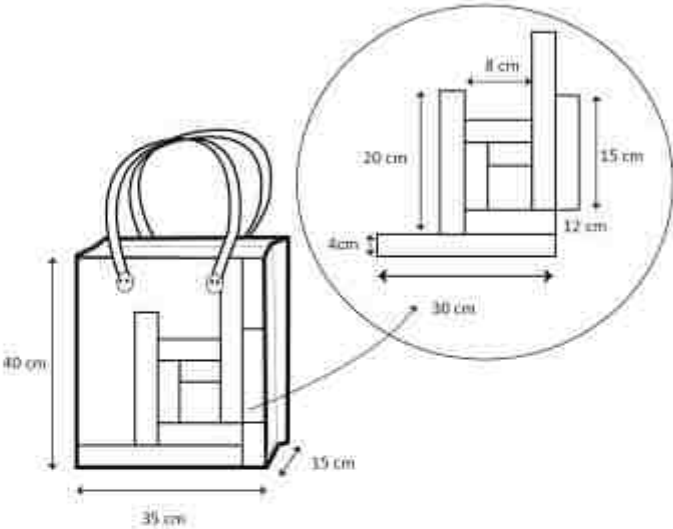





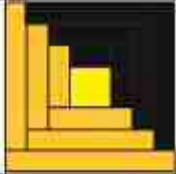
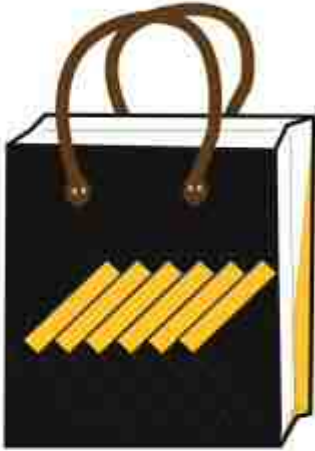
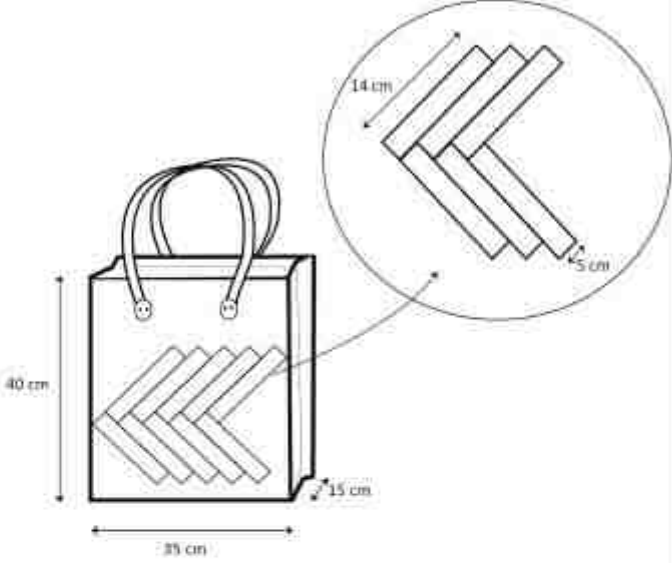


Composição
Forro:
100% Algodão


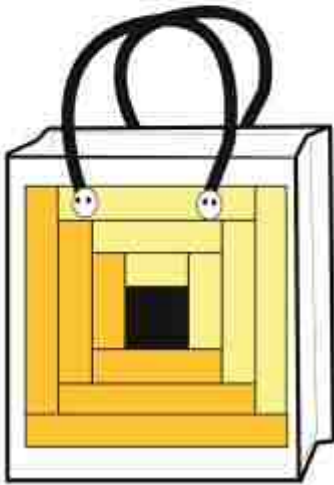
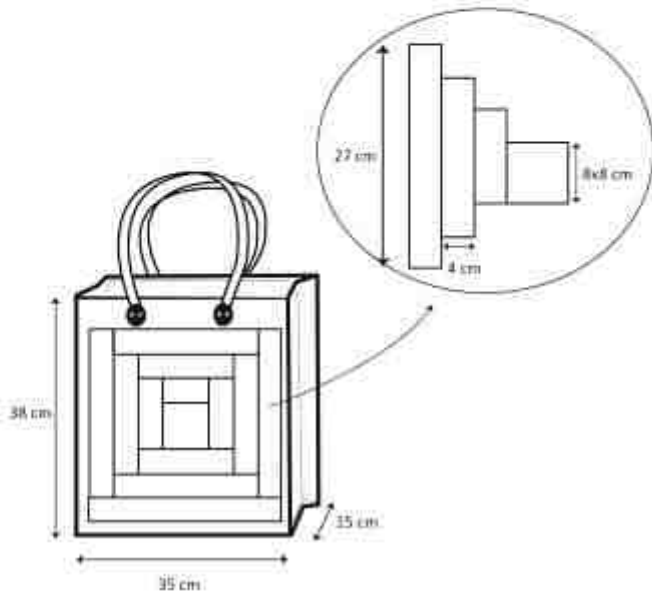

