



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

Estudo da Evolução dos Acessórios de Moda ao Longo do Século XX e Concepção de um Acessório com Propriedades de Conforto e Design Inovador

Denise Andrade Parracho Lucas

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Design de Moda
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof.^a Doutora Maria José Galdes
Co-orientador: Prof. Mário Matos Ribeiro

Covilhã, Outubro de 2010

Agradecimentos

A realização deste apenas foi possível devido ao contributo de várias pessoas, às quais desejo expressar o meu agradecimento, nomeadamente:

À professora Maria José Geraldês que orientou este trabalho e ao longo do qual demonstrou sempre a maior disponibilidade e atenção. Também pela amizade, incentivo, sugestões, comentários, revisões e correcções.

Ao professor Mário Matos Ribeiro, por ter aceite a co-orientação deste trabalho e, por todo o apoio, sugestões e críticas que permitiram a sua realização.

Ao Sr. Jorge, técnico do Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis da UBI pelo seu empenho e colaboração na tricotagem das estruturas de malha.

À D. Fátima e, especialmente, à D. Lucinda, da área da confecção do Departamento, pelo apoio prestado na realização dos protótipos.

Ao Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis da UBI por todo o apoio prestado.

Aos colegas e amigos agradeço todo o incentivo que me deram ao longo deste curso de mestrado em Design de Moda.

A toda a minha família, especialmente, mãe e irmã, por todo o apoio que me deram ao longo de todo o meu percurso.

Ao Rui Pedro Rodrigues pela colaboração ao nível das traduções de algumas referências bibliográficas consultadas.

Resumo

Na actualidade, os acessórios têm uma grande importância no mundo da moda, e têm vindo a ganhar cada vez mais terreno por vários motivos, como por exemplo: em tempo de crise torna-se mais fácil adquirir acessórios do que vestuário; são multiplicadores de *looks*; conferem individualidade ao seu portador, fazendo-o também sentir-se especial; também a venda de acessórios, pelas marcas de luxo, leva a que as mesmas consigam atrair um maior número de clientes.

O objectivo deste trabalho é estudar a evolução dos acessórios, muito particularmente do século XX apesar destes terem vindo sempre a ser utilizados ao longo dos tempos, dado tratar-se de uma época em que ocorreram grandes e rápidas mudanças, a nível político, económico, tecnológico e social. Este estudo, que faz também uma breve referência às tendências actuais do mundo dos acessórios, contemplou itens como chapéus, sapatos, gravatas, malas, cintos, óculos de sol, leques, máscaras, lenços e écharpes, relógios, regalos, luvas, joalharia e bijutaria. No entanto, deu-se especial enfoque aos cintos e faixas, por serem acessórios que já são utilizados desde que existem vestígios de roupa e devido à importância que estes têm ganho com a recente tendência de marcar a cintura, em especial na silhueta feminina.

Assim, é igualmente objectivo deste trabalho conceber um acessório de moda, na área dos cintos e das faixas, com propriedades de conforto e um design inovador. Procedeu-se então à selecção dos materiais têxteis, selecção da estrutura têxtil e da própria forma que a faixa devia apresentar, pelo que se sucedeu todo um processo desde a realização de esboços, triagem dos mesmos, realização de experiências em malha jersey ao nível da forma da faixa, até à escolha do modelo final, que foi seleccionado segundo determinados critérios. A faixa foi realizada numa malha com uma estrutura dita funcional, derivada do rib e com duas camadas, uma de algodão e outra de poliéster. No acabamento deste acessório foi utilizada a fita de viés elástica. Depois de executado o desenho técnico, realizaram-se vários protótipos, com várias opções de cor ao nível da malha e dos acabamentos. Seguiu-se então uma avaliação experimental do desempenho termofisiológico da faixa, recorrendo aos aparelhos Alambeta e Permetest. A nível térmico as propriedades avaliadas foram a condutividade térmica, a absorvidade térmica e a resistência térmica. No que respeita às propriedades fisiológicas foram avaliadas a permeabilidade ao vapor de água e a resistência evaporativa, o que permitiu inferir acerca do conforto que a faixa iria apresentar durante o uso pelo seu portador.

Palavras-chave

Design, moda, acessório, cinto, faixa, funcional, conforto.

Abstract

Nowadays, accessories have huge importance when it comes to the fashion world, and the importance of it continues growing. There are several explanations for this fact such as: during times of crisis it becomes easier to acquire accessories in comparison to acquiring clothes; they can create different looks; they grant the carrier individuality, making him feel special; the sale of accessories, by glamorous and famous brands, also catches the attention of a wider number of clients.

Despite of the fact that accessories have been being used during a long period of time, the goal of this work is to study the evolution of it, but in particular during the 20th century as it is a century of big and fast changes when it matters to political, economical, technological and social issues. This study also makes a soft reference to current trends like hats, shoes, ties, bags, belts, sunglasses, fans, masks, scarves, watches, muffs, gloves, jewelry and costume jewelry. However it is specially focused on belts and sashes due to the fact that they have been being used as an accessory by the time that clothes were invented and also because of the importance that they have been gaining with the recent trend of marking the waistline, especially in feminine silhouettes.

So, it is also a goal of this work to create a fashion accessory, related to the particular area of belts and sashes, with comfortable properties and an innovator design. The selection of textiles was proceeded, as the selection of the textile structure and the selection of the shape of the sash in question, succeeded by a whole process that included the realization of sketches (and also its selection), the realization of experiences with jersey knit when it comes to the shape of the sash until the choice of the final model, that was determined according to some criteria. The sash was made in knit with a called functional structure, derived from rib and with two layers, one made of cotton and the other made of polyester. It was also used elastic bias tape on the finish of this accessory. After executed the technical drawing there were made some prototypes with several colors when it matters to the knit and the finishes. Then this execution was followed by an experimental evaluation of the thermophysiological behaviour of the sash, using instruments as Alambeta e Permetest. In the thermal component the properties evaluated were: thermal conductivity, thermal absorptivity and thermal resistance. Regarding to the physiological properties have been evaluated the vapour permeability and the evaporative resistance, which allowed inferring about the comfort that the sash would give to the carrier, while using it.

Keywords

Design, fashion, accessory, belt, sash, functional, comfort.

Índice

| | |
|--|-----|
| 1 Introdução | 1 |
| 1.1 Enquadramento e justificação | 2 |
| 1.2 Objectivos | 7 |
| 1.3 Metodologia | 8 |
| 1.4 Estrutura da tese | 8 |
| 2 Fundamentação teórica | 10 |
| 2.1 Design/moda | 11 |
| 2.2 Definição de acessório | 11 |
| 2.2.1 Cintos/faixas | 13 |
| 2.3 Noções de conforto | 17 |
| 2.3.1 Introdução | 17 |
| 2.3.2 Definição e especificação do conforto do vestuário | 19 |
| 2.3.3 Propriedades termofísicas | 22 |
| 2.3.3.1 Fluxo térmico (q) | 22 |
| 2.3.3.2 Absortividade térmica (b) | 22 |
| 2.3.3.3 Condutividade térmica (λ) | 23 |
| 2.3.3.4 Difusividade térmica (α) | 23 |
| 2.3.3.5 Resistência térmica (R_t) | 23 |
| 2.3.3.6 Permeabilidade térmica (p) | 24 |
| 2.3.4 Propriedades fisiológicas | 24 |
| 2.4 Estruturas de malha | 25 |
| 2.4.1 Estruturas de malha funcionais | 28 |
| 2.4.2 Mecanismo de actuação de uma malha funcional | 28 |
| 3 Estudo da evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX | 30 |
| 3.1 Evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX | 31 |
| 3.2 Produtos de moda tecnológicos | 80 |
| 3.3 Objectos reciclados ou reutilizados | 84 |
| 3.4 Produtos DIY (<i>do it yourself</i>) | 86 |
| 3.5 Objectos de autor/esculturas | 87 |
| 3.6 Objectos customizáveis | 89 |
| 3.7 Tendências da actualidade | 91 |
| 3.7.1 Malas | 92 |
| 3.7.2 Cintos | 96 |
| 3.7.3 Sapatos | 99 |
| 3.7.4 Chapéus | 104 |

| | |
|--|------------|
| 3.7.5 Óculos | 106 |
| 3.7.6 Lenços e écharpes | 108 |
| 3.7.7 Joalharia e bijutaria | 110 |
| 3.7.8 Relógios | 116 |
| 3.7.9 Luvas | 117 |
| 4 Desenvolvimento do projecto | 120 |
| 4.1 Introdução | 121 |
| 4.2 Selecção dos materiais têxteis | 121 |
| 4.3 Selecção da estrutura têxtil | 122 |
| 4.4 Selecção do modelo/forma | 124 |
| 4.5 Avaliação experimental do desempenho termofisiológico da faixa | 134 |
| 4.5.1 Introdução | 134 |
| 4.5.2 Propriedades térmicas | 134 |
| 4.5.3 Propriedades fisiológicas | 136 |
| 4.6 Conclusões | 137 |
| 5 Conclusões e perspectivas futuras | 138 |
| 5.1 Introdução | 139 |
| 5.2 Perspectivas futuras | 141 |
| Referências Bibliográficas | 143 |
| Webgrafia | 146 |
| Anexos | 150 |
| Anexo A | 151 |

Lista de Figuras

Capítulo 2

| | |
|---|----|
| Figura 2.1 - Detalhe da coleção Outono/Inverno 2006-2007, Viktor & Rolf (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 13 |
| Figura 2.2 - Painel de cintos: cinto pespontado, com 2 fusilhões e presilha trapézio; cinto de couro de jacaré, com presilha arredondada e um fusilhão; cinto preso por gancho e ilhós; cinto com tressê com fivela de um fusilhão curvo em S (Fonte: Catellani, 2003) | 14 |
| Figura 2.3 - Cinto com fivela de chapa (Fonte: Catellani, 2003) | 15 |
| Figura 2.4 - Retrato de Caterina Ferrari, primeira esposa de R. Trivulzio, Marquês de Vigevano. De anônimo, por volta de 1560 (Fonte: Donnanno, 2004) | 16 |
| Figura 2.5 - <i>Look</i> da coleção Verão 2010, John Galliano, foto Giovanni Giovanni (Fonte: http://www.stylekf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=708:john-galliano-se-inspira-no-imperador-napoleao-bonaparte&catid=3:newsflash&Itemid=101) | 17 |
| Figura 2.6 - Processos típicos envolvidos no sistema corpo humano - vestuário - meio ambiente (Fonte: Geraldès, 2000) | 18 |
| Figura 2.7 - Malha de trama (Fonte: Monteiro, 2009) | 25 |
| Figura 2.8 - Malha de teia (Fonte: Monteiro, 2009) | 25 |
| Figura 2.9 - Elementos constituintes de uma laçada (c - cabeça, p - pernas, l - pés) (Fonte: Monteiro, 2009) | 26 |
| Figura 2.10 - Representação da laçada normal e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009) | 26 |
| Figura 2.11 - Representação da laçada carregada e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009) | 26 |
| Figura 2.12 - Representação da laçada flutuante e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009) | 27 |
| Figura 2.13 - Rib 1x1 | 27 |
| Figura 2.14 - Rib 2x2 | 27 |
| Figura 2.15 - Rib 2x3 | 27 |
| Figura 2.16 - Representação esquemática da transferência de humidade em malhas funcionais (Fonte: Geraldès, 2000) | 29 |
| Figura 2.17 - Representação esquemática do funcionamento do sistema pele - malha funcional - meio ambiente (Fonte: Geraldès, 2000) | 29 |

Capítulo 3

| | |
|--|----|
| Figura 3.1 - Moda de chapéus, 1909 (Fonte: Lehnert, 2001) | 32 |
| Figura 3.2 - Espectadora típica das corridas de cavalos Ascot, 1998 (Fonte: Lehnert, 2001) | 32 |
| Figura 3.3 - Turbante, em seda drapejada com um penacho e uma jóia na frente, <i>Gazette du Bon Ton</i> , 1912, Paul Poiret (Fonte: Lehnert, 2001) | 33 |
| Figura 3.4 - Chapéus tipo <i>cloche</i> , usados muito baixo sobre os olhos para proteger o rosto do sol nos dias de muita luz (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 33 |
| Figura 3.5 - Chapéu em papel de jornal, 1941 (Fonte: Lehnert, 2001) | 34 |
| Figura 3.6 - Chapéu em forma de sapato, 1937, Elsa Schiaparelli (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 34 |
| Figura 3.7 - Anne Saint Marie, modelo fotográfica, com um chapéu Givenchy (Fonte: Lehnert, 2001) | 35 |
| Figura 3.8 - Jacqueline Kennedy com chapéu <i>pillbox</i> , início dos anos 60 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 35 |
| Figura 3.9 - Homens com chapéus, festejando o Dia do Pai, 1900 (Fonte: Lehnert, 2001) | 36 |
| Figura 3.10 - Chapéu <i>borsalino</i> (Fonte: Lehnert, 2001) | 37 |
| Figura 3.11 - Ilustração de um chapéu-de-sol em seda às pintas castanho, do início do século XX (Fonte: Peacock, 2000) | 38 |
| Figura 3.12 - Sapato sem salto, em camurça, com sola de cortiça polida e dourada, 1937, André Perugia (Fonte: Lehnert, 2001) | 39 |
| Figura 3.13 - Sapato de sola grossa, em plataforma, “arco-iris” com sola de cortiça, 1938 (Fonte: Lehnert, 2001) | 40 |
| Figura 3.14 - Sapato de plataforma em imitação de pele de crocodilo azul, 1994, Vivienne Westwood (Fonte: Lehnert, 2001) | 40 |
| Figura 3.15 - Mocassins unisexo Tod’s, Diego Della Valle, 1996 (Fonte: O’Keeffe, 2008) | 41 |
| Figura 3.16 - <i>Doc Martens</i> , bota de couro com sola à prova de ácidos e com almofada de ar, 1996 (Fonte: Lehnert, 2001) | 42 |
| Figura 3.17 - Tênis Nike Air Max, anos 90 (Fonte: O’Keeffe, 2008) | 42 |
| Figura 3.18 - Laço com padrão <i>Paisley</i> (cornocópias) (Fonte: Lehnert, 2001) | 43 |
| Figura 3.19 - Dois modelos de gravata de um anúncio norte-americano, anos 40 (Fonte: Lehnert, 2001) | 43 |
| Figura 3.20 - Gravatas Hèrmes, anos 80 e 90 (Fonte: Lehnert, 2001) | 44 |
| Figura 3.21 - Modelos de gravatas para senhora (Fonte: Lehnert, 2001) | 45 |
| Figura 3.22 - Fivela da coleção de Cristina de Reus, 1920-1930 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 46 |
| Figura 3.23 - Ilustração de um tipo de cinto largo e elástico (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 46 |

