

# O ouro e o algodão

Patricia Barbosa

# O ouro e o algodão

ESAD.CR

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha- Instituto Politécnico de Leiria

Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho

2500-321 Caldas da Rainha

[www.esad.ipleiria.pt](http://www.esad.ipleiria.pt)

Relatório de Projeto Final

Mestrado em Design de Produto

Autora

Patrícia Barbosa

[barbosapatricia@gmail.com](mailto:barbosapatricia@gmail.com)

Orientador

Miguel Vieira Baptista

2019

Ao professor Miguel Vieira Baptista pela orientação da dissertação e em particular ao incentivo na minha formação na área da joalheria;

À Olga Noronha, pela disponibilidade e motivação dada;

À Eunice Neves pela cedência das oficinas no Centro de Formação Profissional da Indústria de Ourivesaria e Relojoaria (CINDOR);

Ao professor Fernando Poeiras pelo apoio e disponibilidade;

À Marília Ferreira pela partilha de conhecimento e apoio técnico;

A todos os amigos e colegas que contribuíram para o desenvolvimento do projeto;

Aos meus irmãos pela presença constante nesta caminhada;

Ao meu pai por ser o meu apoio e exemplo de determinação;

Em especial à minha mãe, companheira de todas as horas, por me ter permitido brincar às costureiras em criança,

Um sincero obrigada.

## RESUMO

“O ouro e o algodão” reflete o contraste e a proximidade entre duas matérias. Se por um lado, o “ouro” é sinônimo de joia, detalhe, valor, simbólico e essencialmente não pragmático, o “algodão” é sinônimo de pragmatismo, de matéria que tapa, protege e menos nobre.

Partindo desta lógica, o projeto “O ouro e o algodão” explora a relação entre a joia e o vestuário, através do estudo de ambos, enquanto elementos que se complementam e se completam no corpo. Pretende-se essencialmente, explorar o significado e o potencial projetual da joia enquanto ferramenta utilitária e simbólica em combinação com o vestuário que é pensado para funcionar em conjunto com a joia.

Com base num conjunto de objetos, esta relação é apresentada em dois momentos, sendo que em ambos, a joia atua no vestuário como elemento/dispositivo de transformação e conformação, acrescentando-lhe detalhe e valor, e o vestuário, por sua vez, é projetado, na maioria dos casos para lhe conferir suporte para que a sua presença faça sentido.

### Palavras-chave

Joalheria/ vestuário/ utilitário/ simbólico/ valorização/ junção/ complemento/ design

## ABSTRACT

“O ouro e o algodão” (gold and cotton) reflects the contrast and proximity between two materials. If, on the one hand, “gold” is synonymous with jewellery, detail, value, symbolism and essentially non pragmatic, “cotton” is synonymous with pragmatism, with the material that covers, protects and less noble.

Starting from this assumption, the project “O ouro e o algodão” explores the relationship between jewellery and clothing, through the study of both, as elements that complement and complete each other in the body. The aim is essentially to explore the meaning and project potential of the jewel as a utilitarian and symbolic tool in combination with the clothing that is designed to work together with the jewel.

In a range of objects, this relationship is presented in two moments, and in both, the jewel acts on clothing as an element/device of transformation and conformation, adding detail and value to it, and clothing, in turn, is designed, in most cases, to give it support so that its presence makes sense.

### Keywords

Jewellery/ clothing/ utilitarian/ symbolic/ valorization/ union /complement/ design

# ÍNDICE

<b>Enquadramento</b>	
Motivações e objetivos	10, 11
<b>O adorno pessoal</b>	12,13
<b>A joia</b>	14- 25
<b>A joia e o vestuário</b>	26-64
Como atuam no corpo	26-35
Como se relacionam	36-39
As joias úteis no vestuário	40-47
A intervenção das joias nos têxteis	48- 54
A intervenção têxtil nas joias	55-60
As joias do dia-a-dia	61-64
<b>A matéria</b>	65-67
<b>Referências / casos de estudo</b>	68- 72
<b>Metodologias</b>	73-75
<b>O projeto</b>	76-187
Primeiro momento	78-114
Defeito	79-91
Botão	82-84
Ajuste	85-87
Pressão	88-91
Protótipos Finais	92-114
Segundo momento	115-187
Cintar	116-119
Puxar	120-123
Unir/construir	124-127

Encaixar	128-130
Protótipos Finais	131-187
<b>Conclusões</b>	188,189
<b>Bibliografia</b>	190-196
Vídeo	190
Artigos/ Jornais/ Revistas	190-191
Livros	191-192
Sites	193
Imagens	194-196
<b>Anexo</b>	197-201

## ENQUADRAMENTO

(motivações e objetivos)

Adormecia e acordava ao som das máquinas, do pedal que fazia a agulha subir e descer, do vapor que saía do ferro de engomar, e da tesoura que talhava os tecidos sobre a mesa. Cresci com esta imagem sonora de ti, de costas voltadas, a dar forma a superfícies planas, que inexplicavelmente, eram rematadas em linhas perfeitas, como se tivessem sido guiadas a régua e esquadro. Não sei quando, mas foi sem dúvida um ponto de viragem no meu ser esta representação de ti, que em criança me inspirou e levou, às escondidas, a ligar as máquinas. Desta vez, o som era provocado por mim. As linhas que saíam perfeitas das tuas mãos, eram repetidas por mim, desconformes. E a tesoura que talhava e contornava tao rigorosamente as formas dos tecidos, saíam também das minhas mãos, irregulares. Na tentativa de ser igual a ti, de obter os mais exíguos pormenores com tanto rigor e perfeição, insisti. Quando proibida, após ser apanhada de costas voltadas nas máquinas, ficava apenas a observar-te a fazer, a desfazer e a aperfeiçoar. Foi assim, inicialmente contra a tua vontade, que partilhei contigo os mesmos gostos. Esta admiração que desenvolvi pelo universo têxtil e pelo pormenor cresceu e foi trazida, de forma inconsciente, para o meu percurso académico. No segundo ano de mestrado, após a tomada de consciência da presença constante destes elementos, iniciei-me em joalheria, área na qual a minúcia predomina. O fascínio sentido em criança foi reavivado pelo som do fogo que fazia a solda correr e entrar-se, em estado líquido, entre os mais finos fios de prata, previamente moldados e encaixados numa estrutura que os abraçava.

São estes dois elementos, trabalhados de forma completamente díspar e presentes em áreas aparentemente tão distintas, que definiu o principal objetivo deste projeto: o abraço entre o olhar sobre a utilidade dos objetos, e a unificação de duas matérias tão opostas, como o são o metal e o têxtil. Assim, este projeto almeja a valorização do vestuário através da joia em duas vertentes; uma que reflete a joia enquanto objeto de valor e simbólico, e outra, que procura a valorização da joia como potencial objeto utilitário.

Partindo desta lógica, os formatos pré-concebidos da joia (como um colar ou uma pulseira) são excluídos. Em seu lugar, esta é incorporada diretamente no vestuário, fazendo parte do ato de vestir. A joia é aplicada a

situações que seriam maioritariamente resolvidas por objetos corriqueiros, como o botão, ou o fecho éclair (elementos que fazem parte do nosso vestuário do dia-a-dia). Assim, fizemos do comum, a oportunidade para a joia ter um papel ativo e ligeiramente diferente do papel que habitualmente lhe é atribuído. Este facto, aumentou também as dificuldades técnicas do projeto, pois, pelas limitações associadas a cada um dos materiais, foi necessário encontrar um equilíbrio que tornou o desenvolvimento das peças possível.

Consequentemente, deste trabalho resulta uma série de objetos que proporcionam um olhar individual sobre o papel da joia, e consequentemente uma distinta forma de interferir no vestuário.

## O ADORNO PESSOAL

Durante a pesquisa sobre o papel dos adereços, da joia e do vestuário, a determinada altura do projeto, ponderou-se a importância da comunicação clara. Começa-se por definir os conceitos “funcional”, “utilitário” e “simbólico”. Assim, considera-se que “funcional” reporta à função/serviço de algo; que “utilitário” se refere ao pragmatismo e utilidade do objeto e, que “simbólico” é uma representação de algo e que, por isso, reflete o metafórico. Para elucidar estas definições, proceder-se-á de seguida a uma breve análise das roupas da nobreza. De facto, se atentarmos nas roupas dos nobres comparativamente às classes mais pobres, verifica-se que essas vestes são utilitárias, pois protegem o corpo; são simbólicas, pois promovem a diferenciação das classes (e.g. as vestes dos nobres refletem o seu poder e estatuto comparativamente com as das classes mais pobres); e funcionais, dado que cumprem a função que lhes foi incumbida. Neste cenário, o objeto tem em si uma multiplicidade de funções, no entanto, é também importante considerar que um objeto pode também ser apenas funcional, ou utilitário ou simbólico.

*“Os objetos são o meio pelo qual medimos a passagem das nossas vidas. São eles que usamos para nos definir, para sinalizar quem somos e quem não somos. Às vezes é a joalharia que assume esse papel, outras vezes é a mobília que usamos nas nossas casas, ou as posses pessoais que transportamos conosco, ou as roupas que usamos” (Sudjic, 2009, p.21).*

Nascemos desprovidos de roupa e com uma necessidade aguçada de colmatar esta fragilidade. Na tentativa de superar esta realidade, o Homem procura na natureza objetos que o completem e satisfaçam e que lhe abrem a possibilidade de se cobrir com outras camadas.

Diferentes culturas, em diferentes épocas apresentam uma multiplicidade de variações da condição do corpo nu, recorrendo a uma diversidade de mecanismos para a recriação do mesmo. Amorim (2019), em “O armário”, explica que o facto de chegarmos à Terra sem nada, não só impulsiona a atração que sentimos por determinados objetos, mas também expõe o nosso lado mais infantil e é esta infantilidade que nos empurra para a construção de uma identidade, onde os objetos são uma extensão daquilo que somos. Deste modo, os adornos, como objetos que vivem no corpo, são o veículo mais antigo que o ser humano usou para comunicar e, o Homem, na sua evolução, adaptou-se às necessidades e valores nos diferentes contextos históricos, culturais, económicos e sociais, utilizando estes objetos para, entre outros, exprimir as suas crenças, posições sociais, poder, valores. Para além disso, e ainda de acordo com Amorim (2019), a expectativa que o objeto de desejo do Homem, o complete e satisfaça não é nada mais que um fetiche. Assim, os adornos são a resposta a fetiches que respondem à necessidade do Homem se adornar. Os adornos, como todos os objetos que possuímos, apresentam conotações (mágicas e simbólicas) que são figurativas e atribuídas por quem os adquire. Citando Miller: “... o imaterial apenas pode ser expresso pelo material” (Miller, 2013 in Passos, 2019).

## A JOIA

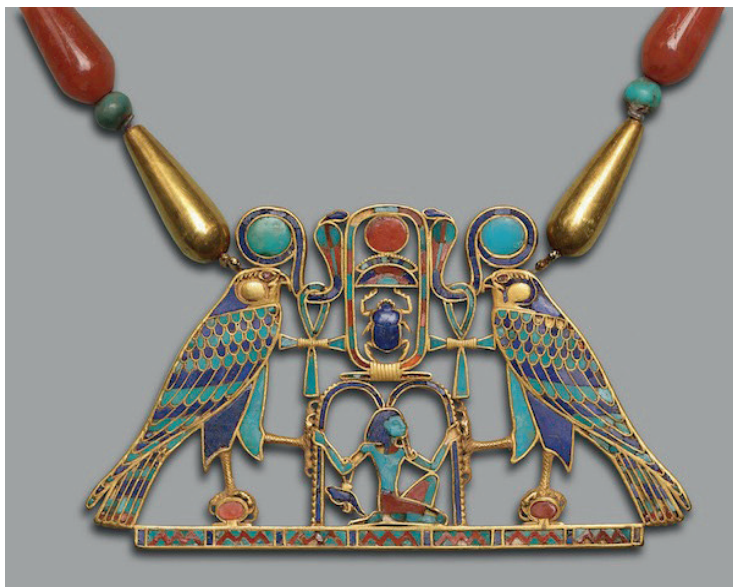
*“Uma joia é um artefacto da cultura material na qual o corpo está presente. Pode estar presente quer nas joias que contactam diretamente com a epiderme, com a pele, como pode estar ausente, como na escultura, e aí é um remeter conceptualmente para o corpo que transforma esse artefacto numa joia. Há vários entendimentos, desde o amuleto, ao objeto mágico, ao ornamento. É do domínio do espiritual, do simbólico, do comunicacional. E portanto estamos a falar de arte. É do domínio das artes visuais”* (Santos, 2019).

Entender o significado das joias é analisar a história da humanidade e perceber qual o seu papel nas suas vidas. O que fazem por nós? Porque as usamos? Estas questões, como menciona Holcomb (2018), são bastante complexas e difíceis de responder. No entanto, como refere, as joias são muito mais do que meros objetos de adorno, sem função, ou futilidades. De facto, as joias são objetos funcionalmente complexos, pois desempenham papéis específicos nas mais diversas comunidades. Usamo-las, como menciona, para acalmar medos, despertar desejo e provocar admiração. São, assim, um meio de expressão das nossas aspirações.

Neste mesmo seguimento, Garry (2019, Março), descreve a joia como um polimorfismo do simbolismo, na medida em que os motivos que nos levam a precisar delas, são inteiramente simbólicos. Conclui assim, que *“é necessário ter as coisas mais bonitas e inspiradoras e empregá-las como linguagem, de modo a definir a nossa natureza, a nossa estatura”* (Garry, 2019, Março).

Os metais preciosos e as pedras, são a materialização desse pensamento. De facto, o Homem tem associado pedras e metais e elementos da natureza, a divindades. De acordo com Benzel e Patch (2018), o ouro foi o metal universalmente mais admirado. Ainda hoje, é objeto de um enorme fascínio em diversas culturas. Pela sua cor amarela e reflexo peculiar, tem sido associado ao sol. De facto, em civilizações antigas, era considerado como o sol, como um Deus, de onde o viam nascer, consideravam a sua casa, aquando da sua deslocação, de nascente para poente, acreditavam que ia semeando bocados do seu corpo. Seria essa a origem do ouro. Por exemplo, para os Incas, o ouro era considerado o “suor do sol” e, a prata, “as lágrimas da lua”.

Este projeto tem a joia como o seu objeto de estudo. Pretende-se compreender o seu contexto de uso, que se antecipa mais complexo do que a construção da identidade de um indivíduo, grupo ou sociedade. Assim, neste projeto explora-se o potencial da joia enquanto objeto simbólico e emocional.



(F1) Peitoral da Princesa Sithathoryunet de ouro, incrustado com turquesa, lápis-lazúli, carneliano, granada do Egípto, Dinastia XII, reinado de Senwosret II (c. 1887-1878 a.C.)



(F2) Sandálias e proteções para os dedos dos pé do túmulo das Três Esposas de Tutmés III Egípcio (1479- 1425 a.C.)

A adoração dos Incas por estes metais não era pelo seu valor económico, mas sim por questões religiosas. Nesta mesma lógica de pensamento, também os reis e imperadores, achando que o seu poder provinha de Deus, se cobriam de ouro (Costa e Freitas, 2011). Ainda no campo das crenças, muitos destes elementos eram também utilizados de forma a proteger o corpo e a mente contra o mal. Segundo Untracht (2011), o uso das joias primitivas devia-se unicamente à crença de que estas, usadas como amuleto, protegiam o utilizador contra catástrofes reais ou imaginárias e ameaças à vida. Esta “crença na eficácia destes amuletos proporcionou aos humanos um meio psicológico de combater a hostilidade, tanto do mundo real quanto do mundo espiritual, no qual eles viveram” (Untracht, 2011, p.2). Assim, acreditando nas capacidades curativas e preventivas de doenças, usam junto ao corpo, suspensos por uma corda ou uma corrente, estes amuletos que se pretendem que exorcizem espíritos, promovam a longevidade e saúde, o sucesso e a felicidade e a sorte e um bom destino (Untracht, 2011).

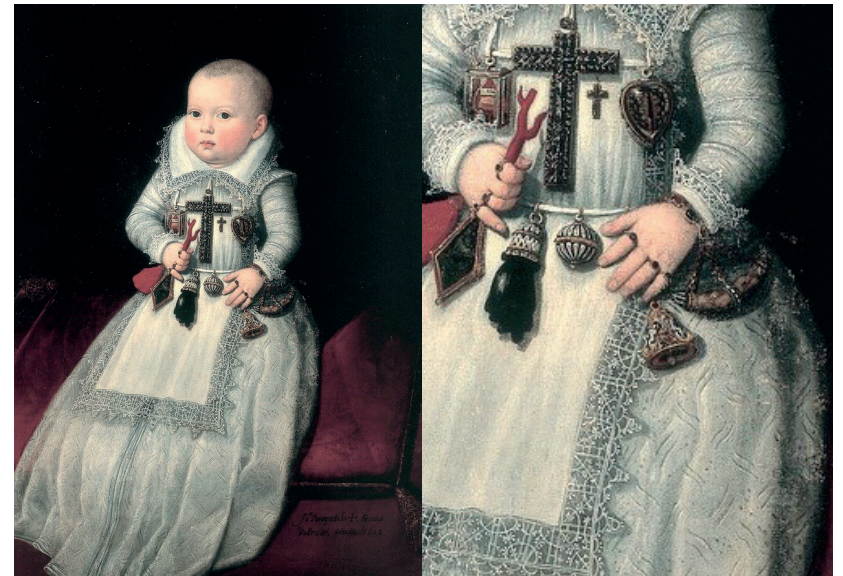
As cores das pedras são inseparáveis das suas propriedades amuléticas. As verdes eram destinadas aos problemas nos olhos, as vermelhas a acalmar coração e o sangue, as amarelas protegiam do veneno e problemas do fígado e estômago, as azuis representavam a eternidade e as pretas afastavam o mal, a depressão e a melancolia. O diamante, que possuía todo o poder devido à sua indestrutibilidade, era reservado à elite (2008, Julho/Agosto). A cultura Egípcia é um ótimo exemplo da crença das propriedades amuléticas da joia. Usavam-nas para se decorarem (tanto homens como mulheres), enaltecendo a sua aparência, mas também, e não menos importante, usavam-nas como talismãs/ amuletos. Eram joias carregadas de diversos materiais, símbolos e figuras. As cobras e escorpiões e outros animais venenosos, afastavam os maus espíritos assim como falcões e escarvelhos, ofereciam proteção contra as mais diversas adversidades <sup>(F1)</sup> (Black, 1981). Na cultura Egípcia, os amuletos não eram usados apenas em vida. Os corpos eram cobertos com joias de materiais e figuras com propriedades potentes, de modo a transportar o corpo com segurança para o outro mundo. Benzel e Patch (2018), referem a múmia de uma das mulheres de Thutmose III, coberta de objetos em ouro, incluindo sandálias e proteções para os dedos dos pés e das mãos. Também possuía um abutre no peito, um falcão no pescoço, um escarvelho com o seu nome e um feitiço/veneno para proteger o coração. Todos estes símbolos, trabalhados em ouro, que por si só tinha poder, aumentavam-no, formando-o em símbolos que também carregavam propriedades amuléticas. <sup>(F2)</sup> Assim, o corpo e o espírito eram protegidos, resultando na melhor ressurreição possível (Benzel e Patch, 2018).



(F3)

Durante milénios, no Ocidente, as crianças usavam contas de coral para os seus corpos ficarem protegidos dos males ou do desconhecido (Holcomb, 2018). O coral era normalmente oferecido como uma pulseira, colares e guizos. A criança Cristo, é retratada variadas vezes com um colar de coral vermelho, cor que também representa o sacrifício.<sup>(F3)</sup> No retrato da infanta Maria Ana, filha do rei Filipe III de Espanha, são visíveis todas as joias que demonstram estatuto, contudo estas são principalmente talismãs e amuletos. O sino encontra-se presente neste retrato, também ele usado para afastar o mau-olhado (2008, Julho/ Agosto).<sup>(F4)</sup>

Em Portugal, no séc. XIX, se de uma menina se tratasse, após o corte do cordão umbilical e do primeiro banho, era feito de imediato um furo no lóbulo da orelha, ficando uma pequena argola de fio preto que todos os dias a mãe rodava. Ao sétimo dia, a mãe cortava o fio e colocava os primeiros brincos à filha, pois acreditava-se que a infertilidade era sempre da mulher, e os brincos em ouro serviam como amuleto de proteção ao corpo. A partir desse momento, a menina jamais deveria andar sem brincos (Costa e Freitas, 2011). Hoje em dia, as joias em forma de trevo de quatro folhas, continuam a desempenhar o papel de amuleto. Os materiais, as formas, os símbolos, as cores, todos eles contribuem para o melhor desempenho destes.