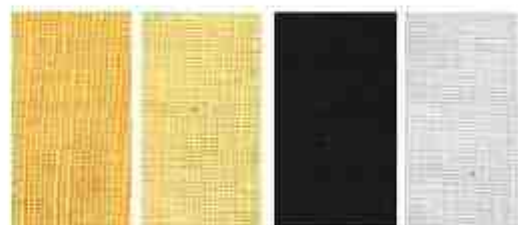




Composição
Alça :
100% Pele



<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 0022- 2013</p>	<p>"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p>	
		
<p>Descrição: Saco retangular em tecido, todo pespontado, com alça em tecido dobrado. Interior forrado em tecido. Alça com 55x2,5cm, pespontada e reforçada nas extremidades.</p>  <p>116 C 601 C Black C White C</p>	<p>Materiais: Composição Tecido : 60 % linho 28 % Poliéster Viscose</p>  <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> 	

<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 0033- 2013</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Saco retangular em tecido, todo pespontado com alça dobrada, de pele. Interior forrado em tecido. Alça com 55x 2,5cm, pespontada e reforçada nas extremidades com círculo em pele e cravada com rebites.</p>  <p>116 C Black C White C</p>	<p>Materiais Composição Tecido : 60 % linho 28 % Poliéster 12 % Viscose</p> <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> <p>Composição Alça : 100% Pele</p> 

<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 0044- 2013</p>	<p style="text-align: center;">"A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo"</p> 
	
<p>Descrição: Saco retangular em tecido, todo pespontado com alça em tecido dobrado. Interior forrado em tecido. Alça com 55x 2,5cm, pespontada e reforçada nas extremidades.</p>  <p>116 C 601 C Black C White C</p>	<p>Materiais Composição Tecido : 60 % linho 28 % Poliéster Viscose</p>  <p>Composição Forro: 100% Algodão</p> 

<p>Ficha Técnica Coleção de Senhora Primavera/Verão 2014 Data Outubro 2013 Ref: 0055- 2013</p>	<p>“A Exploração da Técnica de Patchwork no Vestuário Feminino Contemporâneo”</p>	
		
<p>Descrição: Saco retangular em tecido todo pespontado com alça em em tecido dobrado. Interior forrado em tecido. Alça com 55x 2,5cm, pespontada e reforçada nas extremidades.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  <p>138 C</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Black C</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>White C</p> </div> </div>	<p>Materiais Composição: Tecido : 60 % linho 28 % Poliéster 12 % Viscose</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 20px;">    </div> <p>Composição Ferro: 100% Algodão</p> <div style="display: flex; justify-content: center; margin-top: 20px;">  </div>	

4.4 Execução de protótipos

Como já referido ao longo do projeto, a execução de protótipos é parte importante em uma coleção de moda. A partir deles várias considerações são retiradas relativamente a questões criativas e técnicas, determinando por vezes o sucesso da coleção.

Com base na coleção os protótipos sempre foram uma constante, desde o seu início foram pensados a validar principalmente, técnicas de modelagem, seguida de testes relativamente aos tecidos e efeitos de cor e finalmente às formas estruturadas que compõem a coleção.

Na presente coleção com já referido, o método de modelagem refere-se à técnica de TR – Pattern, no entanto devido à complexidade e exigências das peças pode inclusive haver necessidade de uma modelagem plana.