| | |
|---|----|
| Figura 3.24 - Ilustração do cinto de corrente (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 47 |
| Figura 3.25 - Ilustração do cinto de cartuchos (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 49 |
| Figura 3.26 - Ilustração do cinto de contorno (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 49 |
| Figura 3.27 - Ilustração da faixa (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 50 |
| Figura 3.28 - Ilustração do cinto do dinheiro (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 50 |
| Figura 3.29 - Ilustração da faixa de smoking (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003) | 50 |
| Figura 3.30 - Cintos do século XX (Fonte: Donnanno, 2004) | 51 |
| Figura 3.31 - Fivelas e ganchos para cintos (Fonte: Donnanno, 2004) | 52 |
| Figura 3.32 - Cintos “ <i>vintage</i> ” (Fonte: Donnanno, 2004) | 52 |
| Figura 3.33 - Mala para viagens de barco Louis Vuitton, 1901 (Fonte: Johnson, 2007) | 53 |
| Figura 3.34 - Várias caixas toucador, carteiras em malha e caixas Dorine mostradas num catálogo Sears and Roebuck, do início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 55 |
| Figura 3.35 - Anúncio de compactos Volupté, 1931 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 56 |
| Figura 3.36 - <i>Clutch</i> de noite bordada com contas escuras e armação em prata, França 1928 (Fonte: 2004, “ <i>Bags</i> ”, The Pepin Press) | 56 |
| Figura 3.37 - Mala britânica para transportar máscara de gás, 1940 (Fonte: Johnson, 2007) | 57 |
| Figura 3.38 - Mochila <i>Pocone</i> , 1987, Prada (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 59 |
| Figura 3.39 - Mala de Lulu Guinness, 2001 (Fonte: Johnson, 2007) | 60 |
| Figura 3.40 - Lenço quadrado Hermès, coleção do ano 2002 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 62 |
| Figura 3.41 - Coleção <i>Aesthetic Terrorists</i> , Outono/Inverno 2003-2004, Walter van Beirendonck (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 64 |
| Figura 3.42 - Óculos de sol com cristais Swarovski, Coleção Outono/Inverno 2006-2007, (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 65 |
| Figura 3.43 - Regalo, acessório popular no início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 66 |
| Figura 3.44 - Ilustração de umas luvas compridas de senhora, estilo manopla, em camurça, do início do século XX (Fonte: Peacock, 2000) | 67 |
| Figura 3.45 - Estilos de pegas para bengalas e bastões, início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 69 |
| Figura 3.46 - Colar da coleção <i>Pagan</i> , Outono/Inverno 1938 de Elsa Schiaparelli (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 72 |
| Figura 3.47 - Colares de Festa, com custo igual ou inferior a 7 dólares (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 73 |
| Figura 3.48 - Claudette Colbert no filme “ <i>Cleopatra</i> ” (Fonte: Harris e Brown, 2003) | 74 |
| Figura 3.49 - Josephine Baker, cerca de 1925 (Fonte: Lehnert, 2001) | 75 |
| Figura 3.50 - Pulseira com gemas e pedras de cores, 1937, Chanel (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 75 |

| | |
|--|----|
| Figura 3.51 - Paco Rabanne e manequim com vestido feito de pequenas placas de alumínio, 1968 (Fonte: Lehnert, 2001) | 78 |
| Figura 3.52 - Pierre Marly, óculos desenhados para o Elton John, anos 60 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009) | 79 |
| Figura 3.53 - relógio de bolso Waltham, 1919 (Fonte: http://www.relogiosdebolso.com/VENDIDO-RELOGIO-DE-BOLSO-WALTHAM) | 80 |
| Figura 3.54 - V3 D&G (Fonte: http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html) | 81 |
| Figura 3.55 - LG Prada (Fonte: http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html) | 81 |
| Figura 3.56 - Levi`s Mobile Phone (Fonte: http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html) | 82 |
| Figura 3.57 - Apple, campanha publicitária do iPod (Fonte: http://mooreslore.corante.com/archives/images/iPod.gif) | 82 |
| Figura 3.58 - Fones prateados de iPod (Fonte: http://www.oyemodern.com/necklaces/limited-edition-silver-ipod-earphones-pendant/prod_345.html) | 83 |
| Figura 3.59 - ACTIVE CRYSTALS - Heart Ware USB Memory Key II (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html) | 83 |
| Figura 3.60 - ACTIVE CRYSTALS - Robot Dreamy Tina USB Memory Key (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html) | 84 |
| Figura 3.61 - ACTIVE CRYSTALS - Space In-Ear Headphones (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html) | 84 |
| Figura 3.62 - JUST BEG de Naulila Luis; mala de canetas de feltro, canetas de feltro recicladas, cordão, 330 x 310 mm (Fonte: http://jackpresents.com/galeria/pp/index.html) | 85 |
| Figura 3.63 - SO TYRED do Atelier Sumo; Uma câmara-de-ar de pneu de automóvel, com algumas adaptações, foi transformada numa mala (Fonte: http://enjoysumo.com/ataques.html) | 85 |
| Figura 3.64 - Carteira feita de materiais reutilizados como, por exemplo, embalagens de comida (Fonte: 2009, “Urban Bags - Diseño de Bolsos”, Monsa) | 85 |
| Figura 3.65 - Twinset de Natalie Lleonart; colar realizado com agulhas de tricotar antigas (Fonte: Rivas, 2008) | 86 |
| Figura 3.66 - STAN de Iris Merkle; anel em prata no interior e papel de chocolate no exterior (Fonte: http://www.designspotter.com/profile/Iris-Merkle.html#) | 86 |
| Figura 3.67 - RING STITCH, da Colecção Do it yourself - Rings, de Sarah Kate Burgess, em papel (Fonte: http://www.adorneveryday.com/accordion/DiY.html) | 87 |

| | |
|--|----|
| Figura 3.68 - Instruções de construção do RING STITCH (Fonte: http://www.adorneveryday.com/accordion/DiY.html) | 87 |
| Figura 3.69 - TALL AND FAT de Anette Kortenhuis; anéis de papel maché e papel colorido (Fonte: http://www.anettekortenhuis.com/gallery/rings/rings21.htm) | 88 |
| Figura 3.70 - BOAT SPONGE M de Zilla; mala feita com esponja (Fonte: http://bastardinhasbombril.posterous.com/?tag=sylviapichler) | 88 |
| Figura 3.71 - FAUX PEARL NEACKLACE de Hisano Takei; colar em lã (Fonte: http://www.hisanotakei.com/gallery.html) | 88 |
| Figura 3.72 - DONA CORLEONE`S de Ted Noten; mala em acrílico, com cocaína, diamantes e uma bala de ouro (Fonte: http://www.tednoten.com/work/portfolio/donna-corleones) | 89 |
| Figura 3.73 - GREEN CHAIN de Anna Osmer Andersen; colar feito com toalha de mesa vintage (Fonte: http://www.theoritaundpraxis.com/dumpa_works.htm) | 89 |
| Figura 3.74 - Pulseira charm, separador charm e travão charm, charms, PANDORA (Fonte: http://www.pandora.net/pt/?sc_lang=pt-PT) | 90 |
| Figura 3.75 - Publicidade Pandora (Fonte: Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º241, Outubro2008) | 90 |
| Figura 3.76 - Publicidade GilSousa na revista <i>Máxima</i> (Fonte: Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º241, Outubro2008) | 91 |
| Figura 3.77 - Clutch Alexander McQueen (Fonte: http://www.net-a-porter.com/product/61444) | 92 |
| Figura 3.78 - Carteira Stella McCartney (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 92 |
| Figura 3.79 - Clutch, em cristais, BCBG Max Azria (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 93 |
| Figura 3.80 - Chanel Perspex Briefcase de Karl Lagerfield, mala em acrílico, com compartimentos para o iPod, os óculos, o batom e para uma bolsa Chanel 2.55 (Fonte: http://entremulheres.com/novidades/mala-pratica-elegante-so-podia-ser-chanel) | 93 |
| Figura 3.81 - Bolsa Dsquared2 (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 94 |
| Figura 3.82 - Mochila A Martini (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 94 |
| Figura 3.83 - Saco Louis Vuitton (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 95 |
| Figura 3.84 - Publicidade carteira Furla (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º91, Maio 2010) | 95 |
| Figura 3.85 - Carteira Prada (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 96 |
| Figura 3.86 - Look Louis Vuitton (Fonte: http://myclosetfashion.blogspot.com/2009/02/tribo-luis-vuitton.html) | 96 |

| | |
|--|-----|
| Figura 3.87 - Cinto Fendi (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 97 |
| Figura 3.88 - Cinto Dolce & Gabbana (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 97 |
| Figura 3.89 - Cinto Blugirl (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 97 |
| Figura 3.90 - Cinto Francesco Scognamiglio (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 98 |
| Figura 3.91 - Look Prada, bota ligada ao cinto por tira de couro, Semana de Moda de Milão - edição de Inverno 2010 (Fonte: http://www.abril.com.br/mulher/fotos/moda-milao-inverno-2010-quinto-dia/) | 98 |
| Figura 3.92 - Cinto Hermès (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 99 |
| Figura 3.93 - Faixas para cintura, Joana Modinhas (Fonte: http://joanamodinhascintosfaixas.blogspot.com/) | 99 |
| Figura 3.94 - Sandálias Barbara Bui (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 100 |
| Figura 3.95 - Sapatos transparentes Prada (Fonte: http://juliapetit.com.br/home/transparencias/) | 100 |
| Figura 3.96 - Sandálias, em plástico, Vivienne Westwood para Melissa (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 101 |
| Figura 3.97 - Sapatos Alexander McQueen (Fonte: http://fashionbubbles.com/historia-da-moda/o-estilista-alexander-mcqueen-foi-encontrado-morto/) | 101 |
| Figura 3.98 - Sapatos Valentino (Fonte: http://www.dominiodamodablog.com.br/2009/10/novos-sapatos-de-valentino-sao-sublimes/) | 101 |
| Figura 3.99 - Socas Chanel (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 102 |
| Figura 3.100 - Botas D&G (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 102 |
| Figura 3.101 - Sapatos Yves Saint Laurent (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 103 |
| Figura 3.102 - Botas Chanel (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 103 |
| Figura 3.103 - Boné Dsquared2 (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 104 |
| Figura 3.104 - Viseira da Loewe (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 104 |
| Figura 3.105 - Chapéu Donna Karan (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 104 |

| | |
|---|-----|
| Figura 3.106 - Boina Raulph Lauren (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 105 |
| Figura 3.107 - Chapéu Óscar de La Renta (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 105 |
| Figura 3.108 - Chapéu Isaac Mizrahi (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 105 |
| Figura 3.109 - Chapéu Replay (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, pp. 331, Abril 2010) | 105 |
| Figura 3.110 - Chapéu Marc by Marc Jacobs (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 106 |
| Figura 3.111 - Óculos Chanel (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 106 |
| Figura 3.112 - Óculos Kanye West, Alain Mikli (Fonte: http://www.mikli.com/collection/alain_mikli/kanyewest/kanyewest.html) | 106 |
| Figura 3.113 - Óculos Miu Miu (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 107 |
| Figura 3.114 - Óculos Emporio Armani (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 107 |
| Figura 3.115 - Óculos Hussein Chalayan (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 107 |
| Figura 3.116 - Óculos Prada (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 107 |
| Figura 3.117 - Óculos Prada (Fonte: Revista <i>Vogue Italia</i> , n.º719, Luglio 2010) | 108 |
| Figura 3.118 - Lenço Ralph Lauren (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 108 |
| Figura 3.119 - Lenço Custo Barcelona (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 108 |
| Figura 3.120 - Lenço Derek Lam (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 109 |
| Figura 3.121 - Écharpe Kenzo (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 109 |
| Figura 3.122 - Écharpe Sinéquanone (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 109 |
| Figura 3.123 - Lenço de lapela Etro (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 110 |
| Figura 3.124 - Anel Dior (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 110 |
| Figura 3.125 - Anel Chaumet (Fonte: Revista <i>Elle</i> (edição espanhola), n.º283, Abril 2010) | 110 |
| Figura 3.126 - Cotton ring Kjoo (Fonte: http://www.etsy.com/shop/kjoo) | 111 |

| | |
|---|-----|
| Figura 3.127 - Alfinetes Planeta Hilda (Fonte: http://www.flickr.com/photos/hilda/54686641/in/set-175979/) | 111 |
| Figura 3.128 - Look Prada (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 111 |
| Figura 3.129 - Pulseira John Galliano (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 112 |
| Figura 3.130 - Pulseira Alexander McQueen (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 112 |
| Figura 3.131 - Pulseira Salvatore Ferragamo (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 113 |
| Figura 3.132 - Pulseira Jean Paul Gaultier (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 113 |
| Figura 3.133 - Colar Físico by Cristina Ferrari (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 114 |
| Figura 3.134 - Colar Paul Smith (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º258, Março 2010) | 114 |
| Figura 3.135 - Colar Bottega Veneta (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º90, Abril 2010) | 115 |
| Figura 3.136 - Publicidade Repossi/Fashion Clinic (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º91, Maio 2010) | 115 |
| Figura 3.137 - Relógio Tous (Fonte: Revista <i>Elle Spain</i> , n.º283, Abril 2010) | 116 |
| Figura 3.138 - Relógio Calvin Klein (Fonte: Revista <i>Vogue Portugal</i> , n.º91, Maio 2010) | 116 |
| Figura 3.139 - Relógio By Basi (Fonte: Revista <i>Elle Spain</i> , n.º283, pp. Abril 2010) | 116 |
| Figura 3.140 - Relógio Chopard (Fonte: Revista <i>Elle Spain</i> , n.º283, Abril 2010) | 117 |
| Figura 3.141 - Luvas Louis Vuitton (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 117 |
| Figura 3.142 - Luvas Donna Karan (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 118 |
| Figura 3.143 - Luvas em pele Alves/Gonçalves (Fonte: - Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 118 |
| Figura 3.144 - Luvas Ines (Fonte: http://www.inesgloves.com/listArticlesCategoryid/59963/HOME/index.htm) | 119 |
| Figura 3.145 - Luvas Givenchy (Fonte: Suplemento de Moda da Revista <i>Máxima</i> , ano 21 n.º264, Setembro 2010) | 119 |

Capítulo 4

| | |
|---|-----|
| Figura 4.1 - Representação esquemática da Célula Estrutural do Ponto da estrutura de malha derivada do rib 2x4 (Fonte: Bento, 2009) | 123 |
| Figura 4.2 - Esboços seleccionados | 125 |

| | |
|--|-----|
| Figura 4.3 - Alguns modelos experimentais ensaiados | 126 |
| Figura 4.4 - Modelo selecionado | 127 |
| Figura 4.5 - Lado direito da estrutura de malha (fibra de algodão) | 127 |
| Figura 4.6 - Lado avesso da estrutura da malha (fibra de poliéster bioactivo) | 128 |
| Figura 4.7 - Experiências relativas ao uso de diferentes tipos de fita de viés | 128 |
| Figura 4.8 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés verde | 129 |
| Figura 4.9 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés de duas cores, preto e dourado | 129 |
| Figura 4.10 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés às riscas de várias cores: amarelo, laranja, vermelho, azul, lilás e verde | 130 |
| Figura 4.11 - Faixa nas cores castanho e rosa, com fita de viés castanho | 130 |
| Figura 4.12 - Várias fitas de viés elásticas com uma só cor | 130 |
| Figura 4.13 - Fitas de viés elásticas de duas cores | 131 |
| Figura 4.14 - Fita de viés elástica às riscas de várias cores | 131 |
| Figura 4.15- Desenho da faixa vestida | 132 |
| Figura 4.16 - Desenho técnico da faixa ajustável, sensivelmente entre os tamanhos 38 e 44 (medidas em cm) | 133 |
| Figura 4.17 - Aparelho Alambeta (Fonte: Bento, 2009) | 135 |
| Figura 4.18 - Aparelho Permetest (Fonte: Bento, 2009) | 136 |
| Capítulo 5 | |
| Figura 5.1 - <i>Ionic chiton</i> , preso sob o peito (Fonte: Drudi, 2007) | 140 |
| Figura 5.2 - Faixa de malha do lado bege e do lado da fita de viés dourado | 140 |
| Figura 5.3 - Faixa de malha do lado branco e do lado da fita de viés preto | 141 |

Lista de Tabelas

Capítulo 4

Tabela 4.1 - Medidas Burda - tamanho da cintura (Fonte: Suplemento da Revista *Burda*, nº114, Junho 2009)

132

Lista de Quadros

Capítulo 2

Quadro 2.1 - Isolamento térmico para peças de roupa [segundo a ISO 7730 (1994)]

(Fonte: Filgueiras, 2008)

21

Capítulo 4

Quadro 4.1 - Características técnicas dos fios usados

122

Quadro 4.2 - Propriedades dimensionais da estrutura de malha utilizada

124

Quadro 4.3 - Propriedades térmicas da malha usada no fabrico da faixa

135

Quadro 4.4 - Propriedades fisiológicas da malha usada no fabrico da faixa

136

Capítulo 1 INTRODUÇÃO

1.1 Enquadramento e justificação

Desde sempre o ser humano usou acessórios. Assim, nos tempos pré-históricos o homem já usava adornos feitos com objectos com que se deparava e conseguia manusear, tais como: pedras, conchas de moluscos, caracóis, ossos, fósseis, sementes, entre outros (Rivas, 2008: 10). Não se conhece exactamente a origem da mala mas, segundo pinturas rupestres, a mulher também já usaria um objecto, talvez em pele, tipo uma bolsa, pendurada ao ombro, para transportar a caça, dado que os povos da pré-história eram nómadas e, como já usavam as peles para se protegerem, podem também tê-las fabricado com este material (Fonte: <http://www.sinacouro.org.br/bolsa/Pages/pg1.htm>).