(F4) Infanta Ana Maria Maurícia, filha do Rei Filipe III de Espanha e Margarida de Áustria. Pintura de: Juan Pantoja de la Cruz. 1602

Como referido anteriormente, as joias também estavam ligadas a divindades, e a demonstração de devoção também era visível. Todas as devoções/religiões eram demonstradas através destas. No Bizâncio, envolvia figuras, sendo bastante frequentes os retratos de Cristo, da Virgem, santos e profetas. Posteriormente, no século XI, surgem mais elementos narrativos, que promovem que o crente sinta os eventos narrados como se estivesse presente (2001, Outubro).<sup>(F5)</sup> O símbolo da cruz permaneceu universal, adaptado às joias. Este era e continua a ser o símbolo pertencente à fé cristã. A piedade também era rogada através destas, sendo os rosários os elementos mais comuns no séc. XVI, que assentavam na cintura ou envolviam o braço (2002, Julho/Agosto).



(F5) “As minúsculas figuras de ouro esmaltado rodeadas de pedras preciosas representam a Virgem, ajoelhada diante do seu prie-dieu, e o anjo da Anunciação, com suas palavras de saudação, “AVE MARIA GRATIA PLENA” (Ave Maria, cheia de graça), inscrita na relíquia abaixo.”

“Porque as joias podem ser compartilhadas, reaproveitadas, retrabalhadas e passadas, elas servem como um veículo potente da memória cultural e da lembrança pessoal” (Holcomb, 2018, p.21). Estes são os conectores do utilizador com algo ou alguém. São sobretudo objetos emotivos que, se por vezes carregam símbolos que evocam os sentimentos, por outras promovem a que, os sentimentos sejam evocados pela relação da peça a pessoas e momentos e não à peça por si só. Por exemplo, um cordão simples, oferecido no aniversário, os brincos herdados da avó, o anel adquirido em determinado dia em que se celebrava uma conquista, todas estas situações são vinculadas por estes pequenos objetos que não carregam figuras ou inscrições, são unicamente a representação de algo. De facto, quando estavam presentes símbolos nas joias, estas eram geralmente oferecidas, quer em aniversários, ou ocasiões especiais, condecorações ou alianças de noivado. São variadas as suas tipologias. Os cupidos, corações, as mãos juntas, são exemplos de símbolos comuns do amor. As flores poderiam expressar diversos sentimentos conforme as flores, sendo os lírios sinal de amizade, pureza, fidelidade e retorno da felicidade. Especialmente no séc. XIX, as iniciais dos nomes das pedras compunham a palavra da mensagem pretendida, como lápis-lazúli, opala, vermeil, esmeralda, que compunham a palavra “Love”.



(F6) “A mensagem de amor pretendida por esta jóia é expressa na sua forma de coração e também na sua forma de cadeado e chave. O cadeado sugere ‘você tem a chave do meu coração’. O sentimento é ainda reforçado pela escolha de pedras coloridas, que têm letras iniciais que soletram ‘REGARD’: rubi, esmeralda, granada, ametista, rubi e diamante.”

Um outro exemplo é o retrato da pessoa amada, escondido por uma tampa, adaptado a um pendente, também bastante comum (2008, Julho/Agosto), ou as alianças de casamento que se faziam acompanhar de inscrições. De facto, a aliança de casamento alemã, do séc. XVII, referida por Hibou (2018, Julho/Agosto), possuía um coração com duas mãos à sua volta e uma inscrição onde se podia ler: “o que Deus uniu, que nenhum Homem separe” e “meu começo, meu fim”.<sup>(F7)</sup>



(F7)

O vínculo familiar, como referido, era assim, também selado pelas joias, cujos elementos as tornam mais íntimas. Por exemplo, no séc. XIX, era frequente a troca de joias que continham madeixas de cabelo, como sinal de afeto. Era comum haver brincos ou pulseiras inteiramente de cabelo. Quanto estes foram associados ao luto, apesar de continuar a simbolizar carinho e amor, os símbolos e inscrições aplicados no resto da joia eram diferentes. Uma espada que perfura o coração ou as urnas funerárias eram os itens mais comuns da era neoclássica (2008, Julho/Agosto). As joias de luto derivaram da vontade de estabelecer vínculos com as pessoas amadas, eternizando-as. O cabelo, como referido por Holcomb (2018), partilhava com o ouro a sua incorruptibilidade – “O cabelo é ao mesmo tempo o mais delicado e duradouro dos nossos materiais e sobrevive-nos, como o amor” (One nineteenth-century magazine, in Holcomb, 2018). É “entendida como uma lembrança única, um traço cinético de uma pessoa que tinha ido, e uma extensão duradoura do seu corpo efêmero, as joias de cabelo mantiveram o falecido vivo e perto da mão” (Holcomb, 2018, p.23).



(F8) Este alfinete apresenta uma madeixa de cabelo pertencente à Cornelia Ray Halmilton entrançado sob uma frente de cristal. O cabelo é envolvido por uma estrutura circular em ouro, possuindo uma borda de pérolas naturais (simbolizam as lágrimas) alternadas por pedaços de ouro, contendo este ultimo detalhes em esmalte preto (luto). O alfinete possui no inferior a inscrição do obituário.

Algumas joias simbolizavam a fidelidade eterna aos mortos, lembrando os vivos que os seguiriam em breve. As joias *memento mori* tinham um papel bastante semelhante. Eram uma espécie de um lembrete da morte e da fragilidade de todos os seres vivos, e de que a morte é um acontecimento inevitável, resultando num encontro que estaria para breve com o outro mundo. Com isto, era pretendido incentivar uma vida honesta, lembrando que os vivos seriam julgados pelos seus pecados na sentença final (Warner, 1986). Estas foram bastante comuns no séc. XVI e séc. XVII, tornando-as identitárias pelas iconografias que retratam os símbolos da morte, como um esqueleto ou partes dele, acompanhados por vezes pela respetiva inscrição “*memento mori*” (2008, Julho/ Agosto).

(F9) Como citado por Passos (2011, Fevereiro), “*a joalheria é muitas vezes concebida como um sinal, como um objeto que dá significado. As pessoas estão acostumadas a ler joias, seja um coração de ouro convencional, um medalhão ou um nome numa corrente, um anel de casamento, um colar de pérolas, um piercing, uma joia falsa, uma medalha, uma peça de joalheria etnológica ou antiga ou uma peça de arte única feita à mão. Dito isto, devo acrescentar que é também o utilizador que faz o sentido de uma peça, atribuindo-lhe histórias, memórias e a sua personalidade, carregando uma peça de joalheria com significado*” (Bernabei, 2011 in Passos, 2011, Fevereiro). De facto Holcomb (2018) partilha destas palavras, referindo que a magia da joalheria é comum a toda a gente. Quem usa, oferece, ou recebe entende-a como uma manifestação e representação das aspirações. A joalheria “*expressa tanto o subjuntivo (o que é imaginado ou desejado ou possível) quanto o indicativo (uma declaração de fato)*. Colocar uma peça de joalheria é uma tentativa de ser um eu melhor; usá-lo afirma que você veio um. Com tal poder, não é de admirar que a joalheria esteja entre as mais difundidas formas de arte, não é de admirar que ela gere mil contos” (Holcomb, 2018, p.15).



(F9) Esta aliança, à semelhança da (F7), também se desagrega. Em ouro, com um rubi, um diamante e esmalte, quando aberto, numa parte encontra-se um recém-nascido, e na outra, um esqueleto. “*Essas imagens contrastantes do início e do fim da vida expõem uma mensagem poderosa, revelada apenas quando o dono dividiu o anel. A inscrição declara: “A quem Deus uniu, que nenhum homem se separe”. Também aqui o amor e a morte coexistem, unificados numa única obra de arte, pois este anel não é apenas um memento mori, mas também uma aliança de casamento.*”

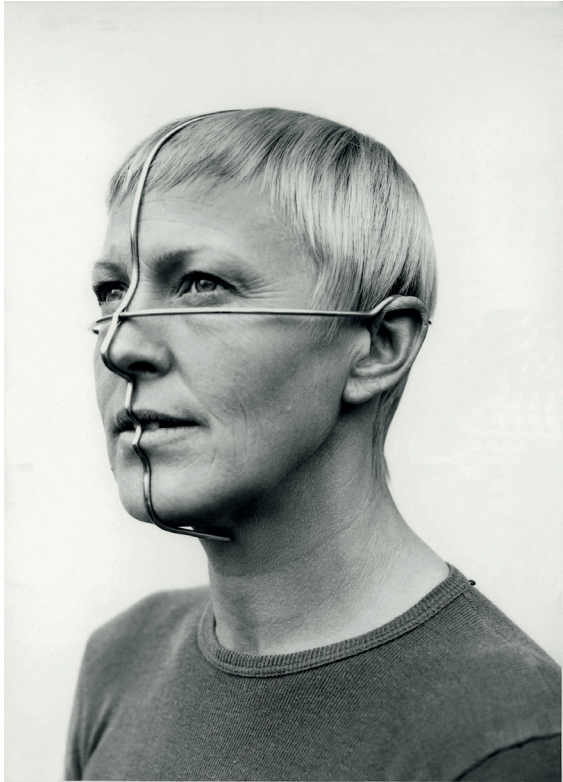
## A JOIA E O VESTUÁRIO

(A atuação no corpo)

Nesta secção, pretende-se estudar como estes elementos atuam num corpo e, determinar não só a relação da joia com o vestuário ao longo dos séculos, mas também o papel de ambos quando atuam em conjunto.

Os objetos de adorno pessoal, não só possuem capacidades simbólicas, mas podem ainda atuar de forma física, visual e, pontualmente, auditiva. Sendo uma extensão das fantasias do ser humano, contribuem para a exploração, recriação e enaltecimento do corpo, temporária ou permanentemente, tornando-se suporte e centro de atuação para a fusão de materiais, texturas, formas e cores.

As joias e as roupas são objetos pensados para atuar no corpo, no qual adquirem outra dimensão. São dois mundos que se completam e complementam desde a sua existência. Como disse Holcomb (2018), “*uma peça de joalheria é, em certo sentido, um objeto que não é completo em si mesmo. A joia é um “o que é?” Até que a relacione com o corpo*” (Holcomb, 2018, p.17). Neste seguimento, faz sentido que para a conceção do formato destes objetos seja necessário ter a imagem de um corpo em mente, e que a análise da sua configuração tenha em consideração questões antropológicas. Assim, é possível idealizar-se qual a atuação destes objetos. “*O corpo é um componente no design, assim como o ar e o espaço o são. Como linha, forma e cor, o corpo é um material... É uma das inspirações básicas na criação da forma*” (Holcomb, 2018, p.17). Por exemplo, as estruturas produzidas em 1974 por Gijs Bakker,<sup>(F10)</sup> desenvolvidas especificamente para o rosto de Emmy Van Leersum, dão firmeza a esta abordagem, contrariando a que defende que primeiro surge o objeto, e posteriormente o corpo, porque as suas peças apenas assumem a forma do mesmo. Estas formas podem ser concebidas tendo em consideração medidas de um corpo padrão, como acontece na indústria de *fast-fashion*, ou medidas específicas de um indivíduo, resultando num objeto singular, como no caso do trabalho dos alfaiates. O trabalho de Gerd Rothmann<sup>(F11)</sup> é um exemplo interessante deste facto, no sentido em que engrandece a individualidade de forma muito precisa e concreta. As peças são feitas sob medida e bastante singularizadas e através do ouro e da prata “imprime” parte do corpo do cliente. Através da joia, analisa e explora o corpo. Fragmentos dele são assim enaltecidos pela própria cópia através destes materiais que contrastam com a pele, não só pela cor, mas também pela oposição da maleabilidade da carne à rigidez do metal. É possível verificar nas imagens referentes ao trabalho destes dois joalheiros (Gerd Rothmann e Gijs Bakker) que a intervenção de um objeto no corpo, por sua vez, altera a imagem crua que retemos do mesmo.



(F10)



(F11)

Pode-se afirmar que a presença de uma joia, causa uma modificação física e visual. Consequentemente, esta enaltece ou anula partes do mesmo, sendo que, anular é referente à presença de um elemento, que foi ofuscado pela valorização de outros - *“A joia, por sua vez, pode embelezar e melhorar a forma humana chamando a atenção para partes específicas”* (Holcomb, 2018, p.17). Assim, quando uma joia ou um conjunto de joias são colocadas, circundam o rosto, enaltecendo-o. No entanto, através delas é possível criar a ilusão de formas, como um colar longo que alonga o pescoço curto apenas visualmente, embelezando assim a figura humana.

Koda (2012) refere que nos últimos exemplos medievais até ao início do Renascimento, a cintura caía pelos ossos da anca e era marcada por um cinto decorativo. Explica assim que a forma do tronco era visível, mas o reconhecimento da cintura estética era determinado pelo cinto. Acrescenta que não há outra parte do corpo feminino que tenha estado tão sujeita ao ajuste visual e físico como a cintura. Esta tentativa de obter a silhueta perfeita com elementos ilusórios, também é obtida através do vestuário tendo em conta a estatura do indivíduo. Uma pessoa que pretende parecer mais alta, consegue alongar o corpo todo. Através da vinca nas calças adquire a ilusão de pernas esguias, e através dos padrões dos tecidos, como o caso das riscas na vertical, consegue alongar o resto do corpo. Ao contrário da joia, que atua em específicas partes de um membro, a atuação torna-se mais visível através do vestuário, pois trabalha o corpo por inteiras partes (como tronco, membros) ou por completo (corpo inteiro). A moda praticou e continua a praticar diversas estratégias para retratar os conceitos mutáveis do corpo ideal, disponibilizando inúmeros exemplos. Junko Koshino,<sup>(F12)</sup> na coleção de outono/ inverno de 1992, idealizou e definiu os contornos do tronco através da construção de uma estrutura que fica adaptada às suas laterais. Expandiu as dimensões do mesmo, projetando-as para a frente. A silhueta do corpo, sendo revestida em negro, em contraste com a estrutura, que é evidenciada pelo brilho da cor branca (sendo esta última uma redefinição de proporções), dá-nos a ilusão de um corpo menor. Ou seja, através dos mais variados portadores as joias como o vestuário, vivendo no corpo, têm a capacidade de o modelar.



(F12)

Determinando que adornar é uma necessidade humana que surge nos primórdios, é enraizada em todas as culturas, e conseqüentemente, dá forma aos padrões de beleza estabelecidos em cada uma delas. Estes padrões mantiveram-se ou alteraram-se ao longo dos tempos, remexendo com a silhueta natural do corpo. Anteriormente foram abordadas as alterações temporárias, pois não causam deformação na estrutura natural do corpo. Agora, pretende-se abordar a tipologia de objetos que vão de encontro aos padrões de beleza intrínsecos em cada cultura, que espera-se que a sua atuação crie a silhueta perfeita, conformando o corpo, encaixando-o em estruturas, causando-lhe assim deformação permanente.

Como referido por Koda (2012), a preferência por um pescoço longo é talvez o único aspeto estético compartilhado universalmente. Refere que, em todas as culturas, a cabeça erguida pelo pescoço alto, confere-lhe suporte e graciosidade, ficando este aspeto físico associado à autoridade e dignidade. Faz sentido, que as coroas, assim como os diademas sejam associados ao poder e à realeza. Conseguimos ter noção por esta preferência através de pinturas do século XVI, nas quais o exagero do comprimento do pescoço é bastante notório. Apesar de este desejo ser possível de obter através do efeito ilusório, como falado anteriormente, as mulheres de Podaung<sup>(F13)</sup> usam um mecanismo exagerado, causando deformação física através de arcos metálicos sobrepostos. Embora seja impossível as vertébras serem estendidas, conseguem obtê-lo através do redireccionamento da clavícula (Koda, 2012).

Já no vestuário, temos como referência os corpetes/espartilhos<sup>(F14)</sup> que permitiam obter diferentes formatos de cintura, redesenhando as curvas. Uns favorecendo o peito, tendo como formato um “v” e outros, em formato de ampulheta, permitiam obter uma cintura bastante definida e estreita tal como o anterior, mas o corpo ficava confinado a esta forma, favorecendo o tronco e ancas. A obsessão pela cintura estreita era tão desejada, que os corpetes de tão apertados, permitiam reduzir fisicamente e permanentemente a medida da cintura. Estes, quando retirados, continuaram a marcar presença nos corpos que foram previamente conformados por eles, sendo este resultado um género de rasto deixado na pele, ossos e carne.

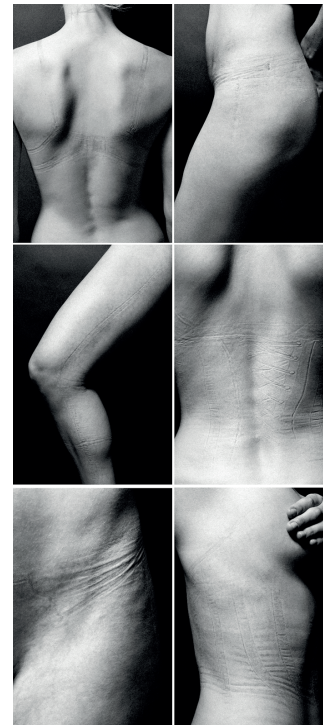


(F13)



(F14)

Pode-se assumir que a presença de um objeto no corpo também se pode fazer notar posteriormente, na sua ausência. Do mesmo modo que o corpete marca o corpo, pela deformação física permanente, os materiais que o constituem também ficam impressos na pele (apesar de ser temporário), texturizando-a. Esta impressão é visível através do ensaio fotográfico de Justin Bartels,<sup>(F15)</sup> no qual é registado diferentes corpos femininos depois de removerem as roupas. Já quanto a uma joia, um furo na orelha assinala a sua ausência, podendo ser considerada uma “não joia” porque sabemos que esteve lá ou que existe a possibilidade de vir a estar. O mesmo acontece com a marca deixada por um anel apertado, ou com uma pulseira, através da discrepância de tonalidades de pele no pulso em relação ao resto do corpo. Em *Shadow Jewellery*,<sup>(F16)</sup> Gijs Bakker capta as impressões deixadas por uma pulseira previamente enrolada e pressionada no corpo. Esta torna-se menos visível no corpo do que o seu impacto físico no mesmo.



(F15)



(F16)

A atuação física destes objetos não fica limitada às circunstâncias até agora expostas. Estes também se fazem notar através do movimento. O corpo, como elemento que se move, permite que tudo o que está ligado a si fisicamente, se mova também. Por isso mesmo, Holcomb (2018) afirma que *“a joia pode amplificar até mesmo as mais subtis das atividades físicas. Um peitoral se move e cai com a respiração do usuário. Pulseiras deslizam para cima e para baixo no braço com uma simples curva do cotovelo. Uma fíbula pode ser afixada no ombro, mas entra e sai de vista quando o corpo gira. Algumas joias têm partes móveis que operam em coordenação com um corpo em movimento: brincos que balançam quando a cabeça acena, chocalhos no tornozelo que respondem ao ritmo da dança, coroas com franjas que brilham a cada passo”*(Holcomb, 2018, p.17).