Figura 73 Execução de protótipos, relativas à técnica TR- 3D. (Imagem da autora, 2013)



Figura 74 Execução de protótipos, relativas à técnica TR- Manipulação de pinças. (Imagem da autora, 2013)

4.5. Aceitação da resposta a questão de partida

A aceitação à questão de partida foi conforme metodologia proposta para esta investigação, através de revisão bibliográfica baseada em diversos autores nacionais e estrangeiros, bem como em publicações efetuadas por organizações nacionais e demais exemplos de intervenções referentes ao campo de investigação.

Com base na metodologia, vários protótipos foram efetuados de modo a validar a questão de partida. Pode-se assim perspetivar em resposta ao argumento apresentado, que o presente projeto pode suscitar o interesse do público feminino ao desenvolver-se uma coleção de moda diferenciada e inovadora, com influências da técnica do *patchwork* nacional.

Capítulo V - Conclusões, Contribuições e Recomendações Futuras

5.1. Considerações Finais

A presente investigação teve como objetivo principal a criação e desenvolvimento de uma coleção de moda, com influências do padrão de patchwork mais identificativo do contexto artesanal português, aliado a um *design* atual e inovador.

Sendo que o artesanato está intrinsecamente ligado à cultura de um povo, de uma comunidade, ao saber fazer transmitido de gerações em gerações. O artefacto, através de formas, muitas das vezes deformadas na simplicidade que lhe é característica, reflete as vivências, usos e costumes tradicionais. A sua continuidade e sobrevivência passam por uma alteração do seu estado inicial, a matéria, que através do seu criador exprime e sente as formas da sua criação.

O *design* de moda vem colaborar na evolução e revitalização do artesanato tradicional. A sua característica enquanto disciplina projetual de *design*, pode através da criatividade e da exploração de novas formas e materiais, aliada a novas tecnologias dinamizar e potenciar técnicas artesanais.

Em uma sociedade cada vez mais global, em que a necessidade de mudança exige cada vez mais fatores de distinção, esta proximidade vem suscitar perante o público uma nova visão ao que é artesanal e industrial e à consequente massificação de produtos.

Deste modo, esta ligação entre o *design* e o artesanato, agrega diferenciação e inovação a produtos capazes de competir no mercado globalizado, mais concretamente a segmentos que vêm nesta parceria sinónimo de distinção cultural, social e económica.

Pode-se assim concluir, através de revisão bibliográfica e demais projetos já efetuados, que esta proximidade pode contribuir para a valorização do artesanato e em paralelo criar uma diferenciação no produto moda.

Enquanto investigador e profissional da área de *design* de moda, possa reconhecer como de extrema importância concretizar um projeto desta natureza, em que o processo metodológico exigido contribuiu para sua formação pessoal e profissional.

5.2. Contribuições e Recomendações Futuras

No respeitante ao presente projeto de investigação, a sua contribuição traduz-se essencialmente na aceitação à questão de partida, ao explorar uma técnica artesanal no vestuário feminino, capaz de suscitar o interesse do público contemporâneo.

Pode-se assim, concluir através de revisão bibliográfica e demais projetos já efetuados, que este tipo de parcerias pode contribuir para a valorização do artesanato ao criar uma maior diversidade de produtos tradicionais e em simultâneo agregar ao produto moda fatores de distinção cultural.

Em uma sociedade atual em que a diferenciação tem cada vez mais suscitado o interesse do público, esta parceria pode promover o artesanato tradicional, através de novas abordagens. Sendo que, o número crescente deste tipo de intervenções indica um maior interesse do mercado de moda, através de mudanças de atitude face a produtos já desenvolvidos neste tipo de parcerias.

Permitindo assim a renovação de um e a distinção de outro, incentivando os vários organismos nacionais na promoção do artesanato tradicional. Contribuindo desta forma com o conhecimento adquirido para futuros projetos na área da trapologia mais concretamente o *patchwork*.

Assim sendo, pretende-se futuramente a execução de protótipos de modo a testar a presente coleção de moda. Posteriormente segue-se a sua promoção junto do público feminino validando todas as questões abordadas nesta investigação.

Perspetiva-se ainda a criação de uma marca, em representação do autor, promovendo desse modo todo o trabalho desenvolvido bem como a criação do *site* da marca de modo à comercialização das peças.

Possa ainda para o investigador enquanto discente na área do Design do Vestuário e Têxtil, através da sua formação académica e profissional contribuir e beneficiar uma área com elevado potencial como o artesanato.