Na verdade, os acessórios foram-se desenvolvendo ao longo dos séculos, a par de toda a evolução do ser humano.

Povos como os Sumérios, Persas, Medas, Egípcios, Gregos, Cretenses e Romanos já utilizavam alguns dos seguintes acessórios: botas, sandálias, adornos para a cabeça, chapéus, perucas, capacetes, véus, jóias e cintos.

Na Idade Média utilizavam-se túnicas pelos joelhos, ou mais longas no caso das mulheres, que eram presas com cintos. As mulheres usavam ainda broches a prender as túnicas na zona dos ombros e um tipo de lenço drapeado a cobri-los. Homens, mulheres e crianças tinham os cabelos compridos e soltos, à excepção da mulher casada que o usava preso (Fonte: <http://www.portaisdamoda.com.br/historiamoda-moda-A+historia+da+moda.htm>).

O Renascimento, fez uma rotura em termos culturais com a Época Medieval, podendo dizer-se que o homem vitruviano de Leonardo Da Vinci resume as principais ideias do espírito renascentista: humanista e clássico (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascimento>).

Na época do Renascimento a forma de vestir era restringida por leis suntuárias, que ditavam o que cada um podia vestir conforme o seu papel social. Estas leis tinham o intuito de distinguir as classes sociais, dado que não era permitido a um plebeu trajar da mesma forma que um nobre.

Mas, nos séculos XIII e XIV, surge um novo extracto social, a burguesia, como consequência do enriquecimento da Europa, do fortalecimento do comércio e das actividades mercantis. E esta nova classe social imitou a nobreza em termos de aparência, usando tecidos caros e jóias. Como resposta, a nobreza multiplicou as leis suntuárias, que não tiveram grande efeito, pois a imitação do seu vestuário continuou por parte da burguesia e da classe média que estava a surgir.

A meio do século XIV dá-se uma revolução, passando os homens e as mulheres a vestir de forma diferente e adquirindo cada qual novas formas. O homem começou a vestir o *gibão*, que acabava na altura dos quadris e era utilizado com um cinto. E sobre o *gibão* vestia uma sobretúnica. Outro traje utilizado nesta altura era a *beca*, que era ajustada nos ombros, caía solta sendo depois presa por um cinto. O seu comprimento podia variar mas usava-se mais comprida nas cerimónias, tinha mangas amplas e a gola era alta e recta. O traje da mulher consistia basicamente num vestido justo até à cintura que abria numa saia pragueada até ao chão, sendo as mangas muito justas. Sobre este vestido usava-se uma sobretúnica, cujas mangas eram enfeitadas com fitas. O traje feminino só começou a ser mais explorado a meio do século XVI. E a partir do momento em que se definiu o que era vestuário masculino e vestuário feminino, as roupas começaram a modificar-se em períodos de tempo cada vez mais curtos, pois a nobreza precisava estar sempre a mudar as suas vestes devido à imitação que era feita pelos burgueses e pequenos burgueses. Durante o Renascimento a Europa enriqueceu rapidamente, devido ao desenvolvimento das grandes navegações. A nobreza tornou-se cada vez mais sofisticada, assim como toda a corte que a acompanhava. Além das roupas, também os acessórios se tornaram indispensáveis, como por exemplo as perucas, o que fez aparecerem profissionais especializados na criação e manutenção destes acessórios (Fonte: <http://www.portaisdamoda.com.br/historiamoda-moda-A+historia+da+moda.htm>).

A moda da época do Renascimento favoreceu os acessórios, que eram usados tanto por homens como por mulheres.

Assim, no caso da indumentária masculina portuguesa, e durante os séculos XV e XVI, o uso de acessórios era fundamental. Utilizavam-se cinturões, cintos e cintas para apertar as roupas. Estes acessórios eram feitos em seda, linho, couros e metais com motivos em ouro e prata. Muitas vezes presos ao cinto usavam-se bolsas que serviam para guardar objectos do quotidiano que, posteriormente com o surgimento da algibeira deixou de se usar. O lenço, que já era conhecido pelos romanos, reaparece com o Renascimento, mas no século XV praticamente só era usado pelos nobres. Mais tarde passou a ser utilizado pelas outras classes sociais. As luvas foram outro acessório importante desta época, dado que, além de protegerem as mãos, eram utilizadas na arte da falcoaria ou nas lutas e torneios.

Relativamente à indumentária feminina portuguesa, também os cintos e as cintas eram acessórios importantes e feitos de vários materiais, mas não tão faustosos como os masculinos. As cintas modelavam o tronco tornando as damas mais elegantes. No pescoço usavam-se gargantilhas ou *teadas*, que mais não eram do que pequenos véus quase transparentes. Dos acessórios e adornos femininos faziam parte rendas, ornamentos em ouro e brilhos de prata, véus e transparências. Também as luvas eram um elemento relevante do vestuário da mulher, sendo bastante finas, adornadas e perfumadas. As golas e colarinhos

foram acessórios com grande sucesso no século XVI. Inicialmente eram peças simples ao redor do pescoço, mas depois tornaram-se mais complexas.

Outros complementos bastante importantes do vestuário masculino e feminino eram os toucados. Relativamente aos toucados masculinos usavam-se vários modelos feitos com diferentes materiais como tecidos, jóias, plumas, palha, junco, entre outros. No que diz respeito aos toucados femininos, era rara a mulher que andasse com a cabeça destapada, a não ser as Infantas ou outras damas da Corte. Usavam-se vários e complexos chapéus e coberturas para a cabeça feitos com diversos tecidos, ouro, prata, pérolas, entre outros.

O calçado masculino, no século XV, continuava bicudo, com uma longa ponta na parte superior do sapato. Usavam-se vários tipos de botas, tanto para trabalhos mais arduos como em cerimónias. Os *chapins*, muito utilizados no século XVI, eram sapatos arredondados e apertados no calcanhar. As solas continuavam a ser componentes à parte que se juntavam aos sapatos, através de correias. Também era comum o uso de chinelos por baixo das botas.

O calçado feminino não era visível, pois era tapado pelas roupas. No entanto, os sapatos usavam-se bicudos tal como os masculinos, fechando com botões ou com cordões, tendo sido moda usar-se um sapato de cada cor. Os sapatos mais utilizados pelas mulheres eram os *pantufos* e os *chapins*. As *servilhas* pareciam uns chinelos de couro e as *abarcas* ou *galochas* assemelhavam-se a sandálias de correias, usadas pelas mulheres do povo (Fonte: <http://trajes.no.sapo.pt/index.html>).

Segundo Gilles Lipovetsky, depois do Renascimento os artistas ganharam fama e glória, mas muitos artesãos precisavam de prestígio, dado que se encontravam em segundo plano. Era o cliente que dava as ordens e este executava, pelo que o seu trabalho tinha menos valor do que os materiais que eram utilizados. No entanto, esta situação alterou-se na segunda metade do século XIX devido ao surgimento da alta-costura. Foi Charles Frederick Worth que lançou as bases da alta-costura, estabelecendo uma indústria de produtos de luxo dedicada à criação de modelos à medida, renovados com frequência, para clientes individuais. O designer passou a ter liberdade para impôr os seus próprios gostos e desenhos às clientes, que passaram a consumidoras passivas. O costureiro libertou-se da subordinação ao cliente tornando-se no líder da moda e passando a ter o reconhecimento de um artista sublime, como criador de renome mundial, um pouco no seguimento do que já acontecia no século XVIII com os cabeleireiros e “comerciantes de moda” que eram considerados artistas com fama (Brand e Teunissen, 2009: 29).

Durante a segunda metade do século XIX, sectores inteiros do mundo da moda estavam vinculados a um nome em concreto, de um indivíduo ou de uma firma, sendo que alguns desses nomes perduram até aos nossos dias. Deu-se uma personalização do luxo, agora com o

nome de um costureiro ou de uma casa de modas. O importante já não eram os materiais utilizados mas sim a aura de um nome ou a fama de uma grande casa.

Com a alta-costura o luxo converteu-se numa “indústria de criação”. As principais casas de costura continuaram a funcionar numa base artesanal. Apesar da aparição do conceito moderno de produção em série e embora as tiragens de produção não fossem elevadas, representavam contudo centenas ou até milhares de cópias de um determinado modelo. A alta-costura introduziu a noção de “edição limitada”, ainda antes do aparecimento das técnicas industriais de manufactura a partir de 1980, que permitiram a produção em massa de artigos estandardizados. Alguns números podem ilustrar a nova dimensão industrial do luxo: em 1873, Worth dava trabalho a 1200 pessoas; em 1935, Chanel dava emprego a 4000 pessoas; em 1956, Dior empregava 1200 trabalhadores. A meio da década de 30, Chanel produzia por ano 28000 artigos e em 1953, a indústria da alta-costura de Paris produziu um total de 90000 artigos, para além das vendas a compradores no exterior, particularmente aos Estados Unidos. Em 1925, as vendas de alta-costura representavam 15% das exportações globais francesas e ocupavam o segundo lugar em termos de comércio exterior (Brand e Teunissen, 2009: 29).

Tendo em conta José Teunissen, é também de notar que as novas técnicas industriais possibilitaram a imitação dos produtos de luxo, mais baratos e a uma escala muito maior, que eram vendidos em grandes armazéns. Os produtos de semiluxo, tanto os de desenho mais vanguardista conhecidos como modernidade, assim como os *kitsch*, trazidos pela produção industrial, também contribuíram para a democratização do luxo.

Até à década de 60, a indumentária feminina só estava completa e a mulher só era considerada realmente elegante, com o uso dos seguintes acessórios: chapéu, mala, sapatos adequados e um par de luvas. Nos anos 60, a moda democratiza-se e surge o *prêt-à-porter*. Paris perde a supremacia sobre a moda para a cultura juvenil e de rua, rejuvenescendo e tornando-se mais informal. As boutiques e as lojas de artigos em 2ª mão ofereciam roupas e acessórios acessíveis relativamente à grande indústria, que imitava artigos em grande escala, dirigidos aos jovens e às grandes massas que seguiam este modo de vestir e de usar os acessórios.

De maneira transitória, o luxo tomou forma numa atitude de antiluxo. O consumidor preferia produtos étnicos ou funcionais e tentava, deste modo, escapar por um tempo às imperativas leis da moda e dos acessórios.

Já nos anos 80, a revalorização do design fez voltar a afluência às casas parisienses e a necessidade de produtos de luxo. Surgindo uma nova geração de designers que trazem consigo o *prêt-à-porter* contemporâneo, com colecções de design bem mais exequíveis que a alta-

costura clássica e que de forma intencional atraíam um público mais amplo. Desde que Jean Paul Gaultier vestiu Madonna na sua *Blond Ambition Tour*, todas as casas de moda tentaram estabelecer contacto com o público juvenil e com as massas fazendo anúncios em todo o tipo de revistas. Muitos designers converteram-se em ícones mediáticos. As casas de moda asseguraram-se que qualquer pessoa pudesse comprar um produto de marca, com o lançamento de perfumes novos de dez em dez anos, com o desenvolvimento de linhas de maquilhagem a cada temporada e colocando a sua própria marca nos óculos de sol (Brand e Teunissen, 2009: 17).

Passou a vender-se uma visão e um estilo de vida, sendo o valor de um produto determinado pela sua imagem. Desde os anos 60 que se começou a vestir de maneira muito mais informal e o status perdeu importância, e hoje em dia as pessoas tanto se vestem formal como informalmente, dependendo das ocasiões. A moda mudou sensivelmente de há quinze anos para cá, deixando de ter regras incontestáveis. Assim, por exemplo, não existe uma cor da moda, tudo é possível. Vestir de forma informal fez com que os acessórios adquirissem um papel de maior relevância. Desde os anos 80 que os acessórios são desenhados propositadamente. O consumidor pode comparar uns jeans comuns e uma sweet de caxemira e querer brilhar através dos acessórios caros e luxuosos. Os sapatos e as malas encareceram nestes últimos quinze anos, mas as lojas aumentaram a oferta destes artigos de marca, dado que os consumidores desejam comprar sem se limitarem a uma única marca (Brand e Teunissen, 2009: 18).

Durante todo o século XX, usaram-se imensos acessórios sendo uns mais populares numa dada altura do que outros. Há ainda épocas em que o uso de certos acessórios era obrigatório e outras em que um dado complemento quase desapareceu.

Mas, nunca como na actualidade, os acessórios tiveram tanta importância, ao ponto de ganharem mais protagonismo do que o próprio vestuário. Estes mudam e definem *looks!* E todas as pessoas usam acessórios, quer seja em maior ou menor quantidade, dado que estes deixaram de ser apenas complementos para assumirem um papel de destaque.

Tornaram-se igualmente uma importante fonte de receitas na indústria da moda, ao ponto de se organizarem desfiles com o intuito de vender acessórios. Assim, constata-se que na publicidade os acessórios passaram para primeiro plano, com as modelos a aproximarem ao máximo as malas ao rosto para lhes darem destaque (Mongoméri, 2008:47).

Segundo François Boucher, no livro *“Histoire du Costume en Occident des origines à nos jours”*, o acessório completa as silhuetas dos desfiles e melhora a caracterização. Em certos casos contribui, em grande parte, para construir a imagem de um criador, como a de Jean-Paul Gaultier, Thierry Mugler ou Claude Montana.

Os falsificadores foram os primeiros a descobrir o potencial da marroquinaria de luxo junto dos consumidores, dado que os produtos de contrafacção fazem circular cerca de 600 milhões de euros por ano. As grandes marcas de luxo, apercebendo-se também do potencial dos acessórios, pretendem atingir a classe média, a qual compra por aspiração. Assim, não podendo esta classe adquirir uma peça de vestuário, compra um acessório que é consideravelmente mais barato e acaba por satisfazer o seu capricho. “E assim nasce a democratização do luxo e a paixão pelos acessórios.” (Mongoméri, 2008:64)

As grandes cadeias não podiam deixar de responder a esta tendência. A Mango criou a Mango Touch. A Inditex criou em 2008 a Uterqüe, especializada em acessórios de moda e em peças de têxtil e de couro (Fonte: <https://www.inditexjobs.com/pt/brands/uterque>). Note-se que a Inditex já contava com a Tempe, que fabrica e distribui calçado pelas suas lojas, num total de 25 milhões de pares por ano. O grupo Benetton também abriu a sua primeira loja de acessórios em 2007. Já a H&M, sempre possuidora de óptimas colecções de acessórios, comprou a Cheap Monday através da aquisição da Weekday And Monki (Mongoméri, 2008:64).

Em Portugal, e no que respeita a 2007, verificou-se que importámos muito mais malas do que exportámos mas, relativamente aos sapatos, entraram no nosso país 362 e saíram 1211 milhões de euros, em consequência de produzirmos calçado com determinadas características muito procuradas, tais como: sola exterior em borracha, em matéria plástica, em couro natural ou em couro reconstituído e a parte superior em couro natural (Mongoméri, 2008:55).

Em épocas de crise económica, os acessórios ganham especial importância, dado que as pessoas conseguem criar diferentes *looks* variando os acessórios, mas usando sempre roupas mais básicas. Para além dos acessórios darem individualidade à pessoa que os usa, fazem-na também sentir-se especial.

Provada a importância que o uso dos acessórios representa, justifica-se o estudo da evolução dos mesmos ao longo do século XX, o qual foi um período de grandes mudanças, assim como o desenvolvimento de um em particular, uma faixa, que se diferencia da grande maioria, muito particularmente pelo seu desempenho a nível de conforto durante o uso, dado ser esta uma época em que também os cintos e as faixas ganharam uma maior importância, usando-se em quase todos os tamanhos, formatos, cores, materiais e das mais variadas formas!

1.2 Objectivos

Constatada a crescente atenção e popularidade dada aos acessórios ao longo dos tempos, considera-se pertinente estudar a sua evolução, especialmente ao longo do século XX, dado o mesmo se ter caracterizado e marcado por profundas mudanças. A atenção prestada aos cintos e faixas, derivou do facto destes acessórios terem ganho um peso preponderante nos *looks* actuais, sejam eles mais largos ou mais estreitos, com as mais variadas formas, cores e

materiais. Definitivamente o uso de cintos está na moda! Estes têm sido um acessório essencial nos *looks* das estações mais recentes e o seu uso continua a ser tendência para as próximas temporadas, facto que pode ser comprovado com o visionamento de desfiles ou com o desfolhar de uma revista de moda da actualidade.