Já no que diz respeito ao vestuário, este cobre o corpo amplificando todas as atividades, das mais subtis às mais robustas. Mangas que sobem e descem consoante o movimento dos braços, a saia que abre com o movimento giratório, as calças que flutuam ao caminhar. É possível ter uma certa noção do tecido que compõe a peça de vestuário através do simples caminhar, pois estes comportam-se de forma particular. São arrastados pelos movimentos consoante o seu peso, densidade e material. Tecidos como o crepe, permite uma espontaneidade do movimento muito própria, quase que um acompanhamento apressado do gesto, enquanto que a seda, parece prolongar o gesto através da sua fluidez e leveza. Este jogo de materiais com o movimento do corpo é notório nos anúncios publicitários, nos quais por exemplo, é pretendido passar uma imagem de um perfume leve. A modelo apesar de se agilizar de forma lenta, é coberta por tecidos que permitem acentuar essa mesma ideia. Como um exemplo mais claro, temos o encerramento do desfile do Alexander McQueen em 2006, com o holograma da Kate Moss, no qual a sua imagem surge a flutuar dentro de uma pirâmide, envolvida por um vestido de rufos em chiffon, que permitia intensificar a suavidade dos seus gestos.

Todos estes objetos, adornos, que vão ao encontro das fantasias do homem, também permitem a interação com o meio envolvente, estendendo as nossas necessidades. De facto, *“o corpo tem sido o principal ponto de referência do design ao longo da história, não apenas porque as pessoas gostam de moldar as coisas à sua própria imagem, mas porque os objetos funcionais entram em contato direto com nossa carne, pele e ossos”* (Lupton, 2002, p.29). A roupa é o exemplo mais claro, pois permite proteger-nos de fatores externos como o frio ou o sol. Enquanto o chapéu nos protege do sol, as luvas protegem-nos do frio e diminuem a nossa sensibilidade

para que consigamos tocar em algo que com a nossa pele não era possível, assim como os óculos, que nos devolvem uma visão ajustada do meio que nos envolve. Todos estes objetos que vivem ao redor do corpo são próteses que melhoram a nossa condição no mundo (Lupton, 2002). As armaduras eram próteses que protegiam o corpo em combate, assim como as braceletes e pulseiras, entre tribos eram usadas como escudos, para proteger o braço em combate, assim como também poderiam ser usadas para atacar, possuindo uma espécie de espinhos (Smith, 1908). Se pensarmos nos objetos levados no corpo feitos de materiais mais rígidos do que a nossa carne e pele, todos eles podem ser lidos como escudos. Por exemplo, em 1969, os Lalanne colaboraram com Yves Saint Laurent<sup>(F17)</sup> para uma de suas coleções. Projetaram cinturas e peitos moldados em bronze que serviam como corpete de dois vestidos em chiffon. Estes corpetes parecem escudos que protegem o corpo, pois abrigam a fragilidade do mesmo.

Com as infinitas possibilidades dos objetos intervirem, cria-se as mais variadas representações do que é e do que pode ser o corpo. Esta necessidade de convivência entre ambos, gera uma relação cativante, na qual, tanto os objetos como o corpo animam-se, exaltando-se mutuamente.



(F17)

## A JOIA E O VESTUÁRIO

(Como se relacionam)

Nos primórdios, o ser humano caçava, ou para se alimentar ou porque os animais eram uma ameaça à existência humana. Comia a carne e vestia as peles. Os restos do animal serviam como matéria para a criação de ferramentas e, como os dentes e garras que não eram usados para esse fim, eram usados como adornos. O papel dos adereços com o do vestuário complementavam-se, fazendo parte da construção de um figurino que enaltecia o indivíduo perante os animais ferozes (Untracht, 2011). Estes, são objetos usados por todo o corpo, desde o cabelo, aos pés, e estão intimamente relacionados na construção desse figurino. Os adereços funcionam igualmente como objetos de adorno, joias que acompanham e constroem o traje trazendo luminosidade, cor e embelezamento. Por vezes, as peles, assim como os tecidos, dão-lhes suporte, permitindo e acompanhando o seu desempenho. Exibindo-se no corpo de forma equilibrada, ou sobrepondo-se, na criação do traje em diversas culturas, ambos eram imprescindíveis. Por exemplo, se atentarmos na vestimenta Suméria, verificamos que tanto homens como mulheres usavam uma saia simples no comprimento do tornozelo, chamada *Kaunakés*, deixando o resto do corpo nu. No entanto, ao contrário das vestimentas, que eram simples, os adereços em ouro, maioritariamente usados do tronco para cima eram extremamente elaborados (Black, 1981). De acordo com Black (1981), a coleção do túmulo da rainha Pu-abi (2500B.C)<sup>(F18)</sup> é uma das mais fascinantes descobertas do mundo antigo, pois estas peças em ouro mostram uma elegância de *design* e uma delicadeza de execução que contrastam bastante com a simplicidade e a atitude quase primitiva em relação às vestes.

À semelhança do traje Sumério, as vestimentas Egípcias também eram muito simples. Apesar da cor desempenhar um papel muito importante na cultura Egípcia, eram bastante contidos em aplica-la nos tecidos assim como outras decorações. Por essa razão, aplicavam a cor nas joias, nomeadamente em colares e anéis, mas principalmente em grande parte dos amuletos que eram usados como ornamentos.<sup>(F19)</sup> Usavam faiança vidrada, pedras preciosas inseridas no ouro como a lápis-lazúli, turquesa, esmeralda e vários vidros opacos que imitavam essas mesmas pedras (Smith, 1908).

Devido à forma standardizada das joias durante o período da dinastia, Black (1981) refere que a joalheria egípcia pode ser genuinamente con-

siderada como parte integrante do vestuário, uma vez que o vestuário deveria ser projetado com essas formas em mente. A joia determinava o vestuário e não o contrário, como aconteceu posteriormente, no séc. XV, com o surgimento dos *stomachers*, que seguiam a forma da abertura do corpete.

(F18) “Com o seu corpo foram encontrados colares e pulseiras de ouro, lápis-lazúli e corneliana, enormes brincos ocos semi-esféricos, e, o mais dramático de tudo, o seu adereço de cabeça foi construído a partir de fileiras de folhas de amora e flores de ouro fino decoradas com repoussé e intercaladas com tubos de lápis-lazúli. Acima desta, sete flores abertas de ouro decoradas com pedras preciosas” (Black, 1981)



(F19) O típico colar “wesekh” segundo Black (1981), era uma das peças mais usadas ao longo da dinastia, composto por faiança ou pedras preciosas, em filas paralelas que circundava o peito.



Os Sumérios e os Egípcios davam proeminência à joia, destacando-a sobre as vestes. A sua complexidade na forma aliada às cores que apresentavam, contrastava as roupas de formatos e cores simples. Apesar destes elementos possuírem pesos diferentes na construção do traje, esta relação foi constante, ao contrário do que se observou sobretudo na nobreza do Ocidente ao longo dos séculos, que se adaptava às modas, gerando oscilações de relevância entre estes elementos. Ainda neste contexto, apesar da quantidade de joias usadas diferirem muitas vezes de reinado para reinado, eram sempre acompanhadas por tecidos luxuosos. A harmonia no Renascimento, por exemplo, era obtida pela quantidade exagerada de joias, que se faziam acompanhar de vestimentas bastante extravagantes. Contudo, a desconformidade também era conseguida, quando por exemplo, os brincos eram excluídos para dar lugar aos rufos ou adereços de cabeça, quer no Renascimento, ou na Idade Média. Em Portugal, mais tarde foi possível termos acesso a um exemplo de igual relevância entre as joias e as roupas na construção do traje. No séc. XIX, após as Invasões Francesas e a Guerra Civil, um traje português, mais concretamente, o traje Vienense definiu-se e manteve-se até meados do séc. XX. Este traje de Viana não só incluía roupas específicas para diversas ocasiões, como se faziam sempre acompanhar de peças em ouro, com quantidades proporcionais à relevância dos eventos. No de domingo (traje de domingo), uma mulher ourar-se era facultativo, contudo, não poderia deixar de usar os brincos dado que isso seria mal visto pela população. Uma mulher teria sempre de se apresentar com ouro, contudo, ourando-se, não deveria cair no exagero, mas este deveria ser suficiente para sobressair-se. Segundo Costa e Freitas (2011), um cordão grosso era o ideal devido ao “bom cair” sobre a roupa. Ao contrário da simplicidade de domingo, nas festas em honra do Santo Padroeiro da freguesia, o exagero era bem visto. Neste traje, em todas as ocasiões, as cores dos tecidos como os seus padrões eram acompanhados pela forte presença da cor e formato das joias em ouro.

Dá-se particular relevância ao papel da joia e do vestuário na construção do traje na Era Vitoriana.<sup>(F20)</sup> Este define-se pelo período do reinado da rainha Vitória (1837- 1901), no qual a moda vitoriana é dividida em dois momentos sendo que o último (1860- 1901) é marcado pela morte do príncipe Alberto, levando a rainha Vitória a vestir luto até à sua morte. A demonstração de profunda tristeza era marcada pelas roupas pretas que cobriam o corpo. Através dos retratos é possível verificar o peso desta cor por todo o traje. Os acessórios como as sombrinhas e as luvas também se faziam acompanhar desta cor. Foi neste período que surgiram joias de luto mais personalizadas. Estas surgiam por cima das vestes, também com bastantes elementos negros, como o onix e o esmalte em preto, perdendo o destaque comum das joias. Neste período, estas desapareciam visualmente no meio das vestes. Como comenta Warner (1986), o seu uso para não se fazerem notar, é estranho à sensibilidade das mulheres do séc. XX, contudo, na Era Vitoriana muitas mulheres adotaram esta demonstração tão profunda de luto perante os falecidos.



(F20) Fotografia da Rainha Vitoria com a imperatriz Frederick

## Jóias úteis no vestuário

Uma simples peça de roupa tem como propósito útil cobrir e proteger o corpo de fatores externos. No entanto, com a passagem do tempo, houve algumas tentativas de resposta ao vasto leque de necessidades formais, o que foi gerando acessórios que passou a proporcionar algo que estava em falta. Por exemplo, como resposta às fantasias de criar amplitude nas saias, surgiram as estruturas usadas por baixo das mesmas, como a crinolina,<sup>(F21)</sup> uma armação circular composta inicialmente por aros de crina e mais tarde de verga ou metal. Do mesmo modo que este elemento surgiu para dar resposta a necessidades no vestuário, as jóias também marcaram presença ao longo da história como objeto útil no mesmo. Foram elementos cruciais para que toda a roupa fosse mais prática, e para que esta também ganhasse sentido, sem nunca descorar em simultâneo da inerente capacidade de adorno.



(F21)

Estas jóias úteis no vestuário têm origem na primeira civilização, sendo uma delas o pin, elemento que deu origem a uma série de objetos como o alfinete de segurança e a fíbula. Inicialmente, o pin era feito de espinhos e espinhas de peixe e tanto era usado no cabelo, como nas roupas de modo a prende-los. Posteriormente, na Idade do Bronze, passou a ser reproduzido à mão, ganhando assim, para além da utilidade, um lado ornamental. Foi com a Idade do Bronze, que se abriram portas para todos os subseqüentes do pin. Com a descoberta de trabalhar o metal, o seu sistema foi aprimorado. O alfinete de segurança, como conhecemos hoje, surgiu com a tentativa de fecha-lo, de modo que os tecidos não saíssem do comprimento do mesmo (uma vez que tinha o formato de uma simples agulha), dando origem à fíbula. Este acessório tanto era usado por homens como por mulheres, Gregos, Romanos, Europa ocidental e central, e continuou como um acessório importante até ao início da Idade Média (Lester e Oerke, 1940). No traje romano, este era o ornamento mais utilizado no vestuário e desempenhava um papel proeminente no traje de batalha, segurando o manto no ombro, para que o braço ficasse livre em combate (Holcomb, 2018). Na Idade Média, surgem as fíbulas anular<sup>(F22)</sup> e penanular,<sup>(F23)</sup> adaptadas pelos Saxões, que até seguirem os da Europa ocidental, seguravam o manto com um simples aro a travar o nó. Estes modelos ao serem bastante amplos, permitiu dar espaço para os esmaltes e pedrarias, e ao fechar o círculo, o alfinete de segurança foi colocado por trás, dando origem aos alfinetes modernos (Lester e Oerke, 1940).



(F22)



(F23)

Também na Idade Média, tanto para os homens como para as mulheres, os cintos<sup>(F24)</sup> eram uma parte essencial na hora de vestir. Para ambos serviam o propósito de configurar as roupas, mas para os homens serviam também como suporte às armas. Feitos de pele ou tecido, eram fortemente decorados no seu comprimento com prata, prata dourada e esmaltes, sendo especificamente mais elaborados nas fivelas e na extremidade do cinto. Estas aplicações eram adquiridas separadamente dos cintos, sendo assim desanexadas e reutilizadas várias vezes (Philips, 1997). As fivelas<sup>(F25)</sup> eram e continuam a ser o elemento que permite que o cinto fique fechado em torno do corpo. Neste período existiam duas tipologias, sendo uma semelhante à fibula anular, que apenas perfurava o cinto uma vez, e a outra tipologia baseava-se em duas peças semelhantes em que uma encaixava na outra. O cinto posteriormente, no Renascimento, também surgiu em corrente, constituído por uma sequência de elos, usado maioritariamente por mulheres, que permitia transportar pequenos objetos (Smith, 1908). E as fivelas, sendo acessórios tão práticos, foram adaptadas aos sapatos por volta de 1660, e anos mais tarde serviram como fechos nos lados dos calções dos homens (estes eram do comprimento abaixo do joelho). Nestes, as fivelas usadas eram as de menores dimensões, sendo aplicadas entre uma a três em cada perneira. As fivelas maiores eram destinadas ao calçado. No séc. XX as fivelas para os sapatos passaram a ser um luxo feminino uma vez que tanto a roupa como os sapatos dos homens foram adaptados para o seu dia-a-dia no trabalho (Lester e Oerke, 1940).



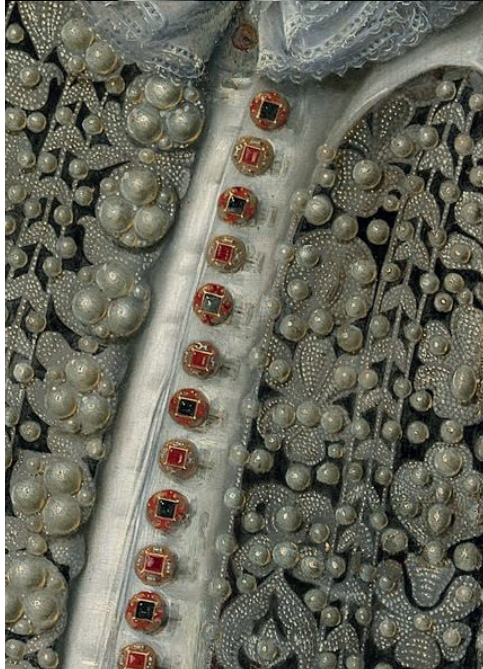
(F24)



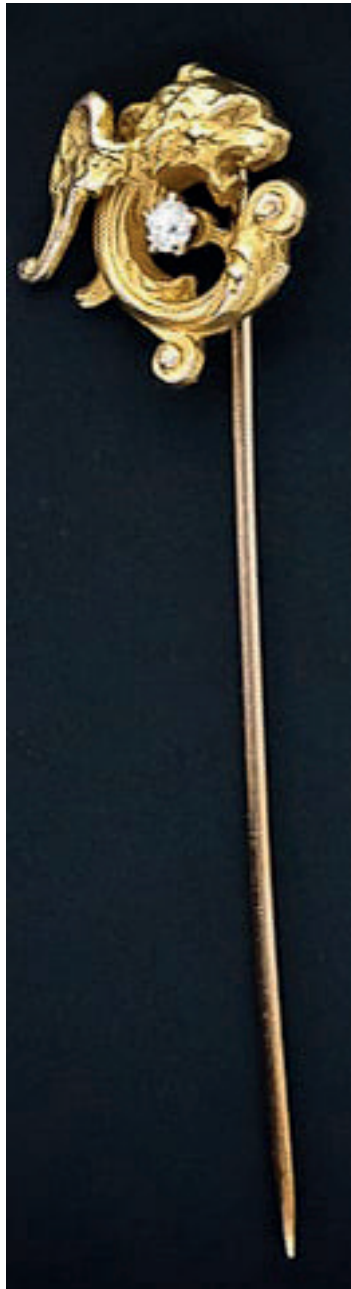
(F25)

Um outro objeto de interesse é o botão,<sup>(F26)</sup> que surgiu com a funcionalidade que lhe conhecemos hoje, nos últimos séculos da Idade Média, também reconhecida como a Idade das Trevas. Esta nova adição ao vestuário trouxe uma grande mudança na conformação do mesmo. As roupas largas e flutuantes ancestrais deram lugar a roupas ajustadas, que gradualmente assumiram lugar de proeminência. Neste período, apesar de a maioria dos botões serem produzidos em madeira e cobertos posteriormente com seda, mais tarde, por volta do séc. XV surgiram os botões que eram autênticas joias. Reservados a poucos, trabalhados em ouro, e posteriormente cobertos por diamantes e outras pedras preciosas, era um item usado tanto nas roupas femininas como masculinas, por reis, rainhas e outros membros da corte. Estes eram os botões de excelência durante o séc. XVI e mantiveram-se ao longo do séc. XVII. O botão, em materiais menos nobres, passou a ser produzido em grandes quantidades a partir do séc. XIX (Lester e Oerke, 1940).

O período histórico com mais joias uteis no vestuário, talvez seja o período vitoriano. Ao contrário dos seus antepassados, os homens desta época, usaram muito menos joias. Se anteriormente, estas ocupavam um grande papel de adorno na roupa masculina, no início deste período, a extravagância foi deixada de lado, dando lugar a joias úteis e práticas, nas quais a aplicação de pedras preciosas era feita com moderação, e usadas apenas em ocasiões bastante formais. O código de vestuário masculino neste período era bastante rigoroso, no qual eram apenas incluídas joias essenciais, como por exemplo, as diferentes tipologias de joias para afixar as gravatas,<sup>(F27)</sup> botões de punho, botões de camisa e de colete. Basicamente, as joias que davam conformidade ao vestuário. Outras, consideradas discretas e dentro das normas, eram os relógios e as suas correntes <sup>(F28)</sup>(mais delicadas), as bengalas de topo dourado, e as correntes de pescoço que permitiam suspender os óculos, todas elas também joias utilitárias. Os homens que continuavam a usa-las fortemente decoradas com pedrarias e outros exageros formais, eram mal vistos, pois deviam ser discretos, de modo a não se sobressaírem ao lado das mulheres, pois mesmo estas, no período vitoriano, tornaram-se mais contidas no seu uso.



(F26) Sir Walter Raleigh. Pintura de William Segar, 1598



(F27)



(F28) Príncipe Albert

## A intervenção da joia nos têxteis

Para além das joias concederem cor, comodidade e forma ao vestuário, também tinham a função de criar textura e relevo nos tecidos. Eram aplicadas sobre eles, enaltecendo-os, e acompanhadas por outras, como os *parudes* que combinavam com as anteriores. Os *parudes* eram joias destinadas ao serem usadas em conjunto. Eram tipicamente compostas por um alfinete, uma pulseira, um anel, um par de brincos e um colar. Contudo, para a realeza, os conjuntos podiam chegar a dezasseis peças, contendo botões, tiaras, *aigrettes*<sup>(N1)</sup>, *stomachers*, anéis, entre outros.

Um aspeto muito típico do Renascimento, época em que as roupas eram fortemente decoradas com metais e pedras preciosas, é o facto dessas joias que acompanhavam o traje serem produzidas de forma a combinar com ele, quer nos homens, quer nas mulheres. Por exemplo, atentando no retrato de Joana Seymour (1536-1537)<sup>(F29)</sup>, pode observar-se que ela usa um *parude* que combina com o trabalhado das joias nos tecidos e, para além das joias que possui, e das pedrarias que se encontram espalhadas pelos tecidos, ao longo destes, existe um trabalhado em dourado. Este trabalhado são bordados com fios de metal.