Referencias Bibliográficas

- Alencastre, Helena. 2011.** Ser Artesão, um estado de graça ou uma provação? [autor do livro] Gabriel Cunha. *Artesanato- Questões de Comercialização*. Coimbra: CEARTE, 2011.
- Alliance for American Quilts. 2012.** Alliance for American Quilts. *www.allianceforamericanquilt.org*. [Online] Alliance for American Quilts, 2012. [Citação: 16 de Setembro de 2013.] <http://www.allianceforamericanquilts.org/projects/galleries/TWENTY/1-62A5/Star%20Gazing>.
- Almeida, Cristina Queijeiro. 2008.** *Sebenta de Modelagem de Vestuário*. Castelo Branco: ESART, 2008.
- Baldini, Massimo. 2006.** *A invenção da Moda- as teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2006. ISBN: 972-44-1260-1.
- Branco, João. 2005.** Artesanato e Design: Parcerias com Futuro? *Mãos*. Trimestral, 2005, 27/28.
- Brittain, Judy. 1993.** *Trabalhos de Agulha*. [trad.] Maria Helena Almeida Santos. Londres: Editora Civilização, 1993. ISBN: 972-26-1014-7.
- Caetano, Lucilia. 1992.** Bordados e outras artes de agulha. [autor do livro] IEFP. *Artesanato da Região Centro*. Coimbra: IEFP, 1992.
- Caetano, Lucília. 1992.** Bordados e outras artes de agulha. [autor do livro] IEFP. *Artesanato da Região Centro*. Coimbra: IEFP, 1992.
- Círculo de leitores, Lda. 1997.** *Nova Inciclopédia Larousse*. Lisboa: Printer Portuguesa, 1997. ISBN: 972-42-1589-X.
- Cobra, Marcos. 2007.** *Marketing & Moda*. Sao Paulo: Senac São Paulo, 2007. ISBN: 978-85-7359-519-2.
- Consumoteca. 2012.** Consumo Feminino. *Poderosas consumidoras – o cenário do mercado consumidor atual*. [Online] Consumoteca, 14 de Agosto de 2012. [Citação: 24 de Agosto de 2013.] <http://www.consumoteca.com.br/consumofeminino/2012/08/14/poderosas-consumidoras-o-cenario-do-mercadoconsumidor-atual/>.
- Cor, Rita. 2013.** *www.ritacor.com. Ritacor- patchwork em português*. [Online] Rita Cor, 2013. [Citação: 22 de Julho de 2013.] ([htt://ritacor.com](http://ritacor.com)).
- Cunha, Gabriel. 2011.** *Artesanato - Questões da Comercialização*. Coimbra : CEARTE, 2011. ISBN: 978-972-98718-4-9.

Factory, Burel. 2011. Burel Factory. *www.burelfactory.com*. [Online] Burel Factory, 2011. [Citação: 2 de Outubro de 2013.]

<http://www.burelfactory.com/burelcatalog2011.pdf>.

Feghali, Marta K e Dwyer, Daniela. 2001. *As engrenagens da moda*. Rio de Janeiro : Editora Senac, 2001. ISBN: 85-87864-11-4.

Fellner, Leigh. 2006. *Underground Railroad "Quilt Code"*. 2006.

Frost, Patrícia. 2000. *Miller's Collecting Textiles*. London : Octopus Publishing Group Ltd, 2000. ISBN : 1-84000-203-4.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2004. O Bordado de Castelo Branco. [autor do livro] Fundação Calouste Gulbenkian. *Artes Tradicionais de Portugal* . Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Harris, Jennifer. 1993. *5000 years of textiles*. Londres : British Museum press , 1993. ISBN: 0-7141-1769-2.

Johnson, Julie. 2013. Emporia State of University. *www.emporia.edu*. [Online] 2013. [Citação: 25 de Julho de 2013.] <http://www.emporia.edu/cgps/tales/quilte~1.html>.

Jones, Sue J. 2005. *Fashion Design- O Manual do Estilista*. [trad.] Iara Biderman. Barcelona : Gustavo Gili, 2005. ISBN : 84-252-2038-6.

Kotler, Philip. 1987. *Marketing- Edição Compacta*. São Paulo : Editora Atlas S.A. , 1987. ISBN: .