Assim, um dos objectivos deste trabalho é, como já referido anteriormente, estudar a evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX, em particular um dos acessórios mais utilizados, o cinto ou a faixa.

Pretende-se igualmente conceber um acessório de moda dentro da área dos cintos e faixas, com um design inovador e que apresente propriedades de conforto quer a nível ergonómico, quer a nível térmico e fisiológico.

1.3 Metodologia

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste trabalho passou por uma pesquisa sobre acessórios de moda, com especial enfoque no estudo dos cintos e faixas, ao longo do século XX. Para isso recorreu-se à pesquisa bibliográfica que abrangeu quer livros, quer revistas da especialidade, quer sites da internet.

A concepção do referido cinto/faixa com propriedades de conforto e design inovador, passou, numa primeira fase, pela selecção dos materiais da estrutura têxtil (estrutura de malha) a utilizar, que melhor cumpriria os objectivos impostos ao desempenho deste acessório durante o seu uso.

Deste modo, e após a selecção dos materiais, mais especificamente, da estrutura de malha a utilizar procedeu-se à execução de esboços e protótipos a partir dos quais se seleccionou o modelo a realizar, tendo em conta os seguintes critérios de selecção: a reversibilidade da peça; a adaptabilidade e a ajustabilidade a vários tamanhos; o tipo e o sítio do fechamento ou aperto da peça de modo a não causar desconforto ao seu utilizador; evitar a sobreposição de camadas de modo a não pôr em causa o desempenho da estrutura de malha; evitar ao máximo a conjugação da malha com outros materiais que possam interferir no seu desempenho; assentar bem no corpo quando vestida e, por fim, ser harmoniosa quando se conjugam todos estes pressupostos.

A avaliação do desempenho do acessório concebido foi feita com recurso a aparelhos apropriados.

1.4 Estrutura da tese

No capítulo 1 faz-se uma Introdução ao trabalho, o qual inclui o seu enquadramento e justificação, objectivos, metodologia e estrutura da tese.

No capítulo 2, Fundamentação Teórica, são abordados conceitos como o de design e respectivos tipos, moda, acessórios de moda, cintos, faixas, entre outros. Aborda-se igualmente a evolução dos cintos/faixas em particular e introduzem-se conceitos como o de conforto. Apresenta-se igualmente uma abordagem teórica aos materiais têxteis/estruturas.

O capítulo 3, respeita ao estudo da evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX, tais como, sapatos, chapéus, gravatas, malas, cintos, óculos de sol, leques, máscaras, lenços e écharpes, relógios, regalos, luvas, joalharia e bijutaria, entre outros. Apresenta o estado actual do mundo dos acessórios de moda, expondo exemplos do que de mais importante se tem vindo a realizar nesta área, ao nível dos acessórios tecnológicos, objectos reciclados ou reutilizados, produtos DIY, objectos de autor/esculturas e objectos customizáveis. Faz-se igualmente um apanhado das tendências ao nível de alguns desses acessórios, nomeadamente malas, cintos, sapatos, chapéus, óculos, lenços, bijutaria, relógios e luvas.

No capítulo 4, Desenvolvimento do Projecto, justifica-se a selecção dos materiais têxteis e da estrutura têxtil utilizada, a selecção do modelo/forma da faixa, o design inovador e faz-se a avaliação experimental do desempenho termofisiológico da faixa.

No capítulo 5, Conclusões e Perspectivas Futuras, são explanadas as conclusões retiradas de todo o trabalho, apresentado o produto final e as perspectivas futuras.

Capítulo 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Design/moda

A palavra design é inglesa e descende de *disegno*, uma palavra italiana, que era utilizada como referência a uma metodologia. Por isso, o design está intimamente ligado a projecto e a metodologia projectual, pois no fundo trata-se da resolução de um problema recorrendo-se muitas vezes à realização de uma série de etapas (Fonte: <http://nautilus.fis.uc.pt/cec/designintro/design.html>)

Hoje em dia o design abrange várias áreas e, assim, é possível falar-se em design industrial, gráfico, multimédia, têxtil, de moda, de jóias, de acessórios, de marroquinaria, de ambientes, de interiores, de cerâmica e vidro, entre muitos outros (Fiell, Charlotte & Peter 2005: 8). Existem efectivamente muitas especializações de design, para se poder dar resposta às necessidades de um mundo globalizado cada vez mais competitivo.

O design pode ter várias definições, como por exemplo a que é descrita no livro “*Design do Século XX*”: “...Definido no seu sentido mais global como concepção e planeamento de todos os produtos feitos pelo homem, o *design* pode ser visto fundamentalmente como um instrumento para melhorar a qualidade de vida.” (Fiell, Charlotte & Peter 2005: 6).

Mas a área do design que nos interessa mais especificamente é a da moda e, por isso, apresenta-se aqui uma definição de moda dada pelo director criativo e editor-chefe da i-D Magazine, Terry Jones, no livro “*Fashion Now*” da editora Taschen: “A moda é, por definição, mudança e vai além da roupa que usamos. É também ilusão, contribuindo para o nosso bem-estar, alimentando as nossas inseguranças e aumentando a nossa confiança. Mas, a inovação mais significativa dos últimos 20 anos, mais importante ainda do que as várias mudanças na moda, foi a democratização do estilo. O estilo é um reflexo de uma escolha pessoal e a moda de hoje define-se por reflectir o estilo pessoal.”

Outra definição de moda é-nos dada por Avril Mair, editora da i-D Magazine, no referido livro: “A moda é uma revolução constante. É uma indústria que assenta todos os seis meses numa revolta estética, em que se busca incessantemente a novidade, ou, pelo menos, o oposto daquilo que se usava na época passada.”

2.2 Definição de acessório

Dada a existência de diferentes tipos de design, ir-se-à explorar o design de acessórios, tema deste trabalho e, como tal, segundo Lehnert (2001: 112) “**Acessório** Destina-se a completar a indumentária. Acessórios são, por exemplo, objectos como malas, sapatos, *écharpes*, jóias.”

Catellani (2003: 407) apresenta a seguinte abordagem: “**Acessórios** - Sapatos, bolsas, chapéus, cintos, adornos e elementos complementares usados como utilitários e como enfeites”.

Outra definição de acessório bastante interessante é dada pela revista Neo2, num artigo intitulado “Acessórios”, da autoria de Mongoméri (2008: 47):

“Complemento: coisa que se junta a outra para torná-la perfeita. Se falamos de moda, o complemento refere-se a um acessório da indumentária masculina ou feminina. É um acessório. É o não fundamental que depende do principal, ou que se une a ele por acidente...”

Outra definição de acessório, retirada do Dicionário da Língua Portuguesa, 6ª Edição, da Porto Editora (1990:27) é a seguinte: “**Acessório**, *adj.* e *s. m.* que ou aquilo que se junta por acessão; que não é fundamental; anexo;...”

Já no site da Wikipédia, a Enciclopédia Livre, encontra-se a seguinte definição:

“**Acessório**, em moda, refere-se a algum item decorativo que suplementa ou enfeita o vestuário de uma pessoa, como jóias, luvas, bolsas, chapéus, cintos, cachecóis, relógios de pulso, óculos de sol, cintas-liga, laços, polainas, collants, gravata, suspensórios, entre outros.

Acessórios somam cor, estilo e classe ao traje básico, e criam um certo visual, mas também podem ter funções práticas. Bolsas servem para carregar objectos, chapéus protegem o rosto de elementos meteorológicos, e luvas mantêm as mãos quentes.

Muitos acessórios são produzidos por companhias de design de roupas. No entanto, existem muitos indivíduos que fazem sua própria grife ao desenhar e criar uma marca pessoal.

Podem ser usados como símbolos visuais externos de afiliação cultural ou religiosa: Crucifixos, Estrelas de Davi, o turbante islâmico, quipá judaico e solidéu católico são exemplos comuns. Marcas famosas em acessórios são vistas como um indicador de status social.

Acessórios também estão disponíveis na forma de braceletes, colares e brincos.”
(Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acess%C3%B3rio>).

Tendo em conta José Teunissen e a colecção de Inverno 2006-2007 de Viktor & Rolf, com os seus punhos, folhos, corpetes e laços das roupas prateados, conclui-se que a moda contemporânea não está centrada nas roupas, mas sim nos acessórios.



Figura 2.1 - Detalhe da colecção Outono/Inverno 2006-2007, Viktor & Rolf (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

A 6 de Outubro de 2006, a influente jornalista de moda Suzzy Menkes afirmava, no *International Herald Tribune*, que os acessórios se tornaram mais importantes para a moda do que a roupa, dado que, o que mais se recordava dos desfiles de *prêt-à-porter* de Paris se prendia com os acessórios de Chanel e Christian Lacroix, em detrimento das roupas (Brand e Teunissen, 2009:11).

2.2.1 Cintos/faixas

Sendo um dos objectivos deste trabalho o desenvolvimento de um acessório de moda, mais especificamente uma faixa, com um bom desempenho durante o uso e com um design inovador, considera-se importante apresentar aqui diversas definições relativas a este tipo de acessório.

Algumas definições de cinto ou faixa, tendo como fonte o livro “*Moda ilustrada de A a Z*” de Regina Maria Catellani, são as seguintes:

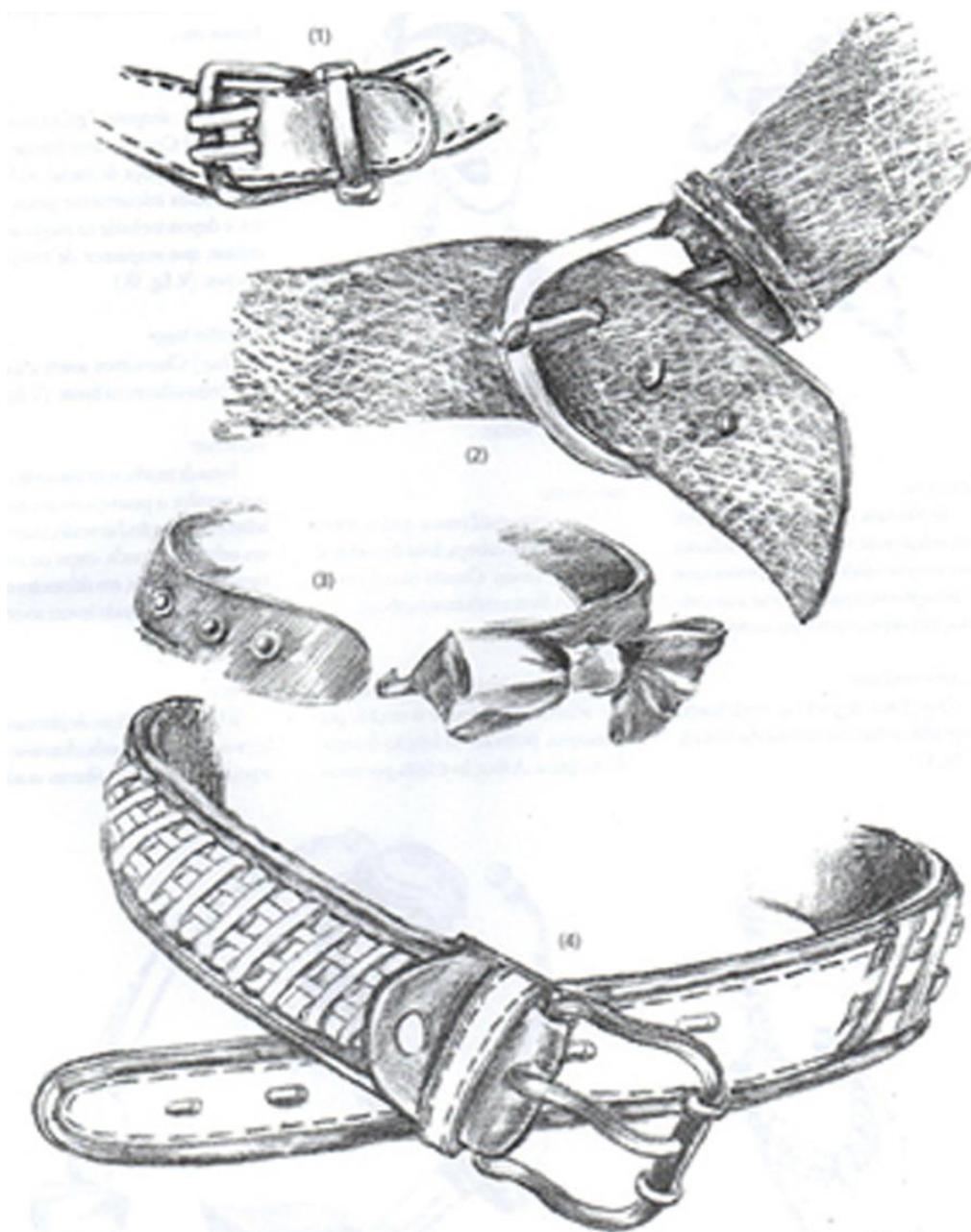
“**Cinto** - Tira de couro, tecido ou outro material que cinge a cintura, prendendo e adornando peças do vestuário como calças, *shorts*, saias, vestidos etc.”

“**Cinto-jóia** - Cinto de metal que contém pedras preciosas ou imitações.”

“**Cinturão** - Cinto largo, geralmente confeccionado em couro, usado desde os primórdios da civilização para cingir os rins, firmando-os para as constantes caminhadas, e também para guardar utensílios junto ao corpo. No decorrer dos séculos, esses cintos contiveram bolsas e compartimentos, antes de o homem usar bolsos e bolsas.” (Catellani, 2003: 427)

“Faixa - Tira comprida e larga usada em torno da cintura, da cabeça ou do quadril.”
(Catellani, 2003: 430)

Nas figuras 2.2 e 2.3 estão ilustrados alguns possíveis tipos de cintos apresentados no referido livro.



(Fig. 34) Painel de cintos: (1) cinto pespontado, com dois fuzilhões e presilha-trapézio; (2) cinto de couro de jacaré, com presilha arredondada e um fuzilhão; (3) cinto preso por gancho e ilhós; (4) cinto em tressê com fivela de um fuzilhão curvo em S.

Figura 2.2 - Painel de cintos: cinto pespontado, com 2 fuzilhões e presilha trapézio; cinto de couro de jacaré, com presilha arredondada e um fuzilhão; cinto preso por gancho e ilhós; cinto em tressê com fivela de um fuzilhão curvo em S (Fonte: Catellani ,2003)

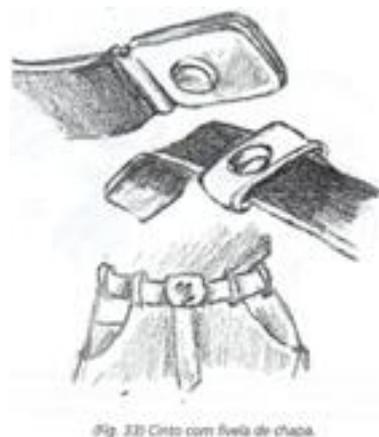


Figura 2.3 - Cinto com fivela de chapa (Fonte: Catellani, 2003)

Segundo Antonio Donnanno, no livro “*La tecnica dei modelli Accessori Moda - comerealizzare borse, borsette, cravatte, cinture, guanti, scarpe. Trattato di modellistica dàbbigliamento*”, o cinto é uma tira de couro, tecido, material sintético ou metal, que é colocado em volta da cintura com o intuito de segurar as calças, as saias ou os vestidos, ou usado como complemento de moda.

Fazendo uma breve retrospectiva, pode dizer-se que desde a pré-história que os nossos antepassados utilizam o cinto.

No Antigo Egito, o cinto era um componente do vestuário muito rico e importante. Prova disso são as bailarinas, que quase sempre representadas nuas, usavam contudo um cinto.

Na Roma Antiga, existiam vários tipos de cintos, desde os utilizados pelos militares, os usados pelas damas e os dos jovens nobres.