Esta tendência de usar fios de ouro e de prata na decoração dos têxteis para criar roupas de luxo destinadas à elite, pode observar-se desde a antiguidade. Os primeiros exemplos do uso de ouro como decoração têxtil estão datados no Séc. II a.C., encontrados nos tecidos nos túmulos Han, em Man Ch'eng, na China. Na Europa, o uso dos fios para este fim, os primeiros exemplos datados são de Birka, pertencentes ao séc. IX e séc. X, Idade Média (Karatzani, 2007). Segundo Karatzani, os fios de ouro puro foram somente usados nos primeiros tempos, sendo posteriormente substituídos por prata dourada. Os fios em cobre eram usados para imitar os fios preciosos (de ouro e prata) e eram posteriormente cobertos por ouro ou prata. Estes últimos foram usados a partir do séc. XV, mas apenas para objetos/acessórios de segunda qualidade. É neste período, o do Renascimento, que houve uma maior demonstração exuberante de poder e estatuto que se fazia notar nos tecidos e na quantidade de adornos neles aplicados. Para Lester e Oerke (1940), as roupas eram mais do que uma massa de bordados. Os veludos, os brocados e as sedas pesadas eram o espaço de atuação ou a base, para os bordados em ouro e/ou sedas coloridas, assim como as pérolas e pedras preciosas. Para além da roupa, os acessórios como as luvas<sup>(F30)</sup> e os sapatos passaram a ser fortemente

decorados. Na roupa masculina,<sup>(F31)</sup> os bordados e as pedrarias apareciam um pouco por todo o tronco (Lester e Oerke, 1940). Já os vestidos das mulheres, eram particularmente bordados nas mangas e no corpete, assim como no *stomacher*,<sup>(F32)</sup> um ornamento decorado em forma triangular, que preenchia a abertura frontal do vestido ou do corpete e estendia-se desde o peito à cintura e que era cosido ou preso ao vestuário através dos laços do corpete.



(F29) Joana Seymour. Pintura de Hans Holbein, 1536

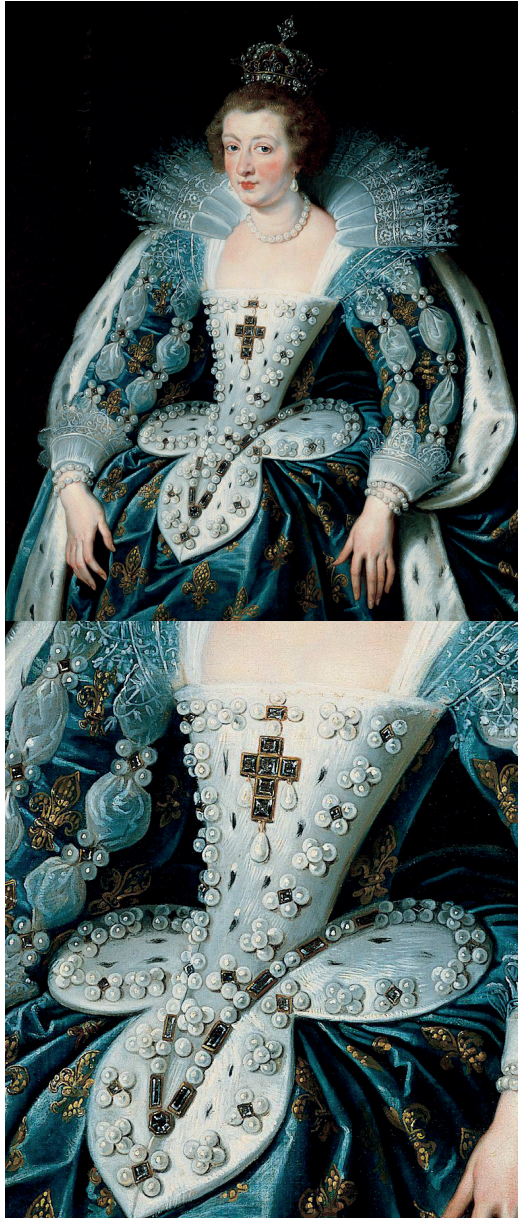
(N1) Airgrette é um adorno de cabeça que contem penas/plumas. Este termo também é aplicado a qualquer outro ornamento de formas semelhantes com pedras preciosas ou outros materiais.



(F30) Portrait of a Young Woman. Pintura de Nicolaes Eliasz. Pickenoy, 1632



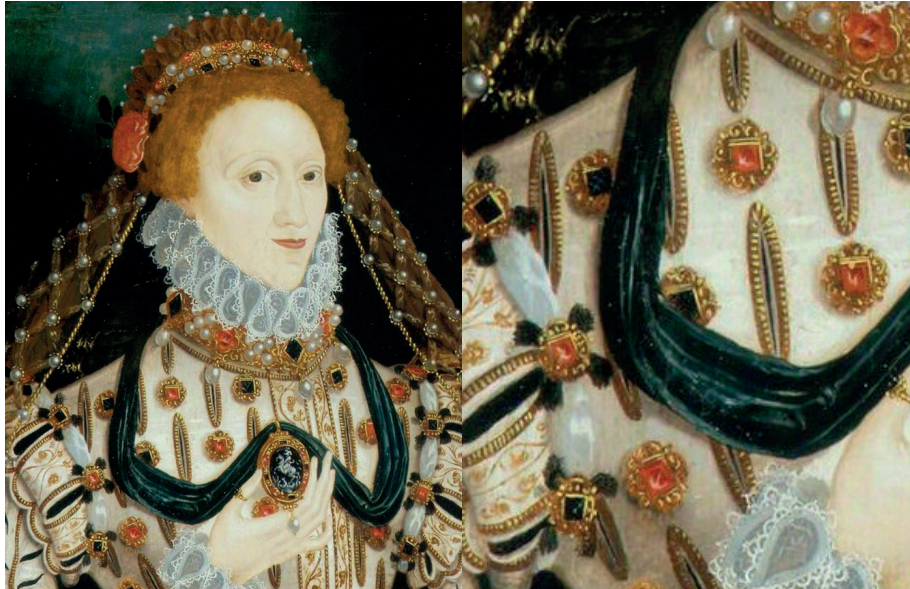
(F31) Rei Carlos IX de França. Pintura de François Clouet, 1566.



(F32) Ana de Austria (Ana Maria Maurícia), rainha de França. Pintura de Rubens Peter Paul, 1622

As passamanarias eram outra forma de criar interesse nos tecidos. Ao contrário dos bordados que eram trabalhados diretamente sob os tecidos, eram feitas à parte, e só depois eram aplicadas. Surgiram também em tempos remotos, como forma de cortar a uniformidade dos tecidos, criando relevos interessantes. Eram feitas em trança, ou através de um cordão que era coberto por fios de seda e posteriormente, trabalhado com ouro, prata e pedras preciosas e pérolas e eram aplicadas em diversas configurações nos tecidos (Lester e Oerke, 1940). As pinturas de retratos da nobreza europeia particularmente do Renascimento e do século XVII, <sup>(F33)</sup> permitem-nos dar uma noção mais clara destas aplicações e das joias que eram usadas nas vestes. Nestes retratos, é possível verificar que apareciam pelo corpo todo, especialmente no tronco, tanto dos homens como das mulheres. Mesmo os pendentes, que eram as joias mais usadas neste período, tanto eram usadas com um colar, ou eram usadas com uma corrente no cinto, ou eram fixados ao vestido, pertencendo-lhe (Phillips, 1997).

Os botões <sup>(F34)</sup> também desempenharam um papel prominente na decoração das roupas. Estes nem sempre tiveram a utilidade anteriormente referida. Essencialmente na Idade Média, antes de se descobrir a casa para o botão, e conseqüentemente o seu funcionamento atual, serviam meramente como adornos dos tecidos. Eram pregados ao longo do comprimento das mangas, do início ao fim, quer de ombro a cotovelo, ou de ombro a pulso (Lester e Oerke, 1940). Posteriormente, apesar de se ter descoberto o funcionamento do botão, este continuou a desempenhar uma forte presença nos têxteis.



(F33) Isabel I de Inglaterra. Autor desconhecido, 1580



(F34) Henrique VIII possui variados botões ao longo do tronco e das mangas.  
Pintura de Hans Holbein, 1540

## A intervenção têxtil nas joias

Sendo que a joia faz parte do vestuário, faz todo o sentido que tenha sido um objeto no qual foram aplicadas inspirações de elementos que o constroem, transpondo as formas, técnicas e até texturas para o metal. No período Barroco, no séc. XVII, o laço/fita era o formato mais icônico encontrado nas peças de joalheria. Esta forma era transportada nomeadamente para alfinetes e pendants mas também era visível em brincos. Este, na sua origem, era em tecido, sendo aplicado no vestuário para segurar as próprias joias às roupas.<sup>(F35)</sup> O laço continuou a ser aplicado na joalheria, sofrendo alterações estéticas (Phillips, 1997).



(F35) Beata Elisabeth von Königsmarck. Pintura de Hendrik Munnichhoven, 1654

No final do séc. XIX, no reinado de Eduardo VII, os joalheiros que optaram por não acompanhar a arte nova e/ou o movimento *arts and crafts*, aproveitaram a fluidez formal das joias destes, e empregaram nos motivos mais tradicionais, dando origem às joias do período eduardiano. Inspirados pelo séc. XVIII, os motivos ornamentais, como o laço, a fita, nós, franjas ficaram mais leves, devido às novas descobertas, nas quais, passou a ser possível produzir uma joia apenas com platina. Devido à força e rigidez deste metal, permitiu aos joalheiros fazerem cravação em configurações bastante minimalistas e a técnica de *millegrain*<sup>(N2)</sup> aplicada neste, permitiu criar bordas mais suaves. Esta incrível delicadeza permitiu simular tecidos leves, fluídos e acetinados, como se estes fossem rendilhados/bordados, transportando estes atributos para os laços (motivo predileto e abundante), assim como todos os motivos existentes deste período.<sup>(F36)(F37)</sup>



(F36)



(F37)

Uma vez que na era Eduardiana através da platina o trabalhado assemelhava-se às rendas, de tão delicadas que as joias poderiam ser, na era retro, apesar de as superfícies continuarem a surgir polidas e espelhadas, com as consequências da Segunda Guerra Mundial, deixou-se de produzir joias em platina, dando lugar ao ouro, no qual as formas e a inspiração têxtil continuaram a ter lugar.

As texturas e elementos têxteis são explorados e transportados para o ouro, com diferentes acabamentos no metal. Através de fio torcido e trançado dava-se forma a nós e franjas. A peça “Ballerina”<sup>(F38)</sup> da Van Cleef & Arpels, tornou-se icónica, pelo realismo das figuras, vestidas com saias em ouro, para as quais eram transportadas as texturas, a par das pedras coloridas. Os acessórios de moda também eram fonte de inspiração para a criação de joias, como os brincos “fan”<sup>(F39)</sup> da Tiffany&Co, inspirados no abrir de um leque. O ouro continuou a ser trabalhado de diversas formas de modo a representar estas texturas,<sup>(F40)(F41)(F42)</sup> e esta onda de inspiração continuou pelos anos 50, nos quais as joias tornaram-se cada vez mais texturizadas.



(F38)

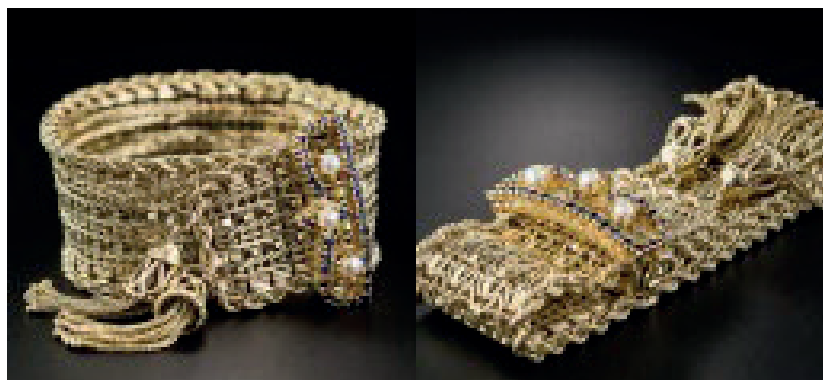


(F39)

(N2) Millegrain consiste numa técnica de acabamento de joalharia de “esferas” extremamente minúsculas que permite suavizar as bordas de uma peça de joalharia. As bordas que possuem este acabamento permitem que as pedras preciosas brilhem sem competir com a luz refletida de uma borda altamente polida.



(F40)



(F41)

(F42)

Por volta dos anos 70, técnicas têxteis como o crochet, tricô e tecelagem foram exploradas em joalheria através de fios em metais preciosos. A tradicional técnica Japonesa de trançados de *kumihimo* foi adaptada por Catherine Martin,<sup>(F44)</sup> enquanto que Mary Lee Hu<sup>(F43)</sup> foi pioneira da tecelagem, enrolando fios em bitola muito fina, criando diferentes texturas através do padrão da trama. Susan Cross<sup>(F45)</sup> trabalhou a técnica de crochet (Phillips, 1997). A partir dos anos 70, para além das técnicas têxteis aplicadas em joalheria, também os tecidos e fibras ganharam espaço no mundo da joalheria contemporânea<sup>(F46)(F47)</sup> de modo a criar superfícies mais suaves. Os limites entre a joalheria e a roupa/ moda foram e continuam até aos nossos dias a serem esticados ao máximo, deixando dúvidas do que define uma joia ou uma peça de roupa (Phillips, 1997).



(F43)



(F44)

(F45)



(F46) Caroline Broadhead. White cotton (1984)



(F47) Caroline Broadhead. White cotton (1984)

## Jóias do dia-a-dia

As jóias práticas estavam maioritariamente associadas ao vestuário de dia. O gosto pela decoração nos objetos práticos ou necessários, que faziam parte da vida tanto dos homens como das mulheres é bastante perceptível no decorrer dos séculos.

Foi na Idade Média, e também ao longo do Renascimento, que a *po-mander*<sup>(F48)</sup> apareceu como item necessário ao traje. Era composto por elementos bastante perfumados como âmbar e almíscar, enrolados em formas esféricas e colados dentro de compartimentos em ouro ou/ e prata. O seu uso era essencialmente devido ao disfarce dos maus odores do ambiente, mas sobretudo da pessoa que o usava devido à falta de higiene (acreditava-se que evitava infeções). Contudo, também eram usados de forma decorativa, suspensos nos cintos, ou como pendente, neste último num tamanho mais reduzido. Eram objetos fortemente decorados com pedrarias, esmaltes e filigrana, o que também levou, a serem frequentemente oferecidos como demonstração de carinho (Lester e Oerke, 1940). Quando as *chatelaines*<sup>(F49)</sup> surgiram, apesar de serem produzidas com metais menos precisos, não deixaram de ser jóias menos adoradas e trabalhadas. Produzidas em diversos materiais, desde prata a latão, (dependendo do status), surgiram como meio de transportar pequenos mas necessários objetos, uma vez que as roupas femininas não eram adaptadas para tal. Presas no cinto através de um gancho, que mais tarde passou a ter duas secções articuladas que ficavam dobradas sobre um cinto apertado, suportavam objetos suspensos do quotidiano, como as chaves ou um relógio. A *chatelaine* foi a joia mais importante de uso de dia no guarda-roupa das mulheres de todas as classes sociais no séc. XVIII. Por volta de 1720, outros elementos foram adicionados, como uma caixa chamada de étui que continha agulhas, tesouras, lápis e outros objetos que poderiam recorrer em imprevistos. A *chatelaine* era frequentemente oferecida como presente de casamento à noiva. Os objetos de dia continuaram a ser motivo de inspiração para a criação das mais diversas jóias, desde caixas luxuosas de pó compacto a *étuis* para cigarros.



(F48)



(F49)



(F50)

Na década de 1920, ou nos Loucos Anos 20, à medida que as mulheres se tornavam cada vez mais independentes, as tendências da moda mudavam. As camadas de tecidos foram descartadas, dando lugar a roupas mais relaxadas. Os acessórios de maquiagem que anteriormente eram carregados no corpo e escondidos pelas roupas, deixaram de ter lugar devido à simplicidade destas. Quando Charles Arpels visitou a sua amiga Florence Gould, reparou que esta tirou de uma caixa de cigarros Lucky Strike, um batom, a caixa de pó, isqueiro e os respetivos cigarros. Esta solução de recurso de Florence Gould, levou Charles Arpels a desenvolver a ideia do estojo/mala *Minaudière*.<sup>(F50)</sup> A preciosa *Minaudière* continha diversos compartimentos para vários itens essenciais de uma senhora, como batom, pó compacto, espelho, cigarros, isqueiro, pente... que se “desdobravam” de forma muito prática. Todos os pequenos espaços eram aproveitados. Tornou-se numa das peças mais emblemáticas da casa *Van Cleef & Arpels*, levando outras a desenvolver o mesmo objeto, adaptando formas e materiais. Entretanto, a *Van Cleef & Arpels* desenvolveu vários modelos, dentro dos quais o *Volutes*, em ouro amarelo, com as superfícies lacadas em preto e com o fecho cravado com diamantes. Mais tarde, nos anos 40, as caixas de cigarros, de batons, as *minaudières* e todos os objetos que faziam parte do dia-a-dia das mulheres desta época, que eram maioritariamente produzidos em materiais luxuosos, foram combinados com outros metais, devido à escassez de metais preciosos.

Todos estes objetos, desenvolvidos com o intuito de serem práticos e de facilitar o dia-a-dia, tinham também aliado a si uma forte componente estética. Hoje, na sociedade na qual nos inserimos, os objetos que carregamos connosco são complementemente díspares dos anteriores. De facto, vivemos numa sociedade marcada pela tecnologia, o que foi marcando presença e fazendo evoluir os objetos num sentido mais ergonómico, prático e funcional. O simples tamanho de um *tablet* permite que seja transportado facilmente durante o dia, os auscultadores que estejamos a ouvir música de forma isolada sem que haja grandes ruídos no ambiente e, os telemóveis, que estejamos conectados o dia todo. De acordo com Cappellieri (2017), estes pequenos dispositivos são traduzidos em acessórios, pois como as joias, roupas e todos os outros objetos que usamos e levamos no corpo, estes também o são, fazendo parte do traje da sociedade contemporânea. Como refere, os cabos dos auscultadores são os colares informais usados tanto por homens como por mulheres no séc. XXI. A escolha destes objetos assemelha-se à escolha de todos os objetos que usamos no corpo. Para além da vontade em adquirir um dispositivo funcional, com determinadas características, existe, à semelhança dos nossos antepassados, uma associação ao adorno pessoal quando os adquirimos, pois temos noção que estes também contribuem para a construção da nossa imagem, daí a imensa variedade estética de uns simples fones (Cappellieri, 2017).

## A MATÉRIA

Os metais e as fibras têxteis vegetais têm como característica comum serem materiais extraídos da natureza.

As fibras são os elementos que constituem os tecidos, atribuindo-lhes características que lhes são inerentes. As fibras de origem vegetal contêm celulose natural, derivadas dos caules, das folhas, e das sementes das plantas. O poder de absorção, a boa condutibilidade térmica e a porosidade são características partilhadas por este tipo de fibras, tornando-as mais sensíveis às mudanças de temperatura e humidade e fazendo destes materiais os mais confortáveis de usar nas mais variadas condições climáticas. No entanto, estas fibras possuem também irregularidades e impurezas que são naturais e que contribui para a estética do tecido (Pereira, 2009). Especificamente, após extração da natureza, as fibras são transformadas em fio, através de vários processos que englobam a fição. O comprimento das fibras difere, tanto podem ser mais longas ou mais curtas, como o linho (500mm) e o algodão<sup>(F51)</sup> (22-45mm) e as que possuem comprimentos mais longos originam tecidos de valor mais elevado por serem mais duráveis (Reader's Digest, 1979). Após a fição, os tecidos são obtidos através da tecelagem plana ou malharia, sendo que no primeiro, os fios são entrelaçados, obtendo o tecido em planos, possuindo um remate na lateral, no sentido do comprimento. Na malharia, os fios formam laçadas que se vão entrelaçando, dando origem aos tecidos que tanto podem apresentar-se de forma lisa ou tubular, sendo que lisa, estes possuem beirados semelhantes aos tecidos de tear (Reader's Digest, 1979).

Da mesma forma que as fibras, os metais também se encontram na natureza. De facto, “*são substâncias químicas ou minerais ou minerais elementares naturais, cada uma com uma estrutura atômica cristalina distinta*” (Untracht, 2011, p.30). Quando extraídos da terra, podem ser encontrados em estado puro, como no caso do ouro,<sup>(F52)</sup> ou como é mais comum, em minérios, quando “*são minerais compostos naturais brutos contendo vários componentes, incluindo um ou mais metais. O resto são resíduos minerais não metálicos*” (Untracht, 2011, p.30). Estes componentes são separados, e posteriormente, são refinados de modo a obter o estado quase puro do metal. Numa fase seguinte são fundidos em lingotes, para futuramente serem transformados.