Lemmon, Kathrin. 2006. Yahoo Voices. *voices.yahoo.com*. [Online] 8 de Agosto de 2006. [Citação: 22 de Julho de 2013.] <http://voices.yahoo.com/down-amish-countryroads-northern-indiana-60053.html>.

Lindon, Denis, Lendrevie, Jacques e Rodrigues, Joaquim Vicente. 2009. *Mercator XXI - Teoria e prática do marketing*. Alfragide : Publicações Dom Quixote, 2009. ISBN: 978-972-20-2744-1.

Lipovetsky, Gilles. 1989. *O Império do Efêmero- A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, Lda., 1989. ISBN: 972-200695-9.

Masdeu, Carmen e Morata, Luz. 2000. *Las rutas de la seda*. [trad.] Michael Maudsley. Itália : Centre de Decomentacion i Museu Tèxtil, 2000. ISBN: 84-921199-5-0.

Melo e Castro, Eduardo. 1984. *A qualidade dos Textêis*. Lisboa : A regra do Jogo Edições, lda., 1984.

Modatex. 2011. Reconstrução Transformacional. [trad.] Rosa Fortes. *O Guia de Shingo Sato*. Portp : Modatex, 2011.

Morozzi, Cristina. 1999. Design: A Totalidade eo Nada. [autor do livro] Museu do Design. *Museu do Design*. Lisboa : Museu do Design , 1999.

National Park Service. 2012. Homestead. *National Park Service*. [Online] 2012. [Citação: 18 de 2013 de 2013.]
<http://www.nps.gov/home/planyourvisit/quiltdiscovery-experience.htm>.

Osho, Kojun kishgami. 2006. Zen Road. *www.zen-road.org*. [Online] Zen Road, Novembro de 2006. [Citação: 23 de Junho de 2013.]
http://zenroad.org/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=27&lanaliosa s.

Papanek, Victor. 1995. *Arquitetura e Design*. Londres : Edições 70, 1995. ISBN: 97244-0968-6.

Patch-mania. 2013. Patch-mania. *Patch-mania*. [Online] Shabbyblogs.com, 30 de Setembro de 2013. [Citação: 19 de Setembro de 2013.]
<http://patchmania.blogspot.pt/>.

Perdigão, Teresa. 2002. *Tesouros do Artesanato Português* . Lisboa : Editorial Verbo, 2002. Vol. II. ISBN : 972-22-2121-3.

Pezzolo, Dinah Bueno. 2009. *Moda- definições e experiências*. São Paulo : SENAC, 2009. ISBN: 978-85-7359-850-6.

Pinto, Clara Vaz. 1993. *Colchas de Castelo Branco* . Lisboa : Instituto de Museus Portugueses, 1993. Dep. Legal: 71291/93.

PPART. 2000. *Con Tradições- Moda Portuguesa*. Coimbra : PPART, 2000. ISBN:97297-910-3-I.

Prichard, Sue. 2008. V&A Online Journal. *www.vam.ac.uk*. [Online] Victoria and Albert Museum, 2008. [Citação: 24 de Julho de 2013.]
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-01/keepsakes-ofidentity-michele-walker-memorial/>. ISBN: 2043-667X.

Puls, Lourdes Maria. 2007. *Percepção e criatividade no processo de desenvolvimento criativo do designer de moda*. Buenos Aires : Universidade de Palermo-Facultad de Diseño Y Comunicacion, 2007. ISSN: 1850-2032.

Quilting in America. 2009. History of Quilt- An America Folkart. *www.quilting-in-america.com*. [Online] Quilting in America, 2009. [Citação: 2 de Abril de 2013.]
<http://www.quilting-in-america.com/History-of-Quilts.html>.

—. 2009. Quilting in America. *www.quilting-in-america.com*. [Online] 2009. [Citação: 22 de Julho de 2013.] <http://www.quilting-in-america.com/History-of-Quilts.html>.