Na Idade Média, os guerreiros colocavam a espada pendurada no cinto, o que significava ser cavaleiro e ter elevada classe social. Já para as prostitutas o uso de cinto era proibido. Por esta altura era normal pendurarem-se no cinto pequenas bolsas, chaves, o necessário para a costura, pequenas jóias, espelhos e sininhos.

No século XIII, na lista dos dotes, o cinto era geralmente feito em prata ou prata dourada, sendo frequente este acessório ser oferecido pelo marido à esposa na ocasião das bodas. Um acessório indispensável no vestuário masculino era a *corrigia*, um tipo de cinto que por vezes era de prata mas não alcançava a beleza dos cintos femininos decorados com pedras preciosas.

No século XIV, os homens utilizavam os cintos para apertar as túnicas, as saias, as túnicas compridas ou as túnicas forradas de pele, na zona da cintura. Os cintos de couro eram por

vezes decorados com tiras de ouro ou prata, sendo considerados objectos tão preciosos que se guardavam em caixas fechadas.

Um acessório bastante importante usado pelas mulheres eram as *scheggiali*, cintos em couro ou tecido decorados com pedras preciosas. Estas peças eram consideradas verdadeiras obras de arte em ourivesaria. Tal como os cintos masculinos, tinham uma fivela com um fecho, uma extremidade e tiras.

São as descrições dos inventários dos dotes e outros documentos que fornecem estas informações.

No século XV, o cinto era quase indispensável na indumentária feminina. Usado alto, sob o peito no início do século, passou depois a ser usado um pouco mais abaixo. Os cintos que se usavam eram parecidos com cordões, tipo correntes de couro decoradas com tiras de prata. O cinto masculino continuava a ser um acessório importante, mas não tanto como no século XIV. Os cintos de seda de Genova eram muito famosos, de tal forma que o governo inglês permitiu a sua importação, apesar de ter proibido a importação de sedas estrangeiras em 1455.

No século XV, e no primeiro quarto do século XVI, o cinto usa-se alto e não é muito vistoso. Depois passa a usar-se um cinto bastante enfeitado, exactamente na linha da cintura, apelidado *paternostro*, que imitava os rosários. A partir do meio deste século, o cinto feminino usa-se mais em baixo e é de uma grande riqueza, com uma ponta comprida e caindo ao centro, praticamente só com uma parte, terminando com uma fita, uma jóia ou uma ponta em ouro.



Figura 2.4 - Retrato de Caterina Ferrari, primeira esposa de R. Trivulzio, Marquês de Vigevano. De anónimo, por volta de 1560 (Fonte: Donnanno, 2004)

A partir do século XVIII e até ao final do século XIX, o cinto feminino é constituído por uma fita, mesmo quando é usado sob o peito, com a moda império. Este raramente é de couro, até à chegada do *tailleur*, quando se começaram a utilizar cintos do tipo masculino para segurar a saia por baixo do casaco (Donnanno, 2004: 112).

Hoje em dia usa-se todo o tipo de cintos e das mais variadas formas. A título de exemplo, John Galliano na sua colecção Verão 2010, inspirada nas viagens de Napoleão Bonaparte, além de vários outros acessórios que utilizou para construir este visual, colocou camisas e cintos na cintura a definir a silhueta, tal como ilustrado na figura 2.5.



Figura 2.5 - Look da colecção Verão 2010, John Galliano, foto Giovanni Giovanni (Fonte: http://www.stylekf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=708:john-galliano-se-inspira-no-imperador-napoleao-bonaparte&catid=3:newsflash&Itemid=101)

2.3 Noções de conforto

2.3.1 Introdução

O conforto do vestuário durante o uso é actualmente um dos aspectos mais procurados quando da compra e uso de um determinado tipo de vestuário.

O sentirmo-nos bem dentro daquilo que vestimos é presentemente cada vez mais importante, em detrimento de aspectos meramente estéticos e sociais.

Contudo, a percepção de conforto é muito subjectiva, dado que a mesma envolve aspectos fisiológicos e psicológicos individuais e, conseqüentemente, é diferente de pessoa para pessoa.

O estudo do conforto abrange diversas áreas de investigação, uma vez que a sua percepção envolve os processos físico, psicológico e fisiológico, como apresentado na figura 2.6.

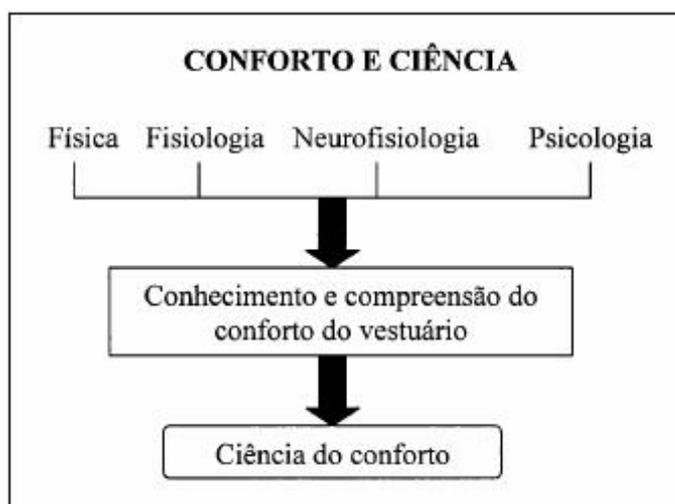


Figura 2.6 - Processos típicos envolvidos no sistema corpo humano - vestuário - meio ambiente (Fonte: Geraldès, 2000)

O processo físico envolve os estímulos que o corpo recebe do vestuário e do ambiente; o processo fisiológico compreende as reacções fisiológicas que o corpo humano apresenta perante as mais diversas situações ambientais e de actividade; o processo psicológico é um reflexo das sensações sensoriais. A percepção final de conforto e desconforto decorre da interacção entre estes aspectos no sistema corpo humano - meio ambiente processados no cérebro.

Muito resumidamente, os principais requisitos que o vestuário deve apresentar de modo a ser considerado fisiologicamente adequado são (Geraldès, 2000):

- Capacidade de absorção e transferência de humidade adequadas;
- Elasticidade, de modo a não limitar os movimentos;
- Boa compatibilidade com a pele;
- Ausência de odores desagradáveis;

- Estabilidade em termos de forma;
- Peso reduzido de modo a não prejudicar o rendimento da capacidade física;
- Existência de um microclima agradável em termos de temperatura e humidade na zona sensorial da pele.

Ainda segundo Geraldtes (2000), são estes os factores que mais influenciam estes requisitos:

- Formato da peça de vestuário;
- Espessura da camada de ar aprisionada no vestuário;
- Propriedades das estruturas têxteis utilizadas, muito particularmente a permeabilidade ao ar e a permeabilidade à humidade;
- Espessura da camada têxtil.

2.3.2 Definição e especificação do conforto do vestuário

A Ciência do Conforto considera que a relação vestuário/sensação de bem-estar é essencial no conforto embora, como já referido anteriormente, o conceito de conforto seja muito subjectivo. Contudo, a fisiologia do vestuário, como ciência que estuda os fenómenos que ocorrem entre o corpo e o vestuário, particularmente as interações entre o sistema corpo humano - vestuário - meio ambiente, enumera quatro tipos de conforto (Filgueiras, 2008):

- Conforto sensorial - é obtido através das sensações mecânicas que a estrutura têxtil provoca no contacto directo com a pele;
- Conforto termofisiológico - está relacionado com a existência de um equilíbrio térmico entre o homem e o meio ambiente, isto é a perda de calor por parte do corpo humano é similar à quantidade de calor produzida pelos processos fisiológicos internos;
- Conforto psicológico - directamente ligado ao design visual e depende das preferências pessoais, formas, cores, ideologias, etc. Corresponde à sensação que o utilizador tem de se sentir bem de acordo com o seu nível social, cultural e profissional.
- Conforto ergonómico - está directamente ligado com o grau de elasticidade da estrutura têxtil e a modelagem da peça.

Segundo os resultados alcançados pelo Instituto de Higiene e Vestuário na Alemanha (I.H.V.), chegou-se à seguinte equação para o conforto total, explicitada em função dos confortos sensorial e termofisiológico (Gerald, 2000):

$$K_{\text{Total}} = \frac{1}{3} K_{\text{Sensorial}} + \frac{2}{3} K_{\text{Termofisiológico}} \quad (1)$$

Sendo:

K_{Total} - Conforto total;

$K_{\text{Sensorial}}$ - Conforto sensorial;

$K_{\text{Termofisiológico}}$ - Conforto termofisiológico.

Segundo Wang e Li, as propriedades relacionadas com o calor e a humidade das estruturas têxteis são o factor chave do conforto dos têxteis em geral e do vestuário em particular, as quais influenciam a qualidade e as características do vestuário dito funcional (Filgueiras, 2008). Entre essas propriedades salientam-se as térmicas e as de gestão da humidade. Neste contexto, Gerlades (2000) afirma que o principal objectivo do vestuário é proteger o corpo das agressões ambientais, de modo a conseguir-se o chamado “microclima confortável” do vestuário. As condições deste microclima características do conforto durante o uso, são na ordem dos 31 a 33°C e 40 a 60% de humidade relativa entre a pele e camada interior do vestuário.

A função de isolamento do vestuário é reduzida pela circulação de ar gerada pelo movimento do corpo entre a roupa e a pele. Este efeito varia consideravelmente com as características do vestuário (apertado, elástico, folgado, ...) e com o tipo de movimento (caminhar lentamente, saltar rapidamente, ...) (Filgueiras, 2008).

No quadro 2.1, apresentam-se valores de isolamento de algumas peças de roupa, considerando-se a pessoa no estado estacionário.

Quadro 2.1 - Isolamento térmico para peças de roupa [segundo a ISO 7730 (1994)] (Fonte: Filgueiras, 2008)

| Peça de roupa | Isolamento térmico (Clo) |
|-------------------------------------|--------------------------|
| ROUPA INTERIOR | |
| Cueca | 0.03 |
| Ceroula longa | 0.10 |
| Camisola com manga curta | 0.09 |
| Camisola com manga comprida | 0.12 |
| Cueca e soutien | 0.03 |
| CAMISOLA | |
| Mangas curtas | 0.15 |
| Camisola leve, manga comprida | 0.20 |
| Camisola normal, manga comprida | 0.25 |
| Camisola de flanela, manga comprida | 0.30 |
| CALÇA | |
| Calção | 0.06 |
| Calça leve | 0.20 |
| Calça normal | 0.25 |

Efectivamente, o vestuário minimiza as perdas de calor por condução e convecção ao permitir a criação de uma camada de ar junto ao corpo. Contudo, quando a roupa se encontra molhada ou húmida, devido à contínua transpiração do nosso corpo, esta capacidade é inferior devido à alta condutividade da água, cuja presença na estrutura têxtil leva a um aumento da condutividade da mesma na ordem das 20 vezes ou mais (Filgueiras, 2008).

O conforto termofisiológico existe quando o utilizador está em equilíbrio térmico com o meio ambiente, isto é quando as perdas de calor do corpo (condução, convecção e radiação) equivalem ao calor gerado pelos processos fisiológicos internos. Basicamente, o conforto termofisiológico está relacionado com as propriedades de transferência de calor e de transferência de humidade.

Assim, as quatro propriedades consideradas críticas para o conforto termofisiológico são:

- Capacidade de retenção do ar;
- Resistência térmica;
- Propriedades de transmissão de vapor;
- Propriedades de transporte de água líquida.

Ao nível do vestuário e de modo a que o mesmo apresente conforto termofisiológico, devem impor-se as seguintes propriedades:

- Isolamento térmico;

- Permeabilidade ao vapor de água e aos líquidos (transpiração);
- Permeabilidade ao ar (ventilação suficiente).

Resumidamente, o conforto termofisiológico é caracterizado por duas importantes grandezas:

- Transferência de calor;
- Transferência de massa.

2.3.3 Propriedades termofísicas

2.3.3.1 Fluxo térmico (q)

As propriedades termofísicas das estruturas têxteis planares podem classificar-se em propriedades estacionárias como a resistência térmica e a condutividade térmica, e em propriedades transitórias, que caracterizam essencialmente a sensação quente - frio da estrutura quando do seu contacto inicial com a pele humana.

Surge assim o conceito de fluxo térmico (q) como sendo o valor máximo do fluxo de calor trocado entre a estrutura e a pele durante o respectivo contacto. A expressão que nos dá o seu valor é a seguinte:

$$q = b \cdot \Delta T / (\pi \cdot \tau)^{1/2} \quad [\text{W} \cdot \text{m}^{-2}] \quad (2)$$

em que:

b - absorvidade térmica $[\text{W} \cdot \text{m}^{-2} \cdot \text{K}^{-1} \cdot \text{s}^{1/2}]$;

ΔT - diferença de temperatura [K];

τ - tempo [s].

2.3.3.2 Absortividade térmica (b)

É uma propriedade que está directamente relacionada com a sensação térmica inicial de contacto quando a estrutura é colocada sobre a pele (sensação quente - frio). Define-se pela seguinte expressão:

$$b = \sqrt{\lambda \cdot \rho \cdot c} \quad [\text{W} \cdot \text{m}^{-2} \cdot \text{K}^{-1} \cdot \text{s}^{1/2}] \quad (3)$$

em que λ é a condutividade térmica $[\text{W} / \text{m} \cdot \text{K}]$; ρ a massa específica $[\text{kg} \cdot \text{m}^{-3}]$ e c o calor específico $[\text{J} / \text{kg} \cdot \text{K}]$.

No estado húmido, o valor de (b) é superior ao apresentado pelo material têxtil no estado seco, devido à elevada condutividade térmica da água.

2.3.3.3 Condutividade térmica (λ)

A condutividade térmica corresponde à quantidade de calor que flui pelo material, por unidade de comprimento, quando a temperatura varia de um grau.

Define-se pela expressão:

$$\lambda = \frac{q \cdot h}{\Delta T} \quad [W/m.K] \quad (4)$$

Onde:

q - fluxo térmico [$W \cdot m^{-2}$];

h - espessura [m]

ΔT - diferença de temperatura entre duas superfícies [K].

2.3.3.4 Difusividade térmica (α)

Esta propriedade quantifica a propagação da temperatura pelo material têxtil, isto é o impulso térmico, o qual varia durante o fenómeno de transferência de calor do corpo para o meio ambiente.

Pode definir-se pela seguinte relação:

$$\alpha = \frac{\lambda}{\rho \cdot c} \quad [m^2/s] \quad (5)$$

Em que λ é a condutividade térmica, ρ a massa específica e c o calor específico.

2.3.3.5 Resistência térmica (R_t)

A resistência térmica pode-se definir como sendo a resistência ao fluxo de calor e é inversamente proporcional à condutividade térmica.

É dada pela expressão seguinte:

$$R = \frac{h}{\lambda} \quad [m^2.K / W] \quad (6)$$

2.3.3.6 Permeabilidade térmica (p)

A permeabilidade térmica pode ser definida como o inverso da resistência térmica e é uma propriedade que pode ser avaliada em 3 estados: no estado seco (p_d) no estado humido (p_w) e ao vapor de água (p_v).

2.3.4 Propriedades fisiológicas

As transferências de massa, que caracterizam a componente fisiológica do conforto termofisiológico, são determinadas pela avaliação das propriedades:

- permeabilidade à água (p_w);
- permeabilidade ao vapor de água (p_{wv});
- resistência evaporativa (R_{et}).

Efectivamente, o vestuário deve permitir a transferência da humidade sob a forma de água ou vapor de água, nomeadamente quando o corpo transpira e se segue a evaporação desta transpiração, dando-se assim um arrefecimento do corpo e atingindo-se um equilíbrio térmico do mesmo.