Os metais elementares são maleáveis, dúcteis e plásticos. O que significa

que podem ser deformados, comprimidos e alongados sem fraturar. O grau destas capacidades diferem de metal para metal, assim como o nível de corrosão, que depende da rigidez, dureza e força do mesmo. Para além destas capacidades estes também respondem melhor ou pior às impurezas atmosféricas, dando origem, neste ultimo caso, a uma camada oxidada.

Adicionalmente e de acordo com Untracht (2011), os metais dividem-se em dois grupos, os não ferrosos e os ferrosos. Dentro do primeiro, existem os metais preciosos/nobres e os metais comuns. Os preciosos são os mais usados em joalharia não apenas pela sua raridade, mas também pela alta estabilidade química, resistência à oxidação e à corrosão. A prata, o ouro e a platina (platina, irídio, ródio, ósmio, paládio e ruténio) compartilham destas características que os categorizam neste grupo. O alumínio, níquel, cobre, latão, zinco, entre vários outros, são os chamados “metais comuns”, que é o nome dado aos não ferrosos, mas que existem em abundancia (e por isso não preciosos). Dentro dos ferrosos temos o ferro e as ligas que contem ferro, sendo o aço uma delas que é “essencialmente uma liga de ferro e carbono, com mais pequenas quantidades de outros metais” (Untracht, 2011, p.31).

Enquanto um elemento é tatilmente delicado e frágil, o outro surge com um elemento rígido e resistente. Com as características dos dois, tão díspares na sua origem, pode surgir uma harmonia peculiarmente delicada quando unidos.



(F51)



(F52)

## REFERÊNCIAS/ CASOS DE ESTUDO

Alguns dos projetos desenvolvidos ao longo do percurso acadêmico, não só despertaram o meu interesse pelo universo têxtil, mas também contribuíram para meu gosto e apetência pelo detalhe. Por exemplo:

- Toalha de pique-nique.<sup>(F53)(F54)</sup> Com o objetivo de promover a conversação/convívio simultânea/o de vários grupos diferentes, num espaço limitado, desenvolveu-se uma toalha com diferentes tons de azul e um formato irregular que, pela sua orientação e disposição, contribuiu para o objetivo proposto.

- Poncho Dyson.<sup>(F55)</sup> Neste projeto, pretendia-se a criação de um objeto completamente diferente do que é produzido na *Dyson*, mas que, fosse simultaneamente passível de ser identificado como sendo da marca. Com este propósito bem definido optou-se por desenvolver uma peça de vestuário, um poncho, que teria como desafio a utilização de detalhes mecanizados e rígidos num material simples e maleável. Para além das paletas de cores tao identitárias da marca, procurou-se também aplicar pequenos detalhes que a caracterizam, como as transparências em locais estratégicos, e os pequenos botões com cores que ressaltam nos objetos. Assim, após a análise da aplicação da cor, o poncho foi desenvolvido visualmente com essas observações em mente; por exemplo, o vermelho surge como cor para os apontamentos e limitação de linhas e, o roxo, é utilizado nos bolsos com a sobreposição de uma transparência, como analogia ao depósito de pó que se encontra nos aspiradores da marca.

- Pisa papéis.<sup>(F56)</sup> Neste projeto, o intuito foi criar a ilusão de leveza pela utilização de uma esponja branca como objeto que é intrinsecamente pesado. O processo de produção envolveu colocar pesos dentro da própria esponja, colagens que possuíam bastante rigor e recortes a 45% nas arestas para que o objeto final fosse obtido. De facto, este processo foi repetido inúmeras vezes para obter arestas visualmente intactas.

-Objeto, corpo e espaço.<sup>(F57)</sup> O propósito deste trabalho foi a criação de um objeto que interferisse com a relação entre o espaço e o corpo. Neste seguimento, projetou-se um objeto de formas simples, que foi colocado num pilar, a aproximadamente 1,5m do chão. Este objeto continha uma ponta afiada que se encontrava no local onde a pessoa se colocava, dificultando a estabilidade do corpo. Estudou-se o esforço físico provocado por um pequeno detalhe adicionado ao objeto interveniente num espaço.



(F53)(F54)



(F57)



(F55)



(F56)

Para além dos trabalhos desenvolvidos anteriormente, outras referências contribuíram para o desenvolvimento do presente projeto. Entre eles destacam-se as seguintes:

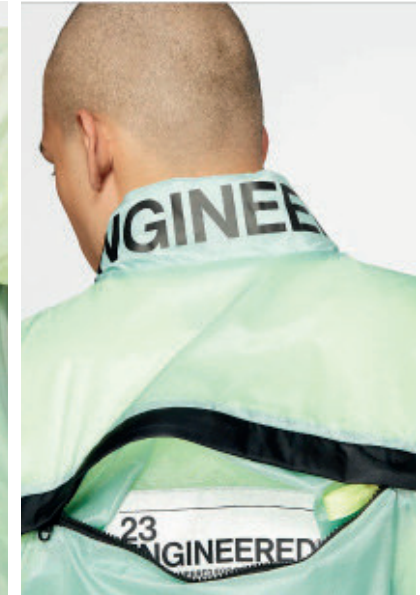
- Os sistemas atuais aplicados no vestuário que o torna mais prático, ou mutável, surgem como referências visuais no desenvolvimento dos projetos. Objetos do nosso dia-a-dia, que permitem uma maior agilidade e ajuste do vestuário ao corpo, como um fecho éclair, um botão, um sistema de mola, travões para cordões, entre vários outros acessórios. A roupa de desporto<sup>(F58)(F59)</sup> e a sua construção surge também como referência, devido à necessidade de adaptar sistemas que possibilitem uma maior agilidade de movimentos.

- Episódio ocorrido por volta de 1938, com a duquesa de Windsor, que sugeriu à diretora artística da Van Cleef & Arpels que desenvolvesse uma peça de joalharia baseada no fecho éclair. Em 1950, uma técnica notável foi desenvolvida e Van Cleef foi capaz de reinterpretar o fecho éclair com a criação do “Colar Zip”.<sup>(F60)</sup> Este objeto apresenta um cursor que sobe e desce, abre e fecha, e quando completamente fechado, forma uma pulseira. O fecho éclair, acessório de vestuário, fecha e esconde como principal função. Este colar notável da história da joalharia, é referenciado pela intervenção de objetos em contextos completamente fora do seu uso comum, dando origem ao inesperado. É também referenciado pela reinterpretação valiosa de objetos que não possuem grande valor.

- A segunda guerra mundial, que trouxe um impacto enorme ao mundo da moda. Materiais têxteis como a lã e o *nylon* foram necessários para usos militares, restringindo o seu uso para a produção de roupas. As mulheres, por exemplo, foram proibidas de usar meias de *nylon*, item que conferia bastante elegância. Consequentemente, não querendo descorar desse pormenor, bronzeavam as pernas com maquilhagem e desenhavam um risco no comprimento das costas das mesmas para simular as costuras.<sup>(F61)</sup> Maquilhar as pernas tornou-se um negócio para esteticistas como a Bare Leg Beauty Bar, na loja de Kennard em Croydon. Surgiram também utensílios que facilitavam este processo em casa. Através desses meios, criavam uma peça de vestuário que não existia, mas que ficava representada. Este momento histórico surge como referência no projeto pela criação de recursos, mas também pelo tempo investido por estas mulheres a desenharem no corpo, mantendo a elegância, quando vivenciavam tempos de guerra e pelo facto de deixar de ser utilizado um objeto que se liga com o corpo para que este seja replicado diretamente no corpo pela própria mulher.



(F58)



(F59)



(F60)



(F61)

- O trabalho de Hussein Chalayan, mais especificamente o desfile da coleção de outono/inverno de 2000.<sup>(F62)</sup> Ao contrário da imagem que marca o seu trabalho, em que a tecnologia é a ferramenta que interage com o vestuário, dando a ilusão de um “objeto vivo” que atua no corpo, neste desfile utilizou meios bastante rudimentares para o fazer. Os objetos, ou partes deles, não são se transformam em roupa, como também são a resposta à simples pergunta “*como se pode transformar a mobília, para que seja fácil de levar?*” (Chalayan, 2015). Hussein transforma mobiliário em objetos levados no corpo; faz de cadeiras, malas; de capas, vestidos; ou uma saia de uma mesa. É assim que, a exploração da transformação nas peças de vestuário, através do paralelo dos meios rudimentares com o pragmatismo, bem como a teatralidade do ato de vestir presentes neste desfile, se tornou uma das mais valiosas referências para o desenvolvimento deste projeto.



(F62)

## METODOLOGIAS

Com o objetivo de unir a joalheria ao vestuário, foi feita uma revisão a projetos e experiências desenvolvidas anteriormente pela autora, nas quais já existisse um especial interesse na conjugação entre a joalheria e o vestuário. Desse conjunto destacam-se dois projetos <sup>(F63)(F64)</sup> que foram e mereceram continuar a ser explorados.<sup>(F65)(F66)</sup> “Intervenção”, foi a palavra de ordem aquando da procura de imagens de objetos e materiais que poderiam criar reações em elementos têxteis (e.g. encolher, queimar, tirar e dar textura, criar). Com uma vasta seleção de objetos, procurou-se obter possíveis oportunidades de projeto. Nesta fase, já com alguns conhecimentos técnicos e históricos sobre a joalheria, questionou-se o papel atual da mesma, onde prevalece o simbolismo e questionou-se o potencial utilitário que outrora desempenhou. Especificamente, procuraram-se oportunidades e meios para a joia intervir, fazendo parte da manipulação do vestuário, sendo assim valorizada através do seu papel que deixaria de ser apenas simbólico para passar a ser também utilitário.



<sup>(F63)(F64)</sup> Recorrendo meramente aos têxteis, neste projeto foi pretendido criar sistemas que possibilitassem abrir e fechar uma peça de roupa. Foram desenvolvidas peças de vestuário que acomodavam faixas em tecido que atravessavam os orifícios, substituindo assim o velcro, os botões ou os fechos éclair.

<sup>(F65)(F66)</sup> Neste exercício explorou-se a deformação material através de objetos que viviam no vestuário. Estes eram constantemente retirados para lavagem. Com o tempo, a marca do objeto fazia-se notar no tecido.

No “Colar Zip” da Van Cleef & Arpels, podemos observar a valorização de um objeto funcional através do recurso a um material precioso. Este caso em particular e em conjunto com uma pesquisa bibliográfica sistemática sobre a relação da joia com o vestuário, despoletou o desenvolvimento da primeira experiência deste projeto. Esta primeira abordagem, teve como objetivo valorizar e recriar objetos utilitários pré existentes (que constavam na pesquisa de imagens anteriormente realizada), apenas com a alteração da matéria. No entanto, ao contrário do colar Zip, em que o fecho passa a ser usado como colar, aqui, a aplicação inerente do objeto não foi alterada. Criou-se uma camisola de lã, onde as agulhas, em prata, que a criavam ficariam no fim suspensas, a desempenhar o seu papel intrínseco de adorno. Este facto resultaria na perceção de equilíbrio entre as duas matérias; para além da joia ser valorizada pelo seu papel na criação, a lã dava-lhe suporte não havendo espaço para se considerarem separadamente.<sup>(F67)</sup>

Houve também a necessidade de aprofundar conhecimentos sobre o posicionamento dos objetos de retrosaria que moldam e constroem o vestuário. Para este propósito, foi feita uma investigação de campo no Museu do Traje, em Lisboa. Esta pesquisa ajudou a elucidar que, ao contrário do que acontece com a joia, que quando usada é exibida, estes objetos, apesar de interessantes formalmente, e do desempenho promimente na construção, ficam escondidos pelos tecidos, não sendo enaltecidos. Por exemplo, os arcos das saias e dos corpetes que são essenciais na construção da forma configuram a roupa, mas o tecido prevalece como elemento visível.<sup>(F68)</sup>

Estas pesquisas delinearão a vontade de tornar visíveis, através da presença do metal precioso, situações onde habitualmente se almeja a invisibilidade ou disfarce.



(F67)

(F68)



## O PROJETO

Com o objetivo de obter um maior conhecimento e proximidade com os materiais, no desenvolvimento deste projeto considerou-se essencial ser elemento ativo na produção dos objetos. Neste seguimento, foram realizados workshops na Incubadora de Joalheiros e na Contacto de Autor e, deu-se continuidade ao percurso formativo no Centro de Formação Profissional da Indústria de Ourivesaria e Relojoaria (CINDOR). Neste último, a par da formação e cedência do espaço, houve também acompanhamento no desenvolvimento dos projetos em joalheria. É ainda de referenciar a oportunidade dos projetos continuarem a ser desenvolvidos, sem auxílio, na Incubadora de Joalheiros.

O contato com a produção artesanal da joalheria/ourivesaria contrasta bastante com o pensamento industrial absorvido durante a licenciatura. Na joalheria, a oportunidade de trabalhar todas as fases do fabrico de uma joia, gera uma grande envolvimento, sendo quase tudo produzido manualmente, enquanto que no desenvolvimento de um projeto industrial quase não existe ligação do designer com a produção. Esta falta de envolvimento, quando foge às formas padrão que circulam no mercado, conduz muitas vezes a tentativas erro, ou projetos muito díspares do que é, e como pode ser possível produzir artesanal ou industrialmente. De facto, numa primeira fase do presente projeto este facto foi verificado, particularmente quando os conhecimentos adquiridos relativamente às capacidades dos metais não eram suficientes. Uma justificação para este facto pode ser a distinção de papéis entre um criativo e um artesão. Enquanto um criativo quase só projeta a peça, um artesão, praticamente só a executa. Manzini (1993) em “A matéria da Invenção”, argumenta que o conhecimento do simples artesão o afasta da inovação; de facto, considera que a inovação nas mãos deste é essencialmente devida a um erro feliz, e não a uma opção consciente. Assim, considera que o trabalho do artesão “*é o de alguém que, fazendo bem determinada coisa, não consegue explicar porque a faz desse modo*” Manzini (1993, p.57). De facto, Manzini considera que se não houver partilha de conhecimentos, a ingenuidade da técnica por parte do designer e a formatação da forma por parte do artesão levam a uma estagnação de ambos.

Uma vez que o projeto não trata de formatos pré-concebidos da joia, como o caso de um colar, ou uma pulseira, tornou-se imprescindível adquirir conhecimento dos materiais e das suas propriedades físicas. Foi

neste contacto com o artesanal que, enquanto criativa, se tornou claro que mesmo tendo conhecimentos práticos das técnicas, aquando de um projeto fora do convencional, o erro é frequente não só como resultado da falta de prática, mas também como consequência do processo de inovação. Nesta área, pautada de bastante precisão e onde o trabalho é feito ao milímetro e micrómetro, o tempo e a persistência são pontos fundamentais, especialmente quando o resultado desejado passa pelo aperfeiçoamento da técnica. Nos projetos desenvolvidos no âmbito desta tese, a forma minimal e geométrica assim como os mecanismos utilizados, acrescentou uma maior dificuldade e complexidade na produção, levando a que a mesma parte de um objeto fosse feita várias vezes até que ficasse próxima do pretendido. O acabamento polido presente na maioria das peças finais também foi difícil de obter, dado que se pretendia algo rigoroso, i.e. sem riscos.

Esta envolvimento na produção, quer da componente de joalheria, quer de vestuário, contribuiu para uma maior noção dos desafios de produção, principalmente por papel que desempenhei ao longo de todo o processo.

### PRIMEIRO MOMENTO: joias de recurso

O grupo de objetos que têm por objetivo solucionar pequenos incômodos do dia-a-dia, assumindo-os visualmente. Uma série de situações foram referência para que a joia pudesse intervir no vestuário como recurso e, nesta primeira fase, a joia existe separada do vestuário., contudo só corresponde à sua função unicamente aplicada nele, carecendo deste para que faça sentido. A agilidade de uso acima referenciada nos objetos de vestuário/ retrospectiva é pretendida no projeto ao adaptar a joia ao vestuário.

## Defeito

### Descrição

Baseado nos autocolantes circulares usados na confecção para assinalar pequenos defeitos de fabrico (e.g. uma linha puxada ou um furo), desenvolveu-se o “defeito”. Esta peça apresenta um sistema idêntico ao do pin comum e é constituído por duas partes. O seu propósito é também o mesmo e, em termos de utilização, a ideia é a sobreposição de parte no tecido para que assinale e assuma pequenos defeitos que vão sendo causados nas peças de vestuário, por exemplo, com o uso. Como consequência, o tecido mantém-se íntegro, dado que fica sobre pressão entre as duas partes da peça que contém silicone, criando assim um maior atrito.



Esboço do protótipo final

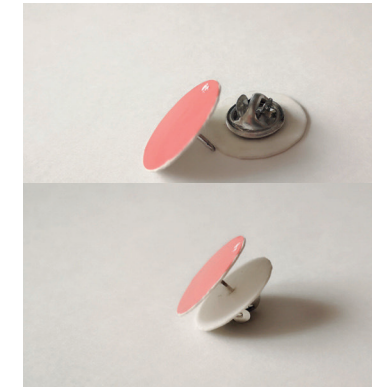
## Desenvolvimento

Para manter o tecido o mais intacto possível, optou-se por não usar sistemas que contêm dentes e ondulações e que, por isso, poderiam danificar o tecido. Idealizou-se uma peça na qual constasse silicone, para assim criar um maior atrito com o tecido, e para que este ficasse imóvel, sem que fosse necessário recorrer à dureza do metal. Uma maquete foi criada para obter noções formais da largura e altura e das particularidades da peça, dado que esta teria de ter uma parte no exterior do tecido (através de um espeque que atravessasse o tecido), e outra no interior. Reduziu-se o diâmetro do cilindro comparativamente com o seu tamanho nas tradicionais etiquetas. Neste seguimento, desenvolveram-se dois protótipos em latão, onde se procurou o método mais eficiente para manter as duas peças unidas. Como o fecho dos pins comuns é um sistema bastante complexo para produzir em prata (dado que o calor aquando da soldadura da parte de baixo da peça iria levar a que a mola ficasse sem força), adaptou-se o sistema de borboleta (usado nos brincos) na expectativa que este seria o mais eficiente no uso e produção. Como resultado, obteve-se numa peça cilíndrica constituída por duas partes, uma que fica no exterior, sobreposta ao tecido e que contém o pin que a atravessa; e uma segunda que encaixa na primeira e que fica no avesso do tecido. O sistema de borboleta que agarra o pin, é soldado nesta última peça contendo uma pequena proteção para impedir o contacto da agulha com a pele. No cilindro que fica no exterior, deu-se meio milímetro de altura para colocar o esmalte. Apesar das etiquetas/autocolantes que identificam os defeitos na confeção surgirem em diferentes cores, deu-se preferência ao vermelho pela associação da cor ao erro. No acabamento da peça, deu-se ligeiramente um brilho ao metal, para assim o do esmalte, em vermelho (a cor relevante da peça), sobressair.

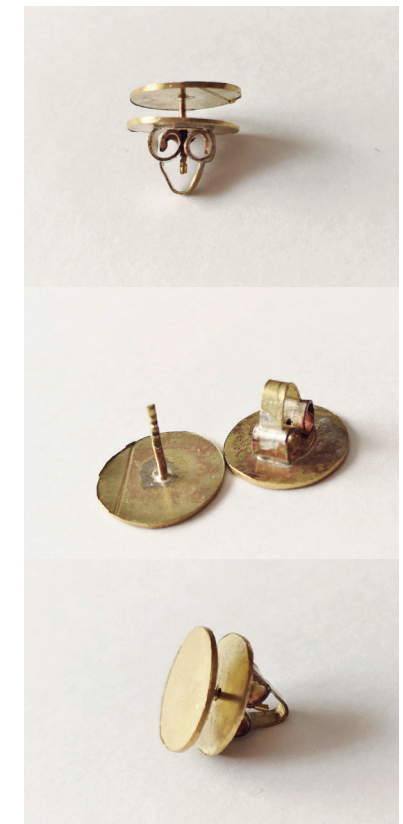
Esta peça é constituída por prata 925, esmalte sintético e silicone.