- Rigueiral, Carlota e Rigueiral, Flávio. 2002.** *Design & Moda- como agregar valor e diferenciar sua confecção.* São Paulo : Instituto de Pesquisas Tecnológicas, 2002. ISBN: 85-09-00122-7.
- Rocha, Carlos Sousa. 1998.** *Teoria do Design.* Amadora : Plátano Editora, 1998. ISBN: 972-621-873-X.
- Saloia, A. 2011.** A Saloia. *www.saloia.blogspot.pt.* [Online] A Saloia, 8 de Outubro de 2011. [Citação: 22 de Julho de 2013.] <http://www.saloia.blogspot.pt/search/label/patchwork%20in%20Portugal>.
- Santos, Aida. 2011.** O Artesão e a Matéria! [autor do livro] Gabriel Cunha. *Artesanato- Questões da Comercialização.* Coimbra : CEARTE, 2011.
- Silva, Ribeiro da e Kelly, Emanuelle. 2009.** *Design e Artesanato: um diferencial cultural na indústria de consumo.* Buenos Aires : Facultad de Diseño y Comunicación, 2009. p. 263. ISSN: 1850-2032.
- Silveira, Elaine e Cunha, Joana. 2011.** O Artesanato Urbano e a sua Relação com o Artesanato Tradicional e o Design. *Repositório Universidade do Minho.* [Online] 18 de Agosto de 2011. [Citação: 18 de Agosto de 2013.] <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/14949>.
- Simmel, Georg. 2008.** *Filosofia da moda e outros escritos.* [trad.] Artur Morão. Lisboa : Texto & Grafia, 2008. ISBN: 978-989-95689-2-1.
- Sokolov, Joel. 1991.** *Textili Designs.* Nova Iorque : Library of Applied Design , 1991. ISBN: 0-86636-141-3 .
- Sorger, Richard e Udale, Jenny. 2009.** *Fundamentos de Design de Moda.* [trad.] Joana Figueiredo e Diana Aflalo. Porto Alegre : Bookman, 2009. ISBN: 978-85-7780-355-2.
- Sousa, António Teixeira de. 1989.** Nota Introdutória. [autor do livro] IEFP. *Artesanato da Região Norte .* Porto : IEFP, 1989.
- Stalp, Marybeth C. 2001.** [Online] 2001. http://getd.galib.uga.edu/public/stalp_marybeth_c_200112_phd/stalp_marybeth_c_200112_phd.pdf.
- Stapel, Koning e Vibeke, Hanne. 2000.** *Silk Quilts- From the silk road to the quilter`s studio.* Illinois : NTC- Contemporany publishing Grou. Inc, 2000. ISBN: 0-8442-2081-7.
- Subhashree, Sharkar. 2011.** *www.fibre2fashion.com. Fibre 2 Fashion.* [Online] Fibre 2 Fashion, 28 de Agosto de 2011. [Citação: 11 de Agosto de 2013.] <http://www.fibre2fashion.com/industry-article/35/3496/the-design-process-in-fashion-product-development2.asp-->.

Sulinformação. 2013. Sulinformação. *www.sulinformação.pt*. [Online] 25 de Abril de 2013. [Citação: 4 de Outubro de 2013.]

Tabosa, Tibério C. M. 2011. A Visão Ampliada do Artefato Artesanal na Ótica do Circuito da Cultura e suas Implicações na Comercialização. [autor do livro] Gabriel Cunha. *Artesanato- Questões da Comercialização*. Coimbra : CEARTE, 2011.

The Sewing Divas- sewing, design, fashion. 2011. The sewing divas sewing, design, fashion. *The sewing divas sewing, design, fashion*. [Online] Fevereiro de Dezembro de 2011. [Citação: 2 de outubro de 2013.] <http://thesewingdivas.wordpress.com/2011/12/02/shingo-sato-designer/>.

Victor, Isabel e Çonçalves, Luis Jorge. 1996. Bordados e outras artes de agulha. [autor do livro] IEFP. *Artesanato de Lisboa e Val do Tejo*. Coimbra : IEFP, 1996.

Vivika-blog. 2013. Quilting Daily. *www.quiltingdaily.com*. [Online] Interweave, 18 de Fevereiro de 2013. [Citação: 24 de Julho de 2013.] http://zenroad.org/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=27&lanaliosas.

Wikipedia. 2013. Wikipedia . *pt.wikipedia.org*. [Online] Wikipedia project, 9 de Abril de 2013. [Citação: 22 de Julho de 2013.] [http://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_\(tecido\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_(tecido)).