A propriedade permeabilidade relativa ao vapor de água (p_{wv}) é, segundo a norma ISO Standard 11092, 1994, calculada a partir da seguinte relação:

$$p_{wv} = \frac{100 q_s}{q_o} \quad (\%) \quad (7)$$

O cálculo da grandeza resistência evaporativa R_{et} [$w^2 Pa w^{-1}$] é, de acordo com a referida norma, feito segundo a seguinte expressão:

$$R_{et} = (p_{w_{sat}} - p_{w_o}) \left[\frac{1}{q_o} - \frac{1}{q_s} \right] = C (100 - \ell) \left[\frac{1}{q_o} - \frac{1}{q_s} \right] \quad [m^2 Pa w^{-1}] \quad (8)$$

Sendo:

$p_{w_{sat}}$ - pressão parcial saturada de vapor de água, à temperatura laboratorial de 20 a 22° [Pa];

p_{w_o} - pressão parcial de vapor de água para uma percentagem laboratorial de humidade de 60 a 65% [Pa];

q_s - fluxo térmico medido pelo sensor do fluxo térmico na presença do provete [w / m^2];

q_0 - fluxo térmico medido pelo sensor do fluxo térmico na ausência do provete [w / m^2];

C - constante determinada pelo procedimento de calibração.

2.4 Estruturas de malha

As malhas podem definir-se como estruturas planares, cuja produção resulta de métodos de formação de laçadas.

As malhas classificam-se em: malhas de trama e malhas de teia.

As primeiras obtêm-se a partir de um único fio que alimenta todas as agulhas do tear, tal como ilustrado na figura 2.7.

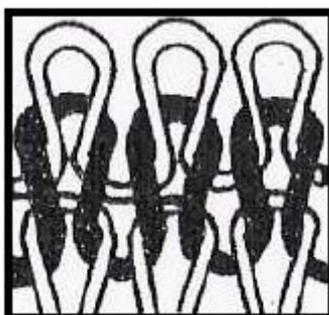


Figura 2.7 - Malha de trama (Fonte: Monteiro, 2009)

Nas malhas de teia, o número de fios dispostos no orgão do tear é igual ao número de agulhas do tear, isto é cada agulha é alimentada por um fio (figura 2.8).

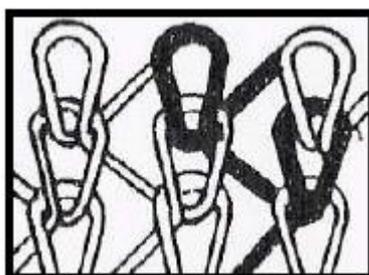


Figura 2.8 - Malha de teia (Fonte: Monteiro, 2009)

Assim, o elemento base de qualquer estrutura de malha é a laçada, a qual é constituída por três elementos: cabeça, pernas e pés, ilustrados na figura 2.9.

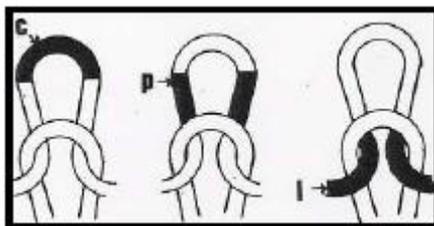


Figura 2.9 - Elementos constituintes de uma laçada (c - cabeça, p - pernas, l - pés) (Fonte: Monteiro, 2009)

Numa malha, o conjunto de laçadas dispostas horizontalmente designa-se por fileira e o conjunto de laçadas dispostas verticalmente designa-se por coluna.

Existem três tipos fundamentais de laçadas, a partir dos quais resultam as diferentes estruturas de malha e que são: laçadas normais, laçadas carregadas e laçadas flutuantes, representadas respectivamente nas figuras 2.10, 2.11 e 2.12, assim como o seu método de formação.

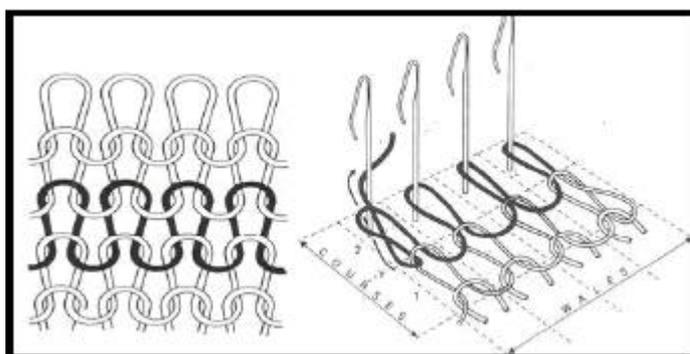


Figura 2.10 - Representação da laçada normal e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009)

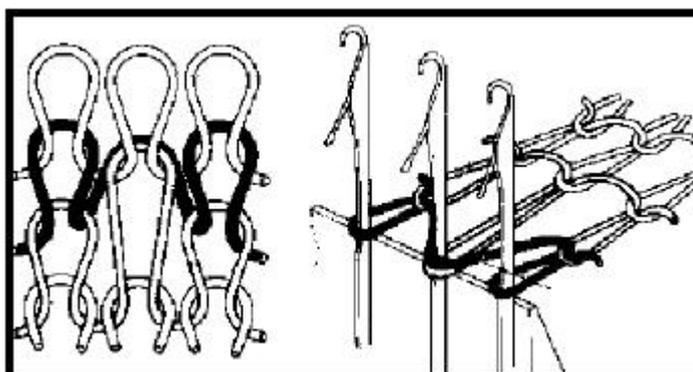


Figura 2.11 - Representação da laçada carregada e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009)

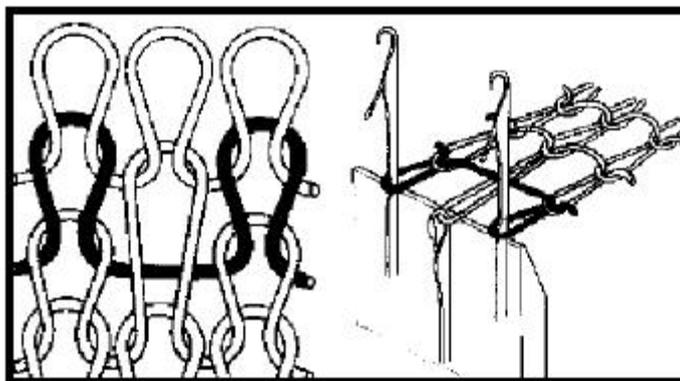


Figura 2.12 - Representação da laçada flutuante e respectivo processo de formação (Fonte: Monteiro, 2009)

De entre as estruturas de malha de trama salientam-se as estruturas rib e respectivas estruturas derivadas, utilizadas na realização deste trabalho.

Estas estruturas são tricotadas utilizando as duas bancadas de agulhas do tear e apresentam um único tipo de laçadas - laçadas normais.

Designam-se por rib 1x1, rib 2x2, rib 2x3, ..., em que o primeiro algarismo representa o número de colunas de laçadas no direito e o segundo algarismo o número de colunas de laçadas no avesso. Quando esses algarismos são iguais, como por exemplo no rib 1x1, o lado direito da estrutura é igual ao avesso.

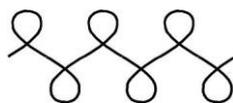


Figura 2.13 - Rib 1x1

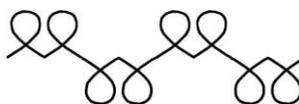


Figura 2.14 - Rib 2x2

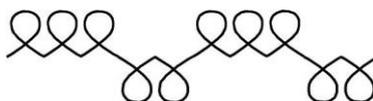


Figura 2.15 - Rib 2x3

2.4.1 Estruturas de malha funcionais

Segundo Geraldês (2000), as malhas funcionais podem definir-se como malhas cujo valor utilitário resulta essencialmente das propriedades intrínsecas dos materiais têxteis utilizados na sua construção, assim como de uma estrutura própria.

Assim, uma malha funcional equivale a um sistema com pelo menos duas camadas interligadas através da própria estrutura, ou através de um fio de ligação, de modo obterem-se estruturas com um desempenho termofisiológico melhorado.

Ainda segundo Geraldês (2000), a principal característica destas malhas funcionais é a sua diferenciação estrutural em pelo menos duas camadas distintas e feitas com materiais têxteis diferentes.

O lado do avesso da malha que fica em contacto com a pele designa-se por *camada de separação* e é normalmente constituída por materiais têxteis hidrofobos. No lado direito da malha funcional tem-se a chamada *camada de absorção* constituída por fibras hidrófilas naturais ou artificiais.

2.4.2 Mecanismo de actuação de uma malha funcional

O calor e a humidade libertados continuamente pelo corpo humano, mais precisamente pela pele, vão passar para o meio ambiente através do vestuário. A perda de humidade a partir de um corpo vestido efectua-se sob dois estados: vapor de água e água no estado líquido. É a diferença de resistência à difusão de humidade de uns têxteis para os outros, a qual pode ser determinada pela taxa de permeabilidade ao vapor de água, que irá influenciar directamente o conforto durante o uso.

Na figura 2.16, encontram-se ilustrados os casos práticos de transferência de humidade de uma malha com duas camadas, com o mesmo material têxtil ou com materiais têxteis diferentes para cada camada e, conseqüentemente, com propriedades de absorção de água diferentes, como nos casos 2 e 4. É este último que caracteriza o funcionamento de uma malha dita funcional, onde a humidade passa por difusão para a camada de absorção, a partir da qual se dá a sua evaporação para o meio ambiente e daí a sensação de seco por parte do seu utilizador.

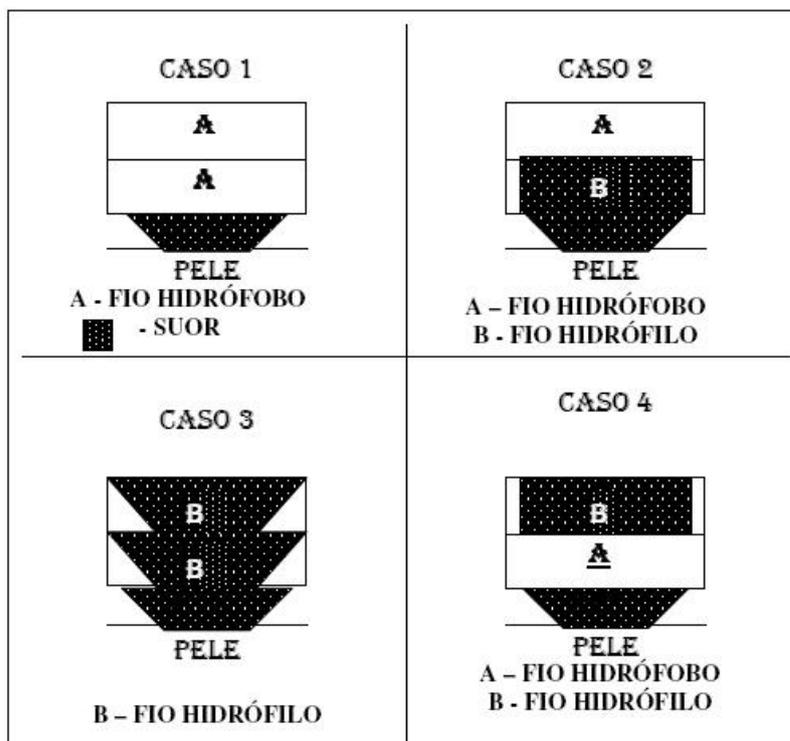
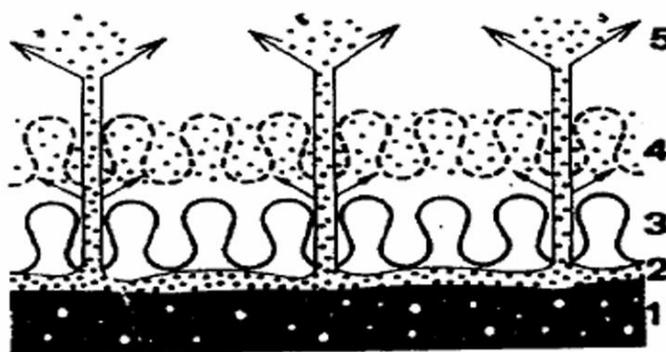


Figura 2.16 - Representação esquemática da transferência de umidade em malhas funcionais (Fonte: Geraldes, 2000)

Os fenômenos presentes num sistema formado pelos componentes “pele - malha funcional - meio ambiente” estão representados na figura 2.17.



Legenda:

- 1 - Pele;
- 2 - Transpiração sob a forma de vapor de água e/ou na forma líquida;
- 3 - Camada de separação (difusão da transpiração através dos poros da malha e absorção pela camada de absorção);
- 4 - Camada de absorção (absorção da transpiração);
- 5 - Evaporação da transpiração (desorção) a partir das camadas exteriores do vestuário para o meio ambiente.

Figura 2.17 - Representação esquemática do funcionamento do sistema pele - malha funcional - meio ambiente (Fonte: Geraldes, 2000)

Capítulo 3 ESTUDO DA EVOLUÇÃO DOS
ACESSÓRIOS DE MODA AO LONGO DO
SÉCULO XX

3.1 Evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX

Tendo em consideração José Teunissen, os acessórios tal como outros objectos das mais variadas áreas reflectem o espírito dos tempos em que existem, estando os mesmos em constante mutação, desaparecendo alguns, reaparecendo outros e criando-se novos (Brand e Teunissen, 2009:13).

Em linhas gerais, vamos abordar a evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX, tais como: chapéus, sapatos, gravatas, cintos, malas, lenços e écharpes, máscaras, leques, regalos, luvas, bengalas e bastões, joalharia e bijuteria, óculos de sol, relógios, entre outros.

Houve uma focalização no século XX, dado que neste período de tempo ocorreram grandes mudanças, como é citado por Jones New York na introdução do livro “*Twentieth-Century Developments in Fashion and Costume ACCESSORIES*”, de Carol Harris e Mike Brown. Entre tantos acontecimentos importantes, ocorridos nesse período, chama-se a atenção para as duas guerras mundiais, o direito ao voto, uma depressão mundial, a invenção do filme falado, a ascensão de Hollywood, o aparecimento do conceito de “adolescente”, a disseminação global da televisão e mais tarde da web. O mundo mudou muito rapidamente a nível político, económico, tecnológico e social, o que influenciou a moda, que também se foi modificando com todas as alterações ocorridas.

Tendo em conta que a moda se alimenta de tudo o que acontece na sociedade, a mesma acaba muitas vezes por ser um espelho da sociedade de uma dada época. Efectivamente, através do que o ser humano veste, incluindo os acessórios que usa, conseguem-se perceber muitos dos seus hábitos, da sua forma de vida, da sua ocupação, etc.

Vejamos então a evolução de alguns desses acessórios ao longo do já referido período, tal como definido no objectivo do presente trabalho.

A. Chapéus

O chapéu é um acessório quer de adorno quer de protecção relativamente ao calor ou ao frio. Segundo Gertrud Lehnert, no livro “*História da Moda do Século XX*”, em 1900, as senhoras não deveriam sair de casa sem chapéu. Segundo a etiqueta da época, usar um chapéu exclusivo, feito pela modista, simbolizava a riqueza da sua portadora. Nesta altura, *Belle Epoque*, não faltavam ocasiões para as senhoras exibirem os seus chapéus enormes, decorados com penas, plumas, laços, rosetas e pássaros.



Figura 3.1 - Moda de chapéus, 1909 (Fonte: Lehnert, 2001)

Em 1908 os chapéus das senhoras eram enormes, como rodas gigantescas, ornamentados com penas de avestruz ou com fitas e flores. Este tipo de chapéus era também utilizado nas corridas de Ascot, tradição que se mantém até aos nossos dias. Também os casamentos são uma dessas situações em que ainda hoje se usa este tipo de chapéus.



Figura 3.2 - Espectadora típica das corridas de cavalos Ascot, 1998 (Fonte: Lehnert, 2001)

Foi Paul Poiret que, no início do século XX, colocou na moda a criação de chapéus de fantasia, sendo muito popular o uso de turbante com adornos.



Figura 3.3 - Turbante, em seda drapejada com um penacho e uma jóia na frente, *Gazette du Bon Ton*, 1912, Paul Poiret (Fonte: Lehnert, 2001)

Já nos anos 20 começam a usar-se chapéus pequenos de tipo *toque*, que mal tapavam o penteado *à la garçonne*.

Chanel completava as suas criações com um chapéu singelo sem muitos adornos, numa altura em que se usavam chapéus muito grandes e decorados. Note-se que Coco Chanel começou por ganhar a vida criando chapéus.

Nesta altura era famoso um chapéu para usar todos os dias tipo *cloche*, justo, em forma de sino, sem aba ou, então, sendo esta muito pequena. Este chapéu era feito em feltro, veludo ou palha.



Figura 3.4 - Chapéus tipo *cloche*, usados muito baixo sobre os olhos para proteger o rosto do sol nos dias de muita luz (Fonte: Harris e Brown, 2003)

Nos anos 30, os chapéus tornaram-se de novo mais aparatosos e apesar do período da guerra, com a conseqüente escassez de material, as senhoras viram-se obrigadas a encontrar soluções de recurso, como usar papel de jornal, para poderem continuar a usar chapéu, tornando-se estes bastante criativos.



Figura 3.5 - Chapéu em papel de jornal, 1941 (Fonte: Lehnert, 2001)

Foi também nesta fase que Elsa Schiaparelli criou o chapéu em forma de sapato de pernas para o ar.

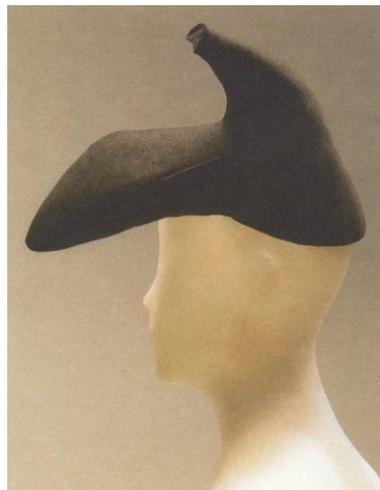


Figura 3.6 - Chapéu em forma de sapato, 1937, Elsa Schiaparelli (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Depois da 2ª Guerra Mundial, Christian Dior, com o *New Look*, afirmava que o que interessava num chapéu era o seu perfil, criando assim chapéus que pareciam esculturas. Note-se que este estilista também começou a sua carreira criando chapéus. Nesta fase continuava a existir a ideia de que uma senhora não deveria sair de casa sem chapéu, que nunca devia ser tirado

da cabeça, e que o mesmo fosse a condizer com o fato que usava. A criação era ilimitada, desde chapéus adornados com frutas ou flores, até aos modelos com formas geométricas da Givenchy.



Figura 3.7 - Anne Saint Marie, modelo fotográfica, com um chapéu Givenchy (Fonte: Lehnert, 2001)

Entretanto ainda se usou o chapéu do tipo *pillbox*, conhecido por ser usado por Jacky Kennedy, que era pequeno e rígido e que se usava sobre o cabelo ripado.



Figura 3.8 - Jacqueline Kennedy com chapéu *pillbox*, início dos anos 60 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Nos anos 60, a moda dos chapéus chegou ao fim com o uso dos lenços de cabeça e dos chapéus de cabedal e de palha utilizados pelos *hippies*.

Começaram então a ser vendidos em boutiques, deixaram de ser obrigatórios, e passaram a ser usados principalmente para chamar a atenção nas festas.

Nos anos 70, os chapéus dos anos 20 de homem, inspiram agora os chapéus de senhora, os chamados chapéus de *coco* ou *Stetson*. Por outro lado, também se usavam chapéus mais românticos com formas grandes e suaves e com ornamentações florais.

Nesta fase os penteados começaram a ganhar destaque, assim como o uso de lenço na cabeça.

Relativamente aos chapéus de homem, continuaram a usar-se os chapéus do século XIX e o chapéu alto só é utilizado em casamentos e em combinação com o fraque. No início do século XX usa-se o chapéu de palha redondo, rígido e baixo, o qual era usado por homens de todas as classes sociais e das mais variadas idades.



Figura 3.9 - Homens com chapéus, festejando o Dia do Pai, 1900 (Fonte: Lehnert, 2001)

Este chapéu foi utilizado até à 1ª Guerra Mundial dando então lugar ao capacete.

Homburg e *Borsalino* são dois tipos de chapéu usados ainda hoje pelos homens elegantes.

O *Homburg* é quase redondo, em feltro duro e aba um pouco dobrada para cima e é bastante formal.

O *Borsalino* é uma variante mais descontraída do *Homburg*, com abas largas, feltro escuro e macio, concavidade em forma de triângulo no topo e aba virada para cima. O seu sucesso entre os anos 30 e os anos 50 foi tanto que passou a chamar-se “chapéu de homem”, tendo sido utilizado por quase todos os homens até aos anos 60.



Figura 3.10 - Chapéu *borsalino* (Fonte: Lehnert, 2001)

Entretanto, o desporto começou a ganhar cada vez mais adeptos e os chapéus para a sua prática também, existindo desde formas clássicas a tradicionais usados pelos homens mais maduros, até aos bonés usados pelos jovens.

Nos anos 80 o boné de basebol dos E.U.A. torna-se universal.

Já os adeptos do *hiphop*, do *rap* e da *techno* não passavam sem as camisolas com capucho ou os *beanies* (variante moderna do gorro com borla), que eram unisexo.

Hoje em dia os chapéus são mais do tipo boinas e bonés, mas continuam a ser um reflexo do seu tempo.

Ao longo do século XX, e no caso das mulheres, o chapéu foi sobretudo um acessório de moda, variando imenso na forma, na cor e no material. Relativamente ao chapéu masculino, houve poucas alterações, tendo-se mantido as formas clássicas. A maior mudança foi ter-se dado mais importância aos penteados e o facto de o uso dos chapéus ter deixado de ser obrigatório (Lehnert, 2001:10 e 11).

Dentro do tema chapéus é ainda obrigatório fazer-se referência aos chapéus-de-sol e aos chapéus-de-chuva. Começando pelos chapéus-de-sol e de acordo com o livro *“Twentieth-Century Developments in Fashion and Costume ACCESSORIES”*, de Carol Harris e Mike Brown (páginas 48 e 49), o seu uso era essencial no começo do século XX, pois era moda ter-se a pele pálida. Nesta altura, ter a cara bronzeada significava que se trabalhava na rua e estas pessoas não eram ícones de moda. Mas esta situação alterou-se nos anos 20, com os passatempos desportivos, a prática de exercício ao ar livre e a tendência para passar férias na ensolarada Riviera Francesa. Assim, a pele bronzeada passou a ser adequada ao *look* casual e desportivo desta época, o que levou ao desuso do chapéu-de-sol.



Figura 3.11 - Ilustração de um chapéu-de-sol em seda às pintas castanho, do início do século XX (Fonte: Peacock, 2000)

Relativamente ao chapéu-de-chuva, este foi um sucesso. Os novos materiais desenvolvidos até então foram usados para criar pegadas de chapéus-de-chuva com designs elaborados e cores bonitas.

Os chapéus-de-chuva também eram fáceis de transportar, dado que o tipo telescópico encolhia para metade do seu tamanho, sendo assim possível levá-los nas carteiras e nas pastas.

Nos anos 60, o chapéu-de-chuva preto tradicional ficou famoso em certos grupos, como por exemplo homens que trabalhavam nos escritórios da área financeira da cidade, nomeadamente bancos e companhias de seguros.

Por outro lado, o chapéu-de-chuva também era um item de moda divertido e, nesta altura, o modelo de plástico transparente tornou-se num acessório *must-have*, isto é, que era quase obrigatório possuir.

O chapéu-de-chuva, visto como acessório divertido, fez aparecer muitos chapéus-de-chuva com decorações e formas diferentes, o que ainda acontece na actualidade.

Já os *yuppies*, jovens profissionais urbanos dos anos 80, tinham os seus próprios chapéus-de-chuva, grandes, chapéus-de-chuva de golf. O aparecimento destes chapéus fora dos campos de golfe estava relacionado com o *boom* de patrocínio e promoção corporativo, dado que os painéis do chapéu eram ideais para colocar o logotipo da empresa. No entanto, andar com este chapéu numa rua urbana, movimentada, não era o ideal, devido às suas dimensões.

B. Sapatos

O sapato é um acessório cujo efeito é definido pela forma da sola e do salto. No século XX, os saltos altos quase só são usados por mulheres mas, originalmente, até ao século XVIII, eram usados por homens, designavam-se por *pumps*, eram adornados e com sola de couro.

No século XX existem sapatos que simbolizam extravagância e riqueza, ultrapassando por vezes o estatuto de acessório, passando a obra de arte.

André Perugia foi dos mais famosos criadores de sapatos, tendo aberto o seu atelier em 1920 e trabalhado para estilistas de renome como Paul Poiret. Criava também sapatos exclusivos para as suas clientes, entre as quais se encontravam estrelas internacionais de cinema.

No século XX também se criaram sapatos como se fossem obras de arte, peças únicas, inspirados nas Belas Artes ou no gosto de um determinado cliente.

Em 1937, já Perugia tinha criado um sapato que parecia flutuar, pois apoiava-se apenas num pequeno pedestal.



Figura 3.12 - Sapato sem salto, em camurça, com sola de cortiça polida e dourada, 1937, André Perugia (Fonte: Lehnert, 2001)

Na América, a partir de finais dos anos 40, Levine criava sapatos que não pareciam ter sido concebidos para serem usados. Mas, no seu atelier em Manhattan também se produziram modelos muito elegantes como uns sapatos criados para Liza Minelli revestidos a lantejoulas.

Mais ou menos na mesma altura apareceu Salvatore Ferragamo, que trabalhou sensivelmente dos anos 20 aos anos 50. Em 1941, mudou-se para os E.U.A. onde começou a criar sapatos para as grandes estrelas de cinema. Durante a 2ª Guerra Mundial utilizou materiais alternativos ao couro, na fabricação dos seus sapatos, como pele de peixe, ráfia e celofane.

Em 1936, criou a sola de cunha em cortiça, que passou a ser mais usada nos anos 40, à qual aderiram bastantes pessoas.



Figura 3.13 - Sapato de sola grossa, em plataforma, “arco-iris” com sola de cortiça, 1938 (Fonte: Lehnert, 2001)

Estes sapatos altos e de solas grossas foram um sucesso nos anos 70 e, já nos anos 90, a moda retro fez reaparecer este tipo de solas. Em 1994, Vivienne Westwood criou o chamado sapato-anda, de couro azul, com uma sola de 20cm de altura, ilustrado na figura 3.14.



Figura 3.14 - Sapato de plataforma em imitação de pele de crocodilo azul, 1994, Vivienne Westwood (Fonte: Lehnert, 2001)

Outro nome que importa sublinhar quando se fala de sapatos é o de Roger Vivier, que fazia saltos de sapatos muito inovadores, como se fossem esculturas, muito lúdicas. Depois da 2ª Guerra Mundial, Vivier trabalhou para Christian Dior, completando a silhueta do *New Look*, com os seus sapatos de salto alto.

Os saltos altos fazem as mulheres parecerem mais altas e confere-lhes maior erotismo. Inclusivamente, as botas de cano alto com saltos altos estão ligadas à ideia de prazer, como objecto fetiche.

Assim, nos anos 50, os sapatos de salto alto eram muito apreciados, pois as mulheres que os usavam transmitiam a ideia de que seguiam a moda e eram um apelo ao erotismo.

Já as mulheres emancipadas dos anos 60 e 70 insurgiram-se contra os saltos altos e contra o chapéu. Audrey Hepburn já tinha demonstrado que os saltos baixos podiam ser muito atractivos, criando um novo estilo com os *tods*, sapatos rasos unisexo, que possuem pequenos pinos na sola e no tacão, inspirados nos mocassins. Os *tods* foram criados por Diego Della Valle em 1976.



Figura 3.15 - Mocassins unisexo Tod's, Diego Della Valle, 1996 (Fonte: O'Keeffe, 2008)

Os sapatos de homem do século XX são muito mais discretos do que os das mulheres. Os mais extravagantes foram os sapatos *Shimmy*, dos anos 20, bicudos e em pele de várias cores.

Nos anos 40 e 50 usavam-se sapatos rasos e muito cómodos. O sapato de atacadores, com algumas variações, é o mais utilizado, dado que condiz com os fatos.

Existem ainda os mocassins, que eram fabricados numa pele mais fina.

Com o filme "*Easy Rider*", no final dos anos 60, mostrou-se que as botas dos *cowboys* podiam ser utilizadas pelo homem da cidade.

Já as botas *Doc Martens* era um calçado robusto, para o dia-a-dia. Inicialmente era para ser usado por operários, mas foi apropriado pelos jovens e nos anos 70 pela moda *punk*. Mais tarde também as mulheres os usaram, para demonstrarem independência e segurança.



Figura 3.16 - *Doc Martens*, bota de couro com sola à prova de ácidos e com almofada de ar, 1996 (Fonte: Lehnert, 2001)

Em relação ao calçado desportivo, é essencial existirem uns ténis num guarda-roupa moderno, sendo de “bom-tom” usá-los de marca. Importa realçar que foi nos E.U.A. que este tipo de calçado começou a ser usado no dia-a-dia como calçado normal (Lehnert, 2001: 54 e 55).



Figura 3.17 - Ténis Nike Air Max, anos 90 (Fonte: O´Keeffe, 2008)

C. Gravatas

A gravata é um acessório de adorno do vestuário masculino e teve origem no lenço para o pescoço, usado para proteger do frio.

O objectivo da gravata era ser utilizada com a roupa de estilo uniforme do homem ocidental.

Hoje em dia, a gravata ainda faz parte do fato completo, tendo uma função simplesmente decorativa.

Este acessório tal como o conhecemos hoje, só apareceu no século XIX, mas nos anos 40 deste mesmo século dobra-se o colarinho da camisa sobre ele, o que levou à simplificação do seu feitio. Um pouco mais tarde, nos anos 60 as gravatas passaram a ser atadas com um nó em vez do laço, ao mesmo tempo que se iam tornando mais compridas. Contudo, o laço não desapareceu por completo continuando a usar-se nos nossos dias, em determinadas ocasiões. Assim, o aparecimento da gravata atada de forma a ficar vertical gerou o aparecimento do laço, atado na horizontal.



Figura 3.18 - Laço com padrão *Paisley* (cornocópias) (Fonte: Lehnert, 2001)

A gravata tornou-se um símbolo de masculinidade, assim como o saber dar o nó na gravata. E, talvez por isso, o pequeno gancho de metal que apareceu no pós-guerra tenha sido usado durante muito pouco tempo.

Como é um dos poucos adornos da indumentária masculina, os seus padrões foram variando, ao longo do tempo, assim como o feito e o material usado no seu fabrico.

Nos anos 20 usavam-se motivos exóticos e cores berrantes, enquanto que nos anos 30 se usava o estilo *Windsor* e cores mais sóbrias. Já nos anos 40, nos E.U.A., a preferência era por motivos concretos.



Figura 3.19 - Dois modelos de gravata de um anúncio norte-americano, anos 40 (Fonte: Lehnert, 2001)

Durante os anos 70, surgem gravatas cujos padrões eram compostos por desenhos bastante vistosos. Nesta época, um homem de negócios podia, por exemplo, usar uma gravata com mais de uma mão de largura e um padrão com bolas grandes.

Nos anos 80, as cores eram menos agressivas e os padrões mais minuciosos. No final desta década usavam-se muito as cornucópias e, posteriormente, animais e desenhos geométricos.



Figura 3.20 - Gravatas Hermès, anos 80 e 90 (Fonte: Lehnert, 2001)

Neste período também se usavam gravatas em pele com 4 cm de largura. Mais tarde estabilizou-se numa medida média de 9 cm de largura.

Nos finais dos anos 90, as gravatas italianas mediam cerca de 9,5 cm de largura e 145 cm de comprimento.

O material de eleição para o fabrico das gravatas é a seda e no Inverno a caxemira ou lã, usando-se em Itália o veludo. É um acessório que deve condizer com o fato e a camisa.

Mesmo sendo um dos adornos mais importantes do traje masculino, no entanto caiu em desuso, sendo apenas usadas em ocasiões especiais e/ou festivas, ou em certas profissões.

Relativamente às gravatas de senhora, já no século XIX, assim como nos anos 20 e 60 do século XX, o espírito de uma mulher era avaliado pela coragem de usar gravata, dado que era considerado apropriação contra-natura de símbolos masculinos. Apesar de tudo, a gravata feminina não se conseguiu impor no guarda-roupa da mulher talvez por precisar de uma

camisa e um casaco a condizer, peças que a mulher nem sempre usa. Hoje em dia, este acessório já nem tem grande interesse para a mulher pois esta já não necessita de se afirmar dessa forma (Lehnert, 2001: 70 e 71).



Figura 3.21 - Modelos de gravatas para senhora (Fonte: Lehnert, 2001)

D. Cintos

O cinto, peça decorativa ou funcional, é usado a circundar a cintura tanto na sua linha natural, como mais acima ou mais abaixo desta. No caso dos militares chegou mesmo a ser usado sobre o ombro. Pode ser feito de diversos materiais como tecido, couro, plástico, corrente metálica, entre outros.

No passado e em literatura poética, o cinto era chamado de cinta, e na Antiguidade Clássica, os cintos eram geralmente do tipo faixa.

Na Idade Média, como as roupas eram feitas de uma maneira mais adequada e ajustada à pessoa, os cintos tornaram-se um acessório de destaque e a riqueza de homens e mulheres podia ser avaliada pelo uso de um cinto elaborado com jóias (Calasibeta e Tortora, 2003: 29).

A popularidade do cinto, muito particularmente no caso feminino, esteve sempre dependente da posição da linha da cintura e do estilo de vestir.

Em 1850 o cinto começou a ganhar importância e era feito no mesmo tecido do vestido ou da saia, já no final do século XIX os cintos com fivelas decorativas da *Arte Nova* ficaram populares.

Durante os anos 20, os cintos quase desapareceram da cena da moda, devido ao baixar das cinturas (Callan, 1998: 30).

Foi Chanel que lançou o vestido camiseiro, cujo cinto era substituído por uma faixa colocada em volta das ancas, de forma a obter um ar mais simples e ao mesmo tempo um toque mais elegante (Lehnert, 2001: 22 e 23).

Nos anos 30 voltaram a aparecer os cintos feitos no mesmo material das roupas.



Figura 3.22 - Fivela da colecção de Cristina de Reus, 1920-1930 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Depois da 2ª Guerra Mundial os cintos tornaram-se mais largos, com o intuito de chamar a atenção para a cintura fina e os quadris largos do *New Look*, que acentuava bastante as curvas do corpo da mulher. Esta tendência estendeu-se pelos anos 50, aparecendo um tipo de cinto largo e elástico, que se usava bem puxado e apertado, fechando à frente (Callan, 1998: 30). Este foi introduzido por Schiaparelli, tornando-se logo um sucesso, sendo inicialmente feito em material elástico e mais tarde em couro elástico (Fonte: http://retro-fashion-history.com/html/1952_retro_fashion_history.html).

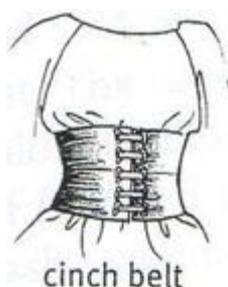


Figura 3.23 - Ilustração de um tipo de cinto largo e elástico (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

Outro cinto famoso nos anos 50 foi o cinto “fino”, que como o próprio nome indica é fino, tendo cerca de 1cm de largura. Utilizando um vocabulário mais actual talvez o pudéssemos considerar um *must-have* desta época. Audrey Hupburn adicionou cintos finos aos seus

vestidos de chá nos anos 50. Deixa de ser usado devido ao aparecimento de trajes casuais, *grunge-chique* e das calças de cintura baixa, e volta a ser utilizado no início do século XXI devido ao regresso do *look* com cintura marcada (Stalder, 2009: 81 em <http://books.google.pt/>).

Nos anos 60 eram frequentes os cintos de couro, plástico e correntes douradas, tendo existido também uma breve tendência para o uso de cintos estilo *cowboy* com fivela grande (Callan, 1998: 30).

O cinto “*cowboy*” caracteriza-se por ser um cinto largo, de couro, com desenhos, e usado no topo do osso ilíaco pelos *cowboys*, de modo a segurar o coldre para a arma, tendo sido adaptado para a roupa desportiva de homem e mulher.

O cinto de corrente é feito com correntes de vários tamanhos, podendo ser constituído por uma só corrente ou por várias intervaladas com medalhões ou imitações de jóias (Calasibeta e Tortora, 2003: 29).

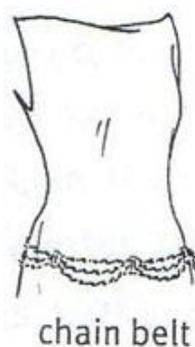


Figura 3.24 - Ilustração do cinto de corrente (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

Na década de 70 usaram-se cintos de estilo masculino, normalmente em couro, com larguras e modelos diferentes, assim como cintos com cores fortes (Callan, 1998: 30).

O cinto “gaúcho” é um cinto largo e brilhante, feito com medalhões de metal ou moedas unidas com couro e correntes. Este tipo de cinto teve origem na América do Sul, no século XIX, e era usado pelos cavaleiros argentinos, ou gaúchos. Este cinto acaba por ser importado pelos EUA, nos anos 70, e desde aí, que este acrescenta exotismo e brilho aos vestidos e aos jeans. Mesmo no início do século XXI, Christian Dior criou cintos e sacolas decorados com medalhões, que lembram o espírito gaúcho (Stalder, 2009: 82 em <http://books.google.pt/>).

Entre as décadas de 60 e 80, os cintos foram feitos de diversos materiais como borracha, plástico, camurça, metal, couro e tecido (Callan, 1998: 30).

O cinto “militar”, usado pelas forças armadas há décadas, é feito de um tecido pesado de lona e preso por uma fivela. Na década de 60, este cinto começou a ser usado de forma casual, por ambos os sexos, mas, foi a partir dos anos 80 que este se tornou mais popular devido às propagandas do estilo urbano latino, existindo mesmo empresas de roupa que fabricam estes cintos com os seus logotipos estampados nas fivelas (Stalder, 2009: 82 em <http://books.google.pt/>).

O cinto “obi” feito em tecido, largo e de enrolar, corresponde ao cinto japonês usado em volta do quimono mas, nos anos 80, alguns ocidentais, mais ligados ao mundo da moda, acabaram por o adoptar, usando-o com saias longas para criar uma cintura em ocasiões quer formais, quer casuais. Pode ser utilizado, por exemplo, para dar forma a um vestido de corte recto (Stalder, 2009: 82 em <http://books.google.pt/>).

Apareceu assim a faixa estilo obi, com aproximadamente 10 a 12,5 cm de largura no centro e reduzindo-se a 2,5 ou 3,8 cm nas pontas, a qual era usada enrolada duas vezes à volta da cintura, ficando com as pontas penduradas na frente. Estas extremidades podem ser em cores ou tecidos contrastantes e apesar de se tratar de uma única peça, por vezes dá a sensação de que são duas.

Já o “obi original”, cinto japonês, apresenta cerca de 38 cm de largura e 4 ou 6 metros de comprimento. É usado tanto por homens como mulheres e até mesmo crianças japonesas (Calasibeta e Tortora, 2003: 30). E utilizado com o quimono ou com o *yukata* de várias maneiras, conforme a ocasião. Por exemplo, uma geisha ata o seu obi atrás nas costas, enquanto uma prostituta o ata à frente.

No caso feminino existem vários tipos de obi, variando a sua posição consoante o estado social da mulher que o usa.

Já para os homens, só existem dois tipos de obi: o *kaku* (rígido) e o *heko* (macio). A tipologia dos obis está relacionada com o modo como são feitos e a ocasião em que vão ser utilizados, sendo a sua escolha sempre feita em função do quimono.

Os obis usados com quimonos são normalmente feitos com tecidos brocados, com muitos pormenores e podem ser de cor forte ou neutra conforme a ocasião e o tipo de quimono. Os usados com *yukata* são mais simples, em tecido de algodão, com cores sólidas e no caso de serem estampados são-o de uma forma simples e modesta. Já relativamente à maneira de atar o obi, existem cerca de 500 formas de o fazer (Fontes: <http://animekimono.leopinela.net/obi/obi.htm#> e <http://cultura-japonesa.blogspot.com/2009/05/obi.html>).

Durante o século XX usaram-se diversos tipos de cintos, para além dos descritos anteriormente, existindo uma grande diversidade deste tipo de acessórios, como por exemplo, o cinto de fita, o cinto entrançado, o cinto de cartuchos, o cinto safari, a faixa, o cinto de contorno, o cinto de karaté, o cinto do dinheiro, a faixa de smoking, o cinto de Sam Browne ou cinto de ombro, entre outros a que se podia fazer referência.

Segundo Erika Stalder, no livro “*MODA - Um Curso Prático e Essencial*”, o cinto de fita é feito com uma tira de fita, geralmente de gorgorão, e ajusta-se puxando as extremidades através de dois anéis metálicos em forma de D. É um tipo de cinto tradicionalmente popular entre os jogadores de golfe, tendo as marcas Abercrombie & Fitch e J. Crew no início do século XXI ressuscitado este visual (Fonte: <http://books.google.pt/>).

O cinto de cartuchos, usado por exemplo pelas forças armadas, tem espaços individuais para as munições e pode ter um coldre para a arma. Este estilo de cinto, sem o coldre e com uma fila de cartuchos de bala falsos, foi mais tarde adoptado pelas tendências da moda (Calasibeta e Tortora, 2003: 29).



Figura 3.25 - Ilustração do cinto de cartuchos (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

O cinto de contorno refere-se a qualquer cinto curvado que se adapte à forma do corpo, podendo ser maior à frente ou atrás.

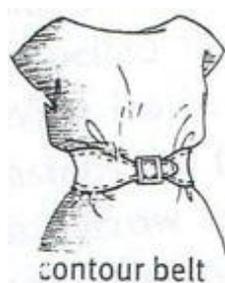


Figura 3.26 - Ilustração do cinto de contorno (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

A faixa corresponde a um cinto de material macio que se enrole e se feche com um nó, laço ou dobra ao invés de uma fivela (Calasibeta e Tortora, 2003: 30).

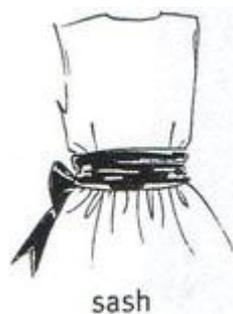


Figura 3.27 - Ilustração da faixa (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

O cinto do dinheiro diz respeito a um cinto que pode ser usado tanto por baixo como por cima da roupa quando se viaja, tendo um compartimento oculto com um zip, para colocar o dinheiro (Calasibeta e Tortora, 2003: 30).

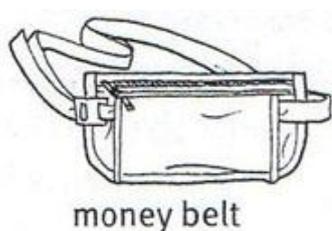


Figura 3.28 - Ilustração do cinto do dinheiro (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

A faixa de smoking é um cinto largo de tecido, que fecha atrás e que muitas vezes é plissado longitudinalmente. Usado com o terno de homem, pode também ser utilizado por mulheres. Este foi copiado do cinto de pano enrolado usado nos países de Leste (Calasibeta e Tortora, 2003: 29).



Figura 3.29 - Ilustração da faixa de smoking (Fonte: Calasibeta e Tortora, 2003)

A figura 3.30 ilustra as modificações que os cintos foram apresentando ao longo do século XX.

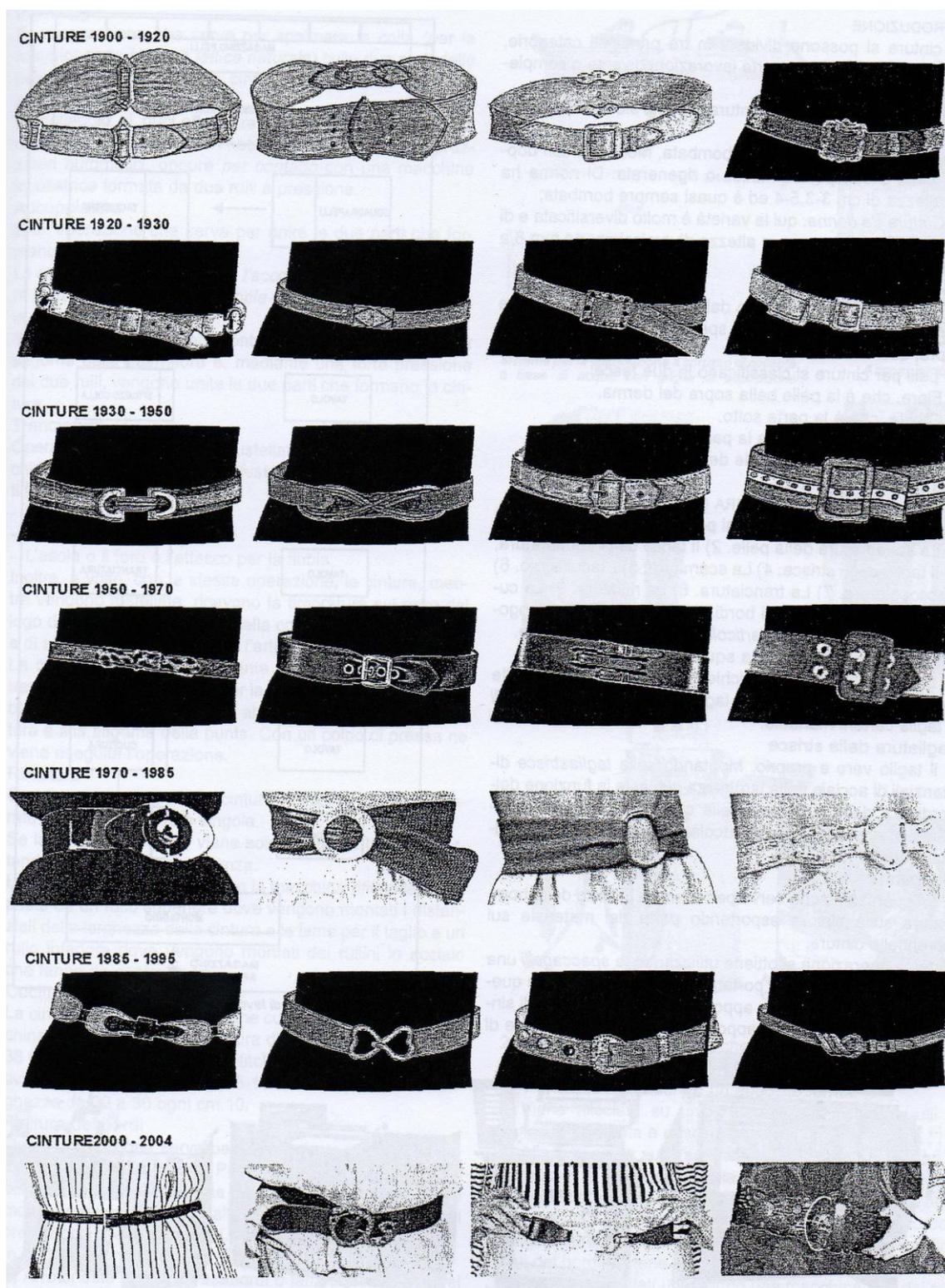


Figura 3.30 - Cintos do século XX (Fonte: Donnanno, 2004)

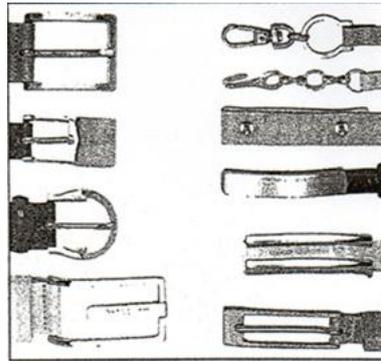


Figura 3.31 - Fivelas e ganchos para cintos (Fonte: Donnanno, 2004)

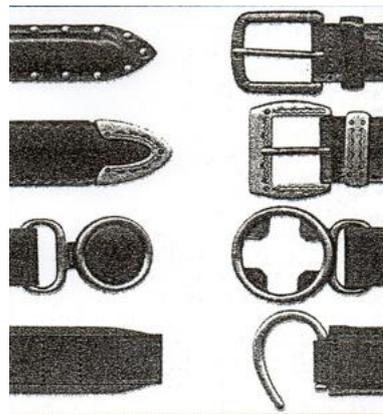


Figura 3.32 - Cintos "vintage" (Fonte: Donnanno, 2004)

Os cintos sempre foram e continuam a ser um acessório com bastante importância no guarda-roupa de homens e de mulheres, pois, para além de segurarem