Experiência com dois tipos de silicone



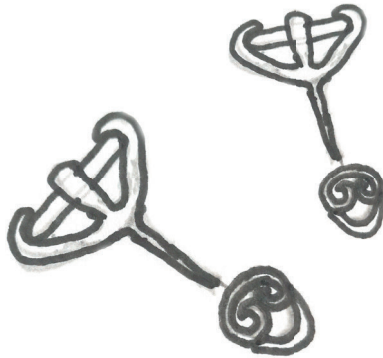
Protótipo em cartão, com autocolante e pin com respetiva mola



## Botão

### Descrição

A perda de um botão requer tempo, conhecimento de costura e ferramentas necessárias (como agulha, linha, tesoura) para ser pregado novamente. Este facto, pode levar a que a peça de vestuário seja colocada de lado por um determinado período de tempo. Com este projeto, repara-se esta falha fazendo uma analogia à preciosidade de um diamante à preciosidade do botão e adaptando o sistema de garras (usadas em joalheria para acomodar pedras preciosas) a este último. Um espreque que de um lado suporta um botão, e do outro atravessa o tecido, fecha com o fecho borboleta contendo este último uma proteção para que o contacto com a pele seja agradável. Três tamanhos standards de botões foram selecionados, possibilitando ao usuário a opção mais adequada à casa do botão.



Esboço do protótipo final

### Desenvolvimento

Numa primeira fase, pretendia-se que as garras tivessem um sistema de mola embutido, de maneira que fosse possível dividir-se em duas partes iguais e acomodar qualquer botão, através da compressão e descompressão. Contudo, este sistema ficaria frágil, e a força que caracteriza as garras que acomodam os diamantes na joalheria, deixaria de existir, consequentemente o projeto perderia sentido. Neste seguimento, uma vez que a ideia de acomodar diversas morfologias de botões deixou de fazer sentido, procurou-se obter o modelo standard de botão sendo branco/neutro, simples, com quatro perfurações. Dois formatos de garras que poderiam acomodá-lo foram feitos em latão, de forma a determinar qual se adequava melhor. Optou-se pelas garras embutidas de forma côncava, para dar seguimento às linhas arredondadas do botão.

Seguiu-se o primeiro protótipo do objeto total em latão com um botão comum de retorsaria, preso pelas garras, nas quais constava um espreque soldado ao centro, e no comprimento deste, pequenos rasgos. Estes últimos permitem que a mola (novamente a mola utilizada nos pins comuns) fique parada no comprimento desejado, ficando fixa.

Idealizou-se que a mesma peça fosse produzida várias vezes para acomodar diversos tamanhos de botões. Assim, obteve-se um conjunto de três peças que se ajustam às aberturas de casas de botões existentes em camisas e blusas. O passo seguinte foi, então, produzir o conjunto em prata, com o sistema idêntico ao do pin e no qual consta a respetiva mola para prender. Como o fecho borboleta com a respetiva proteção usado anteriormente na peça “defeito” funcionou, conclui-se que faria sentido aplica-lo também neste projeto. O resultado foi, então, um conjunto de três peças de diferentes medidas, presas ao tecido pelo fecho borboleta. Como acabamentos, poliu-se a quantidade em metal, para criar contraste de texturas entre o botão (mate) e a prata, mas também pela associação deste acabamento às joias simples que possuem apenas um diamante cravado em metal polido.

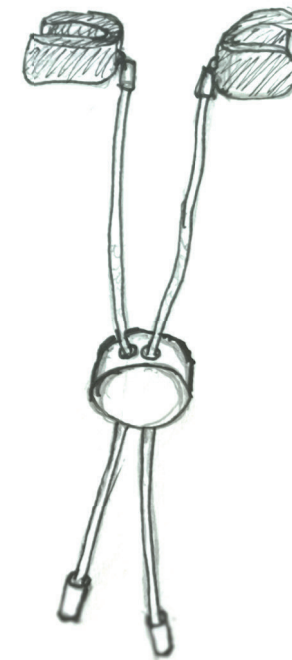
*Este conjunto de três peças é produzido em prata 925 e acrílico.*



## Ajuste

### Descrição

Tendo como referência as alças dos sutiãs e tops, que escorregam pelos ombros no decorrer do dia, assim como camisolas com decotes muito abertos, que acabam por ficar desajustados ao corpo, “Ajuste” nasce da necessidade de criar algo que permite aproximar, ajustar e centrar duas partes de tecido no corpo, mantendo-o no local correto. Trata-se de um objeto com dois fios unidos por um cilindro que sobe e desce ao longo do comprimento dos mesmos, permitindo aproximar e afastar. Em cada ponta superior dos dois fios, existem duas peças que contêm ímãs, envolvidos em linho, que permitem agarrar ao tecido, mantendo assim a roupa ajustada ao corpo confortavelmente.



Esboço do protótipo final

## Desenvolvimento

Para que fosse possível haver proximidade de tecido de lados opostos, e para que essa proximidade fosse de livre escolha, era necessário haver dois fios, para diferentes direções, e uma peça com um mecanismo que possibilitasse a união de ambos num ponto à escolha do utilizador. Assim, esta peça teria de ser móvel, podendo percorrer o comprimento dos fios, aproximando e afastando-os. No entanto, também teria de ser o travão para se imobilizar no local desejado. Foi ainda definido que teria de haver um sistema no início desses fios, que possibilitasse agarrar o tecido.

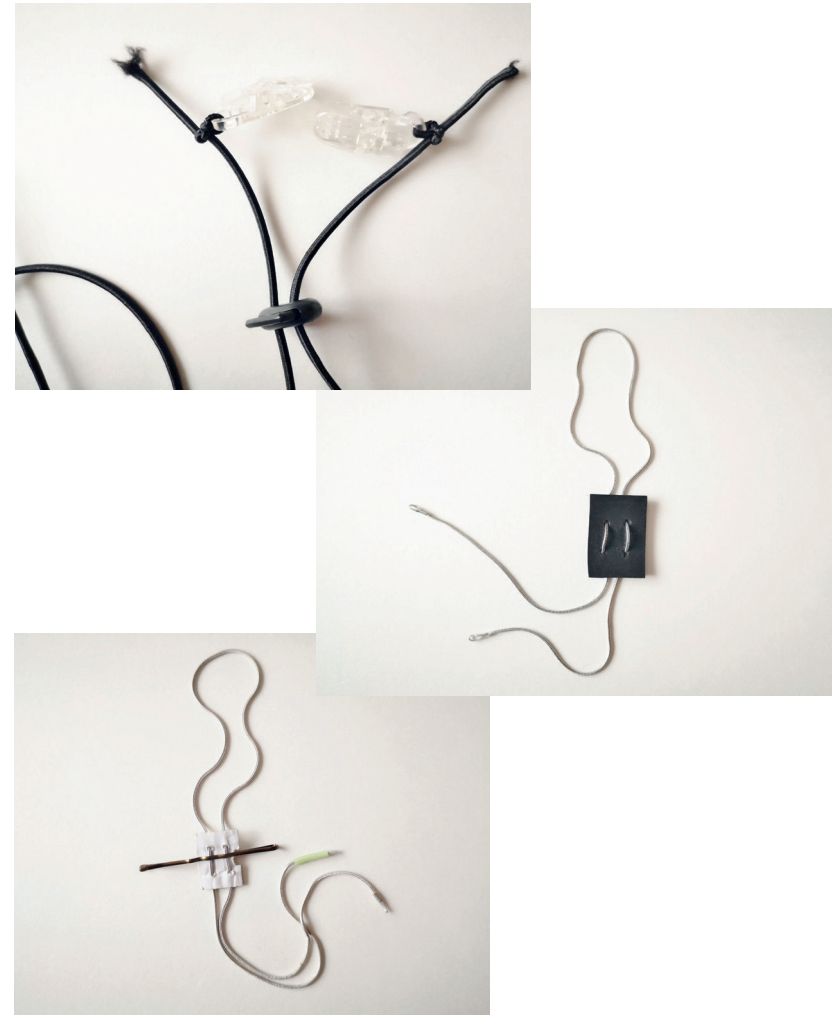
Alguns acessórios de retrosaria foram aplicados aquando do desenvolvimento de maquetas, com o objetivo de perceber o funcionamento dos mesmos quando aplicados no vestuário, como uma mola/travão que permite que o elástico fique mais ou menos puxado e as molas sem dentes aplicadas em roupa infantil.

Como os sistemas de funcionamento destes objetos seriam bastante difíceis de atingir em joalharia – por exemplo, no caso do travão, este danificaria a “malha” (fio entrelaçado em joalharia) com a pressão exercida –, foi desenvolvida uma outra maqueta com o travão desenvolvido em borracha vulcanizada, na qual as malhas atravessavam os orifícios em efeito “s”. Neste exercício optou-se pela malha rabo de rato que, por ser completamente fechada, adquire uma maior agilidade ao atravessar a borracha. Contudo, ao percorrerem este formato, o fio foi-se danificando. Após um exercício com um tubo de silicone a deslizar sobre estas, concluiu-se que a solução seria que as malhas passassem por um travão na vertical que continha esse tubo embutido. Desenvolveu-se, assim, uma peça com formato cilíndrico, na qual dois canevões atravessam o seu diâmetro e, nesses, são soldadas argolas da largura dos tubos de silicone, impossibilitando-os de saírem da peça. Dada a dificuldade de colocar as argolas sem criar porosidades, três tentativas foram desenvolvidas sem que a estética da peça fosse comprometida. Deu-se preferência à malha manga por ser mais maleável e se adaptar melhor ao tubo de silicone. Adicionalmente esta fica rematada nas pontas por canevões, impedindo que se desfaça.

Quanto ao sistema de agarrar o tecido, concluiu-se que as molas, comprometeriam o conforto do utilizador pelo formato e material, dado que se tratava de metal frio e rígido. Assim, explorou-se a força de ímanes de modo a perceber se seria suficiente para esse fim. O resultado positivo a essa interrogação levou a que eles fossem envolvidos em tecido para tornar o seu uso mais confortável.

O resultado final foi uma peça adaptada a qualquer local do corpo, confortável aquando do contacto do tecido com a pele e, bastante ágil de se aplicar, dado que o travão e as partes que agarram o tecido são sistemas bastante simples de manipular. Optou-se ainda por dar acabamento polido à prata para harmonizar com o vermelho do tecido.

*Esta peça é constituída por prata 925, linho, ímanes de neodímio, e silicone.*



## Pressão

### Descrição

O vestuário produzido em tamanhos standards frequentemente fica desconforme ao corpo do consumidor. O decote é um elemento que surge frequentemente com essa falha, ficando demasiado aberto e comprido para as proporções do indivíduo. Muitas vezes, o uso de um alfinete-de-ama acaba por ser a solução para adaptar o decote ao gosto pessoal. “Pressão” é, assim, uma joia de recurso, que permite ao usuário manipular pequenos decotes das blusas, vestidos e camisolas, abrindo e fechando-o conforme o seu gosto e, sem danificar a peça. Trata-se de duas partes unidas por um sistema de rosca que se aproximam para fechar o tecido e o manter estagnado sob pressão, e afastam quando o propósito é abrir a peça para o retirar.



Esboço do protótipo final

### Desenvolvimento

Ao contrário das peças anteriores, esta sofreu bastantes alterações formais ao longo da sua criação. À semelhança dos critérios usados anteriormente, pretendia-se criar a menor deformação possível dos tecidos. Assim, numa primeira maquete, utilizaram-se duas chapas que, por pressão obtida por uma chapa em metal com mola presa à chapa inferior, obrigava a peça superior a ficar estagnada. Contudo, isto obrigava também a um ponto de descanso que teria que corresponder quase exatamente à espessura do tecido, restringindo a adaptabilidade da peça às diferentes tipologias de tecidos. Esta solução de fazer pressão apenas com a força da mola do metal foi assim colocada de lado. Numa segunda tentativa, idealizou-se uma peça que teria dois passos para ser colocada. Primeiro, o utilizador agarrava o tecido na peça através do sistema aplicado nos prendedores de gravata; depois, um pin contido nesta, fecha a peça, mantendo o tecido no local.

Foram desenvolvidas duas maquetas para obter noções de medidas e a adaptabilidade a diferentes modelos de decotes. Desenvolveu-se um protótipo em chapa de latão, construído em duas partes unidas por uma articulação, dado que, para além do melhor funcionamento da peça, parte dela não poderia levar calor durante a produção. Esta abordagem permite unir a chapa dobrada do latão na qual estão as ondulações que prendem o tecido (para não perder força, não podia levar calor) à parte que possui o pin (teria de ser soldado, levando calor). Era objetivo fazer dois modelos iguais desta peça, que seriam unidas e separadas para se adaptarem a todos os modelos de decotes. No entanto, a peça ficaria muito pesada, comprometendo a sua eficiência.

Pensou-se então no sistema de rosca e na eficiência deste unir duas partes de uma peça – o macho soldado à parte inferior e a fêmea soldada à parte superior. Idealizou-se estas partes em chapa cortada em formato circular, com o sistema ao centro, permitindo circulação de tecido à volta do mesmo. Esta abordagem permite uma adaptabilidade superior em comparação ao protótipo desenvolvido anteriormente. Estas chapas teriam um arco circular soldado que possibilitaria e limitaria o espaço a preencher com silicone que, à semelhança do projeto “defeito”, criaria atrito e estagnaria o tecido. Para um melhor manuseamento, à maneira das chaves de cruz assim como manípulos que possuem o funcionamento giratório, soldou-se um canevão na vertical ao círculo superior da peça, dando altura, para depois ser novamente soldado um outro canevão, per-

pendicularmente. Duas granadas foram cravadas nas extremidades deste, de forma a criar um resultado estético mais agradável. Tendo a peça um peso considerável, soldou-se ao círculo que fica no interior da roupa, uma argola com uma corrente, que possui uma granada maior cravada no fim. Esta adição permite criar um contrapeso, que através da flexibilidade da corrente, é também possível passar a granada para o exterior, contribuindo para um maior equilíbrio e estética da peça.

Esta peça é constituída por prata 925, duas granadas e silicone.



## Defeito

### PRIMEIRO MOMENTO: protótipos finais

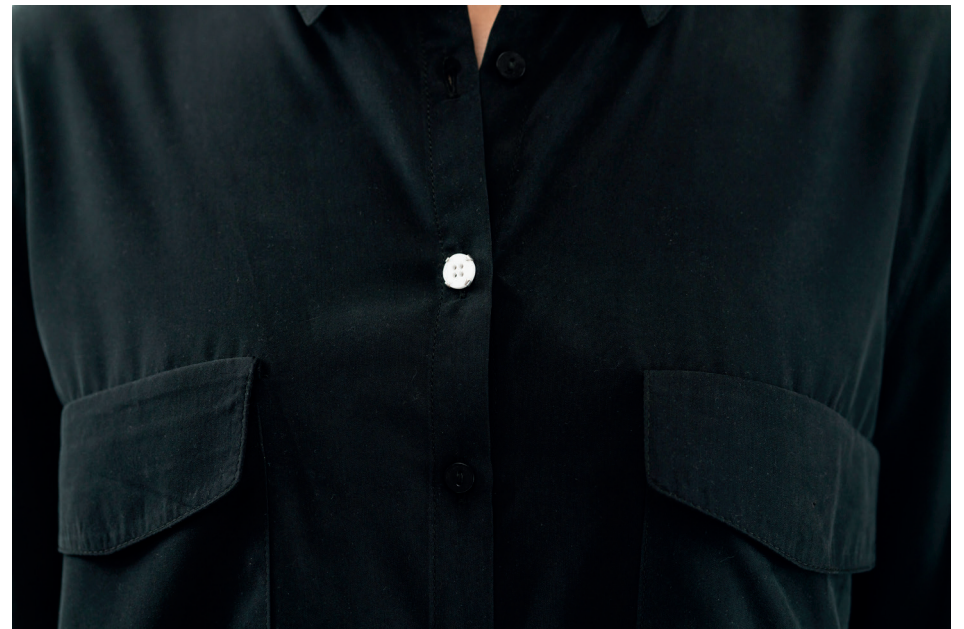
Sendo que todas as peças formam um grupo, optou-se por seguir uma paleta de cores. Manteve-se a cor inerente da prata em todos os projetos e o uso da cor vermelha como seguimento de um requisito do projeto “defeito”. À exceção do “botão”, onde era pretendido um tom neutro, nos restantes, quando se recorreu a um elemento de outro material, optou-se sempre por esta cor.







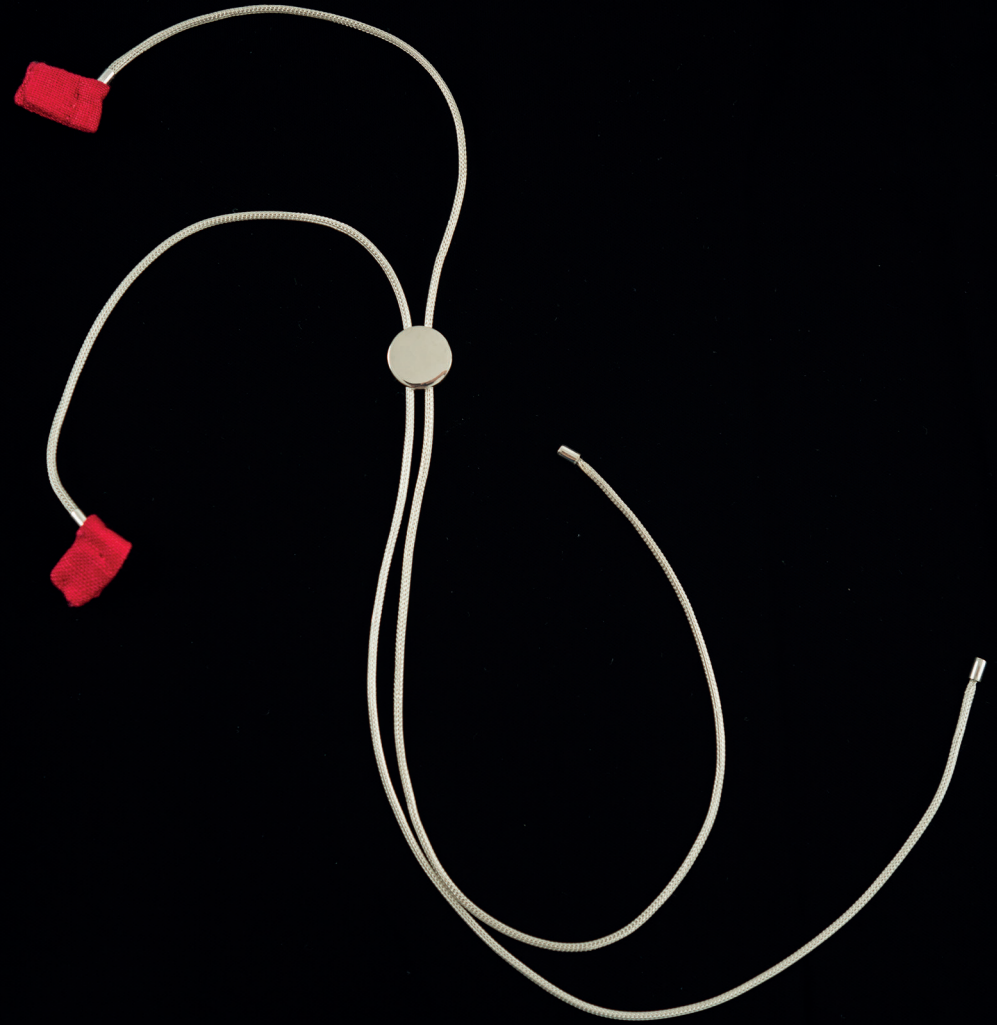
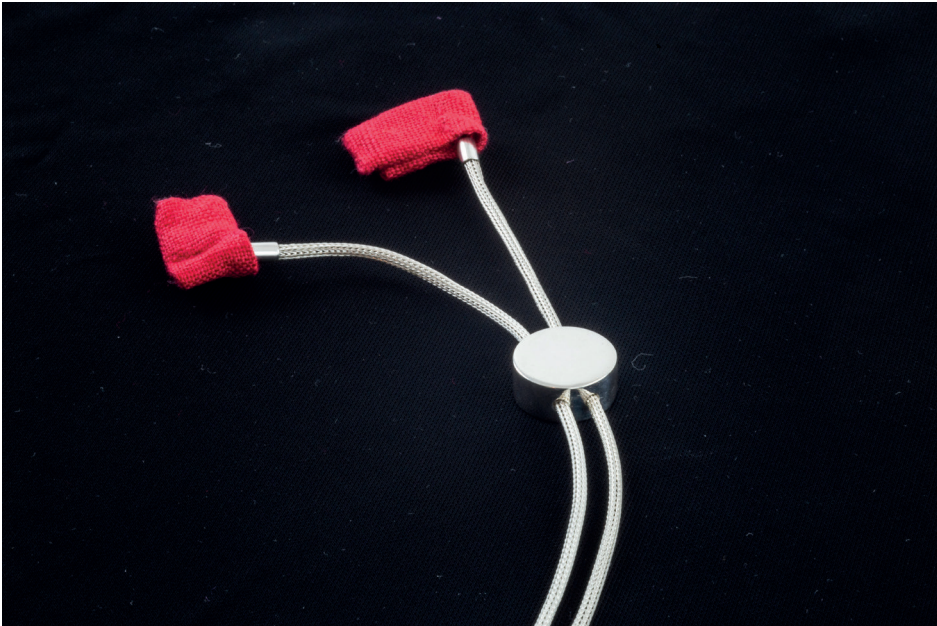
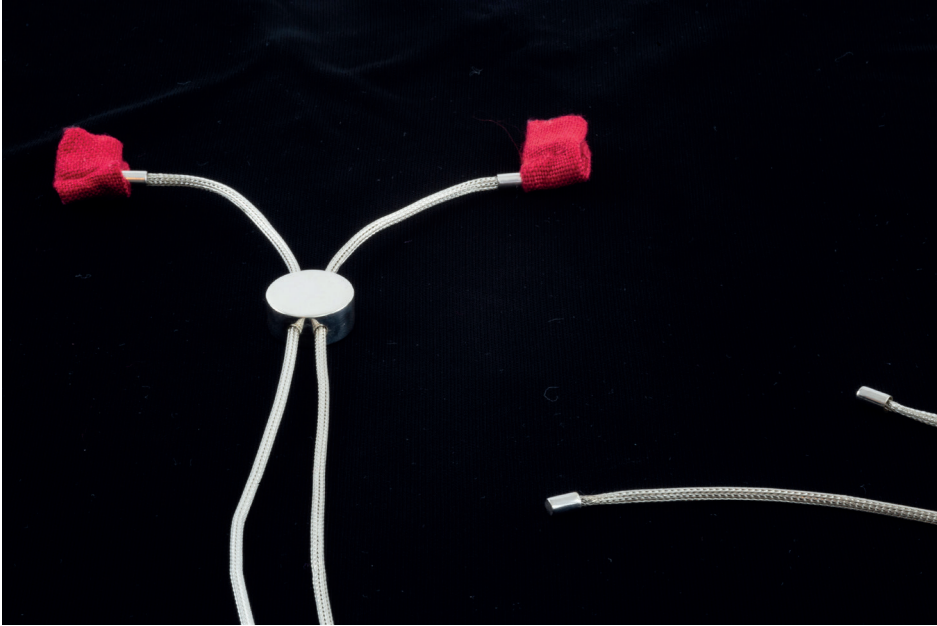
Botão





Ajuste





Pressão











### SEGUNDO MOMENTO: joia integrada no vestuário

Este segundo momento surge da vontade de promover uma maior envolvimento do utilizador com o vestuário através da joalharia, mas sobretudo em desenvolver peças de vestuário mais dinâmicas, ajustáveis e mutantes. Recorrendo à ideia das meias de licra dos anos 40, foi possível descobrir de que modo atingir o pretendido. Esta referência traduz-se no investimento do tempo na configuração da peça de vestuário, com a qual o utilizador adquire uma maior perceção dos detalhes, ficando assim envolvido no processo.

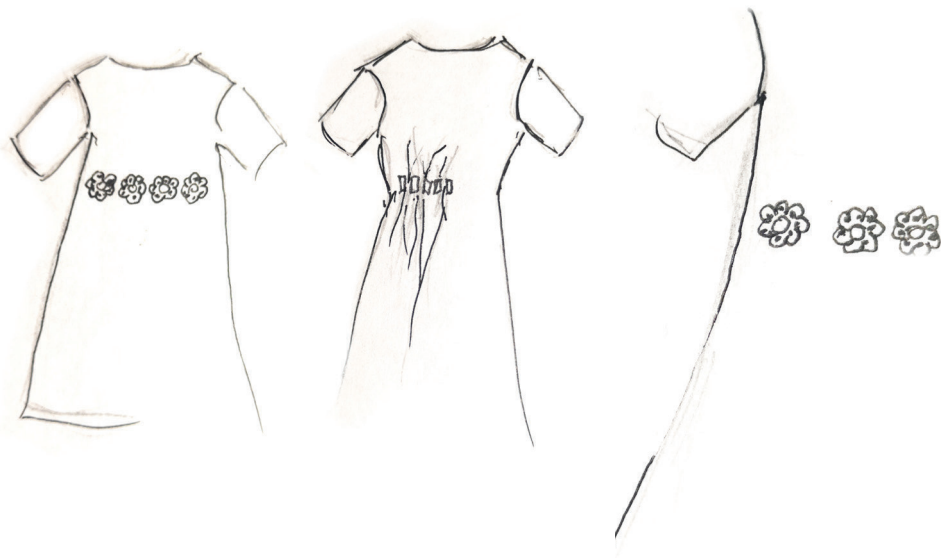
Os projetos partiram de pequenas observações no mundo da costura, em que o modelo não está finalizado e, conseqüentemente, existe espaço para o configurar e ajustar ao corpo. Sem a costureira, o utilizador/manequim é quem o configura e finaliza. Dentro das limitações, adquire uma peça de vestuário com formatos diversos, permitidos pela joia que está incorporada no mesmo. À semelhança do desfile de Hussein Chalayan, uma certa teatralidade é originada na hora de vestir.

Visto que a joia e o tecido existem em proporções bastante díspares, no vestuário, optou-se por modelos simples com tecidos monocromáticos com o objetivo de criar uma harmonia entre materiais, não menosprezando a joia. Uma vez que as peças de vestuário foram desenhadas para incorporar as joias, a ausência de um dos elementos, torna-os incompletos.

## Cintar

### Descrição

Neste projeto tinha-se em vista o desenvolvimento de um vestido ajustável, partindo de um modelo largo de linhas direitas. Quando ajustado ao corpo, gera tecido excedente, o qual foi trabalhado no sentido de oferecer um efeito estruturado. Desta abordagem resultou um vestido que possui 7 peças cozidas ao longo da linha da cintura, que garantem a capacidade de ajustar/cintar, através de ímanes embutidos em cada uma delas. Por meio do magnetismo, aproximam unindo-se, dando origem a efeitos harmoniosos. Posicionados em espaços intercalados, é possível cintar mais ou menos o vestido, explorando as suas possibilidades formais através da união de diferentes números de peças.



Esboços do protótipo final

### Desenvolvimento

Inicialmente explorou-se o funcionamento de uma mola de tensão, na possibilidade dos elos separarem partes de tecido. Contudo a força exercida não era consistente; tanto era demasiado fraca para o manter no sítio, como demasiado forte, aumentando a probabilidade de causar desconforto. Uma série de exercícios em torno deste género de sistemas, como o de acordeão, foram explorados com o objetivo de se conseguir obter o efeito do drapeado, ajustando, com apenas um objeto. Sem sucesso, recorreu-se ao magnetismo. Exploraram-se as características dos ímanes (polo negativo e positivo), aplicando-os numa facha de tecido, de modo a compreender como teriam de estar dispostos entre si para criar o efeito desejado. Com um resultado positivo nos testes, explorou-se numa fase seguinte a eficiência deste sistema aplicado a um vestido. Pretendia-se determinar as proporções adequadas; por exemplo, havendo mais tecido, será que os mesmos resultariam?

Como um vestido ajustado possui pinças ao redor da cinta, alinhavou-se a linha da cintura que separa a parte superior e inferior do mesmo. Colocaram-se ímanes ao longo da mesma, explorando a disposição desse com fita-cola, com o objetivo de encontrar o número e distância adequados, entre eles. Excluiu-se a opção de poder haver esse ajuste nas costas devido a movimentos específicos do corpo, que impossibilitariam a união dos mesmos. A disposição destes na frente resultaria melhor havendo uma dispersão do centro para ambos os lados, ao contrário das imagens, que se encontram do centro apenas para um sentido. Isto possibilita um maior equilíbrio da peça quando os ímanes são unidos opcionalmente pelo utilizador.

Neste exercício/protótipo, também se concluiu, que o vestido não poderia ter costuras nas costas e na frente, pela descentralização das mesmas aquando da união dos ímanes. Neste seguimento, optou-se por um vestido que no tronco é apenas constituído por duas partes, frente e costas, com costuras dos lados e duas pinças nas costas, que auxiliam o ajuste do vestido. Foram também aplicadas mangas para promover um melhor resultado estético e desenvolvida uma peça circular em chapa, com orifícios ao longo do seu perímetro e um ao centro, no qual seria soldado um canevão da mesma altura dos ímanes, para os agarrar. Como a peça não poderia levar calor, foi desenvolvida na sua totalidade e só no final foram colocadas no vestido.

Peça constituída por linho, prata 925, ímanes neodímio.



## Puxar

### Descrição

Com o objetivo do utilizador explorar diferentes comprimentos de uma mesma peça de vestuário, selecionou-se um modelo simples de uma saia e posteriormente de uma blusa. A blusa foi manipulada no comprimento das mangas, para que se obtivesse um resultado esteticamente mais agradável com estas tipologias. À semelhança do sistema de cortinados, ao longo do comprimento, ambas possuem no avesso dos tecidos, quatro estruturas com perfurações, que permitem que a joia, sendo constituída por malha e fio, as percorra e, quando se puxa, o tecido se comprime. A quantidade de fio puxado, determina o comprimento das peças, que se mantêm no local desejado. encaixadas em ganchos também pregados à peça de vestuário.



Esboço dos protótipos finais

### Desenvolvimento

Pretendia-se dar liberdade de escolha no comprimento de uma saia e, que este fosse visualmente agradável e fácil de obter. O efeito persiana/leque é, assim, uma referência visual. Numa primeira experiência, partiu-se de um modelo simples de uma saia na qual o tecido possuía vários furos na horizontal, ao longo da largura da mesma. Esta perfuração era repetida ao longo do comprimento da saia, permitindo recolher o tecido para o interior por camadas, posicionando perfurado com perfurado e onde se passava uma malha que a deixava no comprimento desejado. Esta experiência tinha inerente a si, uma enorme dificuldade de construção. Após este primeiro teste, realizou-se uma segunda tentativa onde foram cosidas duas fitas de viés num pedaço de tecido. Perfurou-se também no comprimento do mesmo, havendo um intervalo certo. No entanto, ao contrário do primeiro exercício, neste, tal como nos cortinados, os fios passam na vertical intercalando essas perfurações. Esta abordagem originou diferentes comprimentos, dependendo da quantidade de malha puxada. Após resultado positivo, desenvolveu-se um protótipo numa saia idêntica à anterior e exploraram-se os locais por onde as malhas poderiam passar. Tal como no projeto “cintar”, alinhou-se, aproveitando as costuras das pinças da frente e costas, criando assim as linhas guia. As fitas viés ficam posicionadas em espaços quase idênticos entre si permitindo um melhor funcionamento. Nesta fase surgiu a vontade de transportar este mecanismo para as mangas de uma blusa pela curiosidade da adaptabilidade do mesmo. Teve-se em conta as mesmas preocupações, sendo que neste caso, não era possível aproveitar as costuras do comprimento da manga pelo posicionamento das mesmas. Dividiu-se, então, o seu perímetro em quatro partes semelhantes alinhando as divisões por onde a malha iria percorrer. Para manter os fios posicionados no comprimento pretendido, optou-se por cozer uns ganchos que atravessam as argolas. Tanto na camisola como na saia, todas as malhas possuem um gancho individual, devido ao distanciamento entre elas. Nesta última, no protótipo final, as malhas apenas surgem abaixo do cós, para evitar deformações pelo peso das mesmas. Na camisola, surgem no remate do decote.

As malhas possuem fio redondo numa extremidade com 3,5cm de comprimento e um mosquetão na outra, com a finalidade de se poder retirar e voltar a aplicar se necessário, facilitando o processo. Consequentemente, optou-se por deixar as fitas viés em cores contrastantes para a mesma finalidade. No que diz respeito ao papel da joia, devido à fragilidade da prata que, com a força exercida para puxar o tecido, os elos da malha abririam facilmente, recorreu-se ao aço, por ser um metal com um nível de resistência superior.

Peças constituídas por linho, aço e prata 925 com banho de ouro rosa.



## Unir/ construir

### Descrição

Ao contrário dos projetos anteriores, em que a adaptabilidade formal é conseguida sem retirar partes da peça do vestuário, neste, remetendo à técnica de “cozer à mão”, o usuário constrói-a, passando por ilhós o fio (agulha) e a malha (linha) alternadamente, por cima e por baixo. Obtém-se versatilidade/variedade através de dois modelos de blusas, sendo que na primeira, é possível escolher diferentes modelos de mangas, e na segunda, diferentes golas.

Quer os elementos que são posteriormente unidos ao corpo da blusa, quer a própria, possuem ilhós ao longo do perímetro dos mesmos, que quando unidos, ficam intercalados. Para uma melhor identificação dos lados corretos das mangas, os primeiros ilhós, de ambos os lados, possuem tons diferentes, correspondendo aos do corpo da blusa.

Para adaptar as diferentes golas, a joia é finalizada com o fecho argola, ficando assim, o fio que se encontra na outra extremidade da malha, travado por esta. Na adaptabilidade das mangas, o sistema de união também é bastante simples, contendo o fio numa extremidade da malha, e a meio desta um mosquetão, que permite essa união a uma das argolas que formam a malha.



Esboço dos protótipos finais

### Desenvolvimento

O objetivo deste projeto foi criar um método de união de partes de uma peça de roupa, onde estas pudessem ser colocadas ou retiradas dando origem a modelos diferentes. Tendo o conhecimento e experiência do projeto anterior, decidiu-se utilizar esse mesmo formato da joia e aplica-la também aqui, com as devidas alterações. Assim, numa primeira fase, desenvolveu-se uma camisola sem manga, na qual é possível unir dois modelos de mangas diferentes. De um lado, colocaram-se ilhós espaçados para intercalar com os outros aplicados também na manga ficando a malha a unir estes, alternadamente. Do outro lado, rematou-se a cava e a manga, fazendo pequenas perfurações ao longo de ambos, que unindo, simulava totalmente a técnica de cozer à mão. Contudo, esta última como obrigava as mangas ficarem sobrepostas ao remate do cós do corpo da blusa, dificultava o processo, ficando o resultado final comprometido, se o comprimento da malha (da joia) não fosse exatamente o perímetro das cavas.

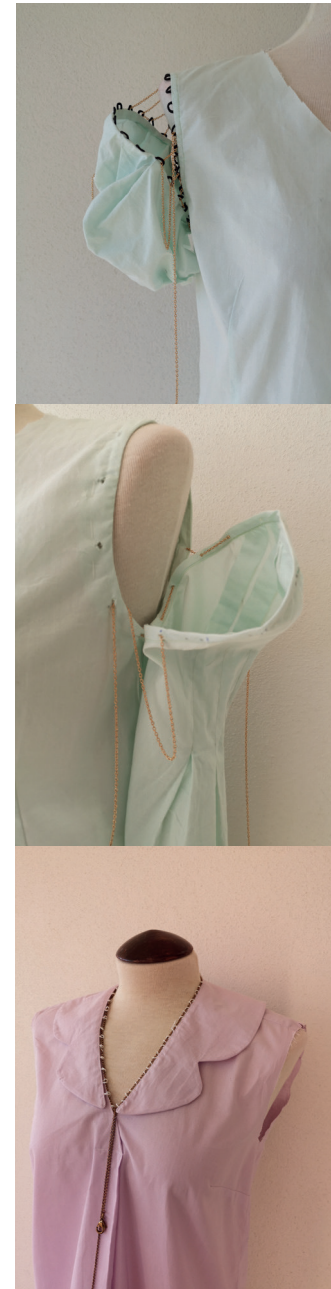
Optou-se pelo método dos ilhós por ser mais eficiente no processo de união, mas também, pelo comprimento da malha (da joia) não necessitar de ser estritamente rigoroso, obtendo à mesma um resultado eficaz. Na escolha dos modelos das mangas deu-se prioridade aos diferentes comprimentos, e posteriormente, à diversidade formal. Assim, a joia é constituída por malha de argolas redondas, com um fio redondo de 3,5cm de comprimento. Ao longo da malha, possui um canevão que permite estagna-la quando percorrida a toda a cava.

Numa fase seguinte, num modelo diferente de blusa, criou-se versatilidade na gola. Este protótipo também serviu para explorar o material, tamanho e espaçamento dos ilhós, sendo que os primeiros obtiveram um melhor resultado. Na procura dos modelos das golas mais adequadas para a blusa, estas teriam de ter pelo menos o mesmo perímetro do decote e consequentemente de ilhós, tal como aconteceu nas mangas. Usaram-se três modelos, dois dos quais correspondem ao formato de gola, uma mais simples do que a outra, e o último, uma tira de tecido, que pode ser dobrada em laço. De forma a manter as golas corretamente no sítio, ao contrário do protótipo das mangas, a descentralização é mais notória. A malha que percorre este perímetro, detém dessas medidas. A peça possui fio (simula a agulha) com uma pequena argola soldada a meio do seu comprimento, posteriormente, tem a malha, e finaliza atravessando a argola maior que se encontra na outra ponta da peça. Esta argola possui um mosquetão que permite que seja retirada para facilitar a extração da

joia da peça de roupa.

Nos protótipos finais, na blusa que possui duas tipologias de mangas, optou-se por um modelo mais simples da manga comprida, uma vez que a manga curta possui características que ressaltam. No modelo das diferentes golas, restringiu-se também em apenas dois modelos pela pouca diferença formal entre duas das golas. Também foram adicionadas umas pequenas mangas obtendo um melhor resultado estético da peça.

Peças constituídas por linho e prata 925 com banho de ouro amarelo.



## Encaixar

### Descrição

Este projeto surge como resultado da tentativa de adaptar o sistema de ímanes, aplicado no projeto “cintar”, na alteração do modelo de uma saia, excluindo a opção de desfragmentação da mesma. Não foi possível obter um resultado viável, pelo que o resultado foi uma saia que pode ser conformada em dois formatos através da união/encaixe de duas partes que constituem a joia e que se encontram repetidas quatro vezes ao longo de cada costura. Quando todas unidas, o formato da saia fica em lápis. Quando separadas, abre em quatro gomos, dois na frente, e dois atrás, ficando visível o tecido que estava anteriormente escondido.



Esboço do protótipo final

### Desenvolvimento

Como referido anteriormente, partiu-se da adaptação dos ímanes para uma saia, obtendo um fácil manuseamento da mesma. Escolheu-se novamente um modelo simples de uma saia que ganha novas formas/volumes através de gomos. Porém, sendo esta uma peça de vestuário distinta do vestido, no qual, as joias situadas na cintura não implica sofrer movimentos muito bruscos, na saia, implica estarem posicionadas num local onde existe uma troca de movimentos agitados causados pelo caminhar. As joias uniam e separavam-se sem haver controlo do utilizador, comprometendo a estética da saia.

Consequentemente, um novo protótipo foi desenvolvido, sendo aplicado o sistema do projeto “puxar”. Este, apesar de funcionar, ficou a quem de corresponder à estética presente nos projetos anteriores. Também este sistema foi excluído. Contudo, foi através do desenvolvimento destes dois protótipos que se chegou à possibilidade de existirem peças compostas por partes que desintegravam e compunham-se, obtendo assim a união e separação das costuras que constroem os gomos. Estudou-se, a partir de circunferências em papel, a dimensão, disposição e o número necessário de peças de maneira a obter o resultado pretendido. A forma circular foi selecionada por haver uma melhor coerência com as linhas do vestido, que mesmo repartidas em duas partes, essa coerência mantém-se pela meia circunferência. Foi desenvolvido um novo protótipo, com a joia já produzida em prata, com o objetivo de perceber se a espessura definida e a rigidez do metal eram suficientes assim como o método de pregar à saia seria o mais eficiente. Adaptou-se a joia a um pedaço de tecido, obtendo o resultado pretendido.

O protótipo final foi desenvolvido tendo em conta os aspetos referidos.

Peça constituída por linho e prata 925.



### SEGUNDO MOMENTO: protótipos finais

Os processos/técnicas de produção aplicadas são maioritariamente rudimentares. Para que houvesse uma maior coerência entre estas duas matérias (o metal e o têxtil), optou-se por produzir as peças finais em tecidos naturais. Adquiriram-se os tecidos no Armazém dos Linhos, loja centenária situada no Porto, por se dedicar à preservação dos tecidos tradicionais portugueses. Independentemente dos protótipos realizados serem estudos houve, já nessa fase, uma preocupação estética na combinação das cores dos tecidos com os metais. Para o desenvolvimento dos projetos finais as combinações anteriormente feitas, contribuíram na seleção final de uma paleta de cores que fosse esteticamente coerente permitindo uma harmonia no conjunto. Tendo em consideração esta seleção, e a textura mate dos tecidos, optou-se dar acabamento polido às joias, assim como banhos de ouro amarelo e ouro rosa, de maneira a obter um contraste e um jogo de cores coerente.

Cintar







Puxar





138



139









146



147









Unir/ construir





















Encaixar







178



179









## CONCLUSÕES

A joalheria e o vestuário a que hoje temos acesso, são a representação do nosso percurso histórico. O simbolismo e a objetificação (no sentido de lhes atribuirmos funções que à partida não lhes compete) que ambos carregam providos de cada indivíduo, sociedade ou grupo, são a representação de identidades. Como tal, uma vez que o homem faz destes, veículos de comunicação e expressão, os projetos desenvolvidos resultaram na partilha da admiração por estes dois mundos, colhendo oportunidades para criar um meio em que possam coabitar. Assim, este projeto assentou na constante análise bibliográfica e de campo, que permitiu encontrar referências que fossem encaminhadoras no desenvolvimento do projeto.

Com o desenvolvimento teórico, constata-se que estas duas áreas não se limitam a dar resposta à simples necessidade de adorno, pelo contrário, são utilizadas de forma a completar as nossas carências e/ou desejos emocionais. Neste trabalho, alia-se a estas características, um outro lado destes objetos. O vestuário é provido de um carácter utilitário e por vezes pragmático, e a joia apesar de ser designada por um objeto de adorno pessoal, desempenhou também papéis significativos para facilitar o dia-a-dia do Homem, no vestuário, ou como suporte de algo a carregar no corpo. Este carácter utilitário da joia, apesar de haver já um conhecimento prévio de algumas tipologias, só foi totalmente adquirido ao longo da pesquisa, que contribuiu para a aquisição de conhecimentos históricos que permitiram consciencializar para o impacto destas em diferentes Eras. Hoje, a joalheria não perdeu o seu valor, porém o seu lado utilitário aliado ao vestuário reduziu-se, sendo essencialmente caracterizada pelo seu valor decorativo. Conclui-se que com este projeto, para além de se alcançarem os objetivos propostos, adicionou-se a mais-valia de se poder dar novamente importância à joia enquanto objeto utilitário.

Durante o desenvolvimento dos protótipos, as pessoas que partilhavam ou se cruzavam nos mesmos espaços, ou a quem os dava a conhecer, interrogavam sobre o formato invulgar das joias. Após uma breve explicação do funcionamento e aplicação das mesmas, notou-se que despertou entusiasmo e interesse. Algumas delas chegaram a questionar a possibilidade de posteriormente poderem adquirir determinadas peças. Com a sua produção, os conhecimentos técnicos anteriormente adquiridos também foram aprimorados pelos imprevistos/problemas que foram surgindo. Com e sem auxílio, considera-se que este contacto com a produção

estimulou bastante o crescimento enquanto aprendiz na área da ourivesaria/joalheria.

Uma das premissas no desenvolvimento destes projetos assentava na conceção de harmonia entre produtos, algo que desde sempre foi implícito nos projetos desenvolvidos ao longo do meu percurso académico. Esta harmonia, foi alcançada através das cores, materiais, formas e acabamentos. Este projeto resultou, agora em fase adulta, num adaptado modo de brincar/fantasiar às costureiras, na qual a joia ocupa lugar de ferramenta de construção, união, conformação, proteção, substituição e ajuste. Por esta mesma razão, o resultado do projeto foi ao encontro dos objetivos propostos. É também um objetivo que os objetos desenvolvidos despertem as mais diversas apreciações, e que sejam explorados, conferindo-lhes outros usos e talvez, acrescentar-lhes novos significados/ simbolismos.

*“Há ainda um grande potencial na joalheria para reunir as mais diversas histórias, narrativas presentes tanto para quem a faz, como para quem a carrega ou possui e também para quem a aprecia”* (Passos, 2019, p.6).

## BIBLIOGRAFIA

### VÍDEO

“Armário” – Fetiche. Ep.10 , 2019

<https://www.rtp.pt/play/p5047/e387876/armario>

“Joias para que vos quero?” Heranças e tesouros. Ep. 13 (15/04/2018)

<https://www.rtp.pt/play/p4350/e341508/joias-para-que-vos-quiero>

Ted Archive.” My life as an outsider”. Hussein Chalayan , 2015

[https://www.youtube.com/watch?v=-gMZeql\\_3Uw](https://www.youtube.com/watch?v=-gMZeql_3Uw)

### ARTIGOS/ JORNAIS/ REVISTAS

Dossier de l’art N° 154

“Les grandes collections de bijoux en Europe”. 154 - Julho/Agosto de 2008

Hibou Juliette – pagina 16- 25

Jewellery: from Material to Affection- Ana Passos

<http://www.journalofjewelleryresearch.org/download/ana-passos/>

Materiais e Processos Têxteis - Gislaïne de Souza Pereira 2009

<https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/tem-p/0/07/20090218180450!MPTEX6.pdf>

Metal threads: the historical development ANNA KARATZANI

[https://conferences.saxo.ku.dk/traditionaltextilecraft/keynote\\_speakers/presentations/Anna\\_Karatzani.pdf](https://conferences.saxo.ku.dk/traditionaltextilecraft/keynote_speakers/presentations/Anna_Karatzani.pdf)

Mourning and memorial jewelry of the victorian age-Patricia Campbell Warner - 1986

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1179/036121186803657472?needAccess=true>

Why do we need jewelry? A Psycho-anthropological Perspective- James Garry

[https://www.streetdirectory.com/travel\\_guide/61819/jewelry/why\\_do\\_we\\_need\\_jewelry\\_a\\_psycho\\_anthropological\\_perspective.html](https://www.streetdirectory.com/travel_guide/61819/jewelry/why_do_we_need_jewelry_a_psycho_anthropological_perspective.html)

### LIVROS

Baumer, D., Cartlidge, B., Hufnagl, E., Joppien, R., & Runde, S.

“Gerd Rothmann- Jewellery”

Hatje Cantz (2002)

Black, J.Anderson

“A history of jewelry: Five thousand Years”

Park Lane (1981)

Cappellieri, Alba

“Functional Jewellery”

Silvana Editoriale (2017)

Costa, A., & Freitas, M.

“ Ourar e trajar”

Uniarte Gráfica, S.A (2011)

Holcomb, Melanie

“Jewelry: the body transformed”

Metropolitan Museum of Art, New York (2018)

Joris, Y., & Zijl, I.V.

“Gijs Bakker and Jewelry”

Arnoldsche Art Publisher (2005)

Koda, Harold

“Extreme beauty: the body transformed”

Metropolitan Museum of Art, New York (2012)

Lester, K. M., & Oerke, B. V.

“Accessories of dress”

The manual arts press (1940)

Lupton, Ellen

“Skin: Surface, Substance, and Design”

Princeton Architectural Press (2002)

Manzini, Ezio

A matéria da invenção

Centro Português de Design (1993)

Phillips, Clare

“Jewelry: From Antiquity to the Present”

World of art (1997)

Seleções do Reader’s Digest

“O grande livro da costura”

Seleções do Reader’s Digest (1979)

Smith, H. Clifford

“Jewellery”

Methuen and co (1908)

Sudjic, Deyan

“The language of things”

Penguin Books (2009)

Untracht, Oppi

“Jewelry concepts and technology”

The Crowood Press Ltd (2011)

## SITES

<http://collections.vam.ac.uk/item/O74186/locket-unknown/>

<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/22117/1/five-things-to-expect-from-alexander-mcqueen-savage-beauty>

<https://www.langantiques.com/university/earrings/>

<https://www.langantiques.com/university/edwardian-jewelry-1901-1915/>

<https://www.langantiques.com/university/fifties-jewelry/>

<https://www.langantiques.com/university/millegrain/>

<https://www.langantiques.com/university/parure/>

<https://www.langantiques.com/university/retro-era-jewelry/>

<https://www.langantiques.com/university/stomacher/>

<https://www.langantiques.com/university/victorian-gentlemen-jewelry/>

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/priv/hd\\_priv.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/priv/hd_priv.htm)

<https://www.metmuseum.org/blogs/in-season/2015/celebrating-life-and-death-with-rubies>

[www.metmuseum.org/art/collection/search/16805](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/16805)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193661>

<https://museeyslparis.com/en/biography/collaboration-avec-claude-lalanne-ah>

<https://www.refinery29.com/en-us/2015/02/82973/justin-bartels-impression-photos>

<https://rarehistoricalphotos.com/nylon-stockings-shortage-1940s/>

<https://thejewelryloupe.com/magical-amulets-jewelry-from-ancient-egypt-at-the-met/>

<https://www.vancleefarpels.com/br/pt/high-jewelry/signature/zip.html>

<https://www.vancleefarpels.com/eu/en/la-maison/spirit-of-creation/innovation/the-minaudiere-precious-case.html>

## IMAGENS

- (F1) <https://thejewelryloupe.com/magical-amulets-jewelry-from-ancient-egypt-at-the-met/>
- (F2) <https://i.pinimg.com/originals/2c/5b/c7/2c5bc7943d1f4e00f567935a4f9a05c2.jpg>
- (F3) <http://e-arthistory5.blogspot.com/2017/03/the-coral-of-it-all-part-ii.html>
- (F4) <https://bjws.blogspot.com/2016/02/1600s-spanish-children-trapped-in.html>
- (F5) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193661>
- (F6) <http://collections.vam.ac.uk/item/O74186/locket-unknown/>
- (F7) <https://shewhoworshipscarlin.tumblr.com/post/141401929966/gim-mel-ring-1600-50-there-was-hand-mechanism>
- (F8) <http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/mourning-jewelry-at-the-death-becomes-her-mourning-exhibition-at-the-met/>
- (F9) <https://www.metmuseum.org/blogs/in-season/2015/celebrating-life-and-death-with-rubies>
- (F10) <http://gijsbakker.com/project/profile-ornament-for-emmy-van-leer-sum-121>
- (F11) <http://www.ornamentumgallery.com/artists/gerd=-rothmann?view-slider#12>
- (F12) <https://i.pinimg.com/736x/9b/50/76/9b507629f2e5e5f99e8ef696909f32f9.jpg>
- (F13) <https://vicinito.com/posts/11-of-the-most-extreme-body-modifications-in-the-world/4039>
- (F14) <https://eravitoriana.files.wordpress.com/2015/10/18701.jpg>
- (F15) <https://1.bp.blogspot.com/-SPMbLi3d12g/VPinr2gHdqI/AAAAAAAAAGN8/-C3E2X211TE/s1600/2015%2B03%2B05%2Bjusstin%2Bbartels.png>
- (F16) <https://www.ganoksin.com/article/jewelry-gijs-bakker/>
- (F17) <https://museeyslparis.com/en/biography/collaboration-avec-claude-lalanne-ah>
- (F18) <http://sumerianshakespeare.com/117701/118101.html>
- (F19) <http://www.aljanh.net/data/archive/img/721665714.jpeg>
- (F20) <https://artofmourning.com/2015/03/02/victorias-photographic-mourning-ring-for-albert-f861/>
- (F21) <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/roupas-originais-da-era-vitoriana-1837-ate-1901/>
- (F22) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468294>
- (F23) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468453>
- (F24) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/683988>

- (F25) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465790>
- (F26) [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/William\\_Segar\\_Sir\\_Walter\\_Raleigh\\_1598.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/William_Segar_Sir_Walter_Raleigh_1598.jpg)
- (F27) <https://www.langantiques.com/university/victorian-gentlemans-jewelry/>
- (F28) <https://theartsdesk.com/tv/prince-albert-victorian-hero-revealed-channel-4-review-dramatic-documentary-filled-intelligent>
- (F29) <http://www.costumecocktail.com/2015/08/10/jane-seymour-queen-of-england-1536/>
- (F30) <https://www.viennemilano.com/blog/pantyhose-and-tights-a-history-of-hosiery>
- (F31) <https://www.gdfalksen.com/post/53447978388>
- (F32) <https://www.rodon.cz/umeni/Portrety/anna-rakouska-kralovna-francie-1622--929>
- (F33) [http://www.gogmsite.net/the\\_late\\_farthingale\\_era\\_fr/minialbum\\_queen\\_elizabeth\\_o/elizabeth-i-15331603-by-bri.html](http://www.gogmsite.net/the_late_farthingale_era_fr/minialbum_queen_elizabeth_o/elizabeth-i-15331603-by-bri.html)
- (F34) <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=1123&Desc=King-Henry-VIII-|Hans-Holbein,-Circle-of>
- (F35) [http://www.gogmsite.net/casual\\_dress\\_-\\_1641\\_to\\_1683/ca-1654-countess-beata-elis.html](http://www.gogmsite.net/casual_dress_-_1641_to_1683/ca-1654-countess-beata-elis.html)
- (F36) <https://www.langantiques.com/university/90-91-885-1-of-1/>
- (F37) [https://www.langantiques.com/university/edwardian\\_bow\\_necklace/](https://www.langantiques.com/university/edwardian_bow_necklace/)
- (F38) <https://www.watchprosite.com/?page=wf.forumpost&q=&fi=17&ti=843598&pi=5718953>
- (F39) <https://www.langantiques.com/university/retro-era-jewelry/>
- (F40) <https://www.langantiques.com/university/fifties-jewelry/>
- (F41) [www.langantiques.com/mid-century-slide-bracelet-with-sapphire-and-pearl-clasp.html](http://www.langantiques.com/mid-century-slide-bracelet-with-sapphire-and-pearl-clasp.html)
- (F42) [www.langantiques.com/mid-century-slide-bracelet-with-sapphire-and-pearl-clasp.html](http://www.langantiques.com/mid-century-slide-bracelet-with-sapphire-and-pearl-clasp.html)
- (F43) <http://www.tygerglyn.com/staff-member/catherine-martin/>
- (F44) <https://craftcouncil.org/magazine/article/mary-lee-hu-cutting-loose>
- (F45) <http://collections.vam.ac.uk/item/O154182/earrings-cross-susan/>
- (F46) <https://egetal.com.au/journal-anna-davern-2/>
- (F47) <https://egetal.com.au/journal-anna-davern-2/>
- (F48) <http://collections.vam.ac.uk/item/O13437/pomander-unknown/>
- (F49) <http://collections.vam.ac.uk/item/O115481/chatelaine-banks-durham-joseph/>
- (F50) <https://www.vancleefarpels.com/eu/en/la-maison/spirit-of-creation/innovation/the-minaudiere-precious-case.html>
- (F51) <https://bit.ly/2nWkJu4>

- (F52) <https://bit.ly/2nRUQvL>
- (F53) fotografia da autora
- (F54) fotografia da autora
- (F55) fotografia da autora
- (F56) fotografia da autora
- (F57) fotografia da autora
- (F58) [https://c.staticnike.com/a/images/t\\_PDP\\_864\\_v1/f\\_auto,b\\_rgb:f5f5f5,q\\_80/nfjmwiiIntohh3wrqie/casaco-com-fecho-completo-jordan-23-engineered-gNDRmv.jpg](https://c.staticnike.com/a/images/t_PDP_864_v1/f_auto,b_rgb:f5f5f5,q_80/nfjmwiiIntohh3wrqie/casaco-com-fecho-completo-jordan-23-engineered-gNDRmv.jpg)
- (F59) [https://c.staticnike.com/a/images/t\\_PDP\\_864\\_v1/f\\_auto,b\\_rgb:f5f5f5,q\\_80/nrqmxlu34gqu6zbjoqje/casaco-com-fecho-completo-jordan-23-engineered-gNDRmv.jpg](https://c.staticnike.com/a/images/t_PDP_864_v1/f_auto,b_rgb:f5f5f5,q_80/nrqmxlu34gqu6zbjoqje/casaco-com-fecho-completo-jordan-23-engineered-gNDRmv.jpg)
- (F60) [https://www.christies.com/img/LotImages/2017/NYR/2017\\_NYR\\_14760\\_0081\\_000\(a\\_unique\\_diamond\\_and\\_onyx\\_zip\\_necklace\\_by\\_van\\_cleef\\_arpels\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2017/NYR/2017_NYR_14760_0081_000(a_unique_diamond_and_onyx_zip_necklace_by_van_cleef_arpels).jpg)
- (F61) [https://1.bp.blogspot.com/sJBuKGBsmxc/VYKB6bG16I/AAAAAAAAALKY/9R959kqb6wE7sf4zdILEyDaHTpoPw4zoACLcB/s1600/nylon\\_stockings\\_5.jpg](https://1.bp.blogspot.com/sJBuKGBsmxc/VYKB6bG16I/AAAAAAAAALKY/9R959kqb6wE7sf4zdILEyDaHTpoPw4zoACLcB/s1600/nylon_stockings_5.jpg)
- (F62) [http://carmelasdesignerproject.weebly.com/uploads/3/8/9/2/38922147/4432687\\_orig.jpg](http://carmelasdesignerproject.weebly.com/uploads/3/8/9/2/38922147/4432687_orig.jpg)
- (F63) fotografia da autora
- (F64) fotografia da autora
- (F65) fotografia da autora
- (F66) fotografia da autora
- (F67) fotografia da autora
- (F68) fotografia da autora
- (F69) fotografia da autora
- (F70) fotografia da autora
- (F71) fotografia da autora
- (F72) fotografia da autora
- (F73) fotografia da autora
- (F74) fotografia da autora
- (F75) fotografia da autora
- (F76) fotografia da autora
- (F77) fotografia da autora
- (F78) fotografia da autora

Defeito



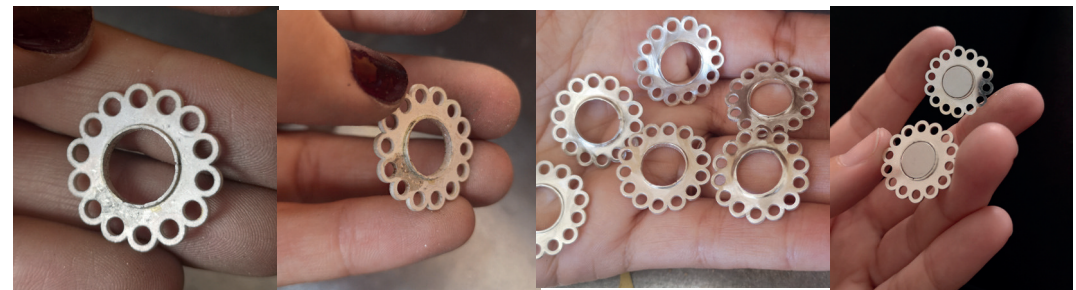
Botão



Ajuste



Cintar



Pressão



Puxar



## Unir/ Construir



## Encaixar