Ziegler, Kathleen e Greco, Nick. 1995. *Fabric Sculpture- the step-by-step guide and show case*. s.l. : Dimensional Illustrators, Inc. , 1995. ISBN: 1-56496-133-8.

Anexos

6.1. Anexo A - Plano de negócios (Cálculo de custos de produção)

GASTOS MENSAIS VARIÁVEIS

			VESTIDOS
Mão de Obra	Nº horas	Preço hora	Custo Total
Pesquisa	19	7,00 €	133,00 €
Desenvolvimento	17	7,00 €	119,00 €
Confeção	60	7,00 €	420,00 €
TOTAL	96		672,00 €

Materiais	Pr. Médio/Peças	Nº Peças	Custo Total
Tecido	14,00 €	9,00	126,00 €
Tecido Forro	3,00 €	9,00	27,00 €
Aviamentos	2,20 €	9,00	19,80 €
Embalagem	5,50 €	9,00	49,50 €
TOTAL			222,30 €

TOTAL Mão de obra + Materias	894 €
-------------------------------------	--------------

Considerações:

A quantidade de tecido e forro foi estipulado mediante média final de consumo.

Considerando que o gasto será de 1,20mt, para cada vestido em tecido e 0,90 mt de forro.

Relativamente à rubrica Embalagem, diz respeito a cabides, saco de papel craft e etiqueta em cartão.

GASTOS MENSAIS VARIÁVEIS

			TÚNICAS
Mão de Obra	Nº horas	Preço hora	Custo Total
Pesquisa	13	7,00 €	91,00 €
Desenvolvimento	12	7,00 €	84,00 €
Confeção	40	7,00 €	280,00 €
TOTAL	65		455,00 €

Materiais	Pr. Médio/Peças	Nº Peças	Custo Total
Tecido	12,00 €	6,00	72,00 €
Tecido Forro	2,50 €	6,00	15,00 €
Aviamentos	2,20 €	6,00	13,20 €
Embalagem	5,50 €	6,00	33,00 €
TOTAL			133,20 €

TOTAL Mão de obra + Materias	588 €
-------------------------------------	--------------

Considerações:

A quantidade de tecido e forro foi estipulado mediante média final de consumo.

Considerando que o gasto será de 0,90 mt, para cada túnica em tecido e 0,70 mt de forro.

Relativamente à rubrica Embalagem, diz respeito a saco de papel craft e etiqueta em cartão.

GASTOS MENSAIS VARIÁVEIS

			SACOS
Mão de Obra	Nº horas	Preço hora	Custo Total
Pesquisa	3	7,00 €	21,00 €
Desenvolvimento	3	7,00 €	21,00 €
Confeção	9	7,00 €	63,00 €
TOTAL	15		105,00 €

Materiais	Pr. Médio/Peças	Nº Peças	Custo Total
Tecido	8,00 €	8,00	64,00 €
Tecido Forro	1,50 €	8,00	12,00 €
Aviamentos	9,00 €	8,00	72,00 €
Embalagem	3,50 €	8,00	28,00 €
TOTAL			176,00 €

TOTAL Mão de obra + Materias	281 €
-------------------------------------	--------------

Considerações:

A quantidade de tecido e forro foi estipulado mediante média final de consumo.

Considerando que o gasto será de 0,70 mt, para cada saco em tecido e 0,50 mt de forro.

Relativamente à rubrica Embalagem, diz respeito a saco de papel craft e etiqueta em cartão.

VESTIDOS, TÚNICAS E SACOS**GASTOS MENSAIS FIXOS**

	Custo Total
Comunicação	65 €
Seguros	10 €
Deslocação	90 €
Impostos e Seg. Social	150 €
Ordenado	700 €
Manutenção de máquinas	30 €
TOTAL	1 045 €

GASTOS TOTAIS MENSAIS	2 788 €
------------------------------	----------------

RENDIMENTOS MENSAIS

	Nº peças	Pr. Unitário	TOTAL
Vestidos	9	180,0 €	1 620 €
Túnicas	6	160,0 €	960 €
Sacos	8	40,0 €	320 €
			2 900 €

Considerações finais:

Sendo que o valor de mão de obra por hora, foi mediante nº total de horas mensais por valor de gastos mensais. Valor restante de lucro. correspondência e internet.

Os seguros considerados são de acidentes de trabalho e multiriscos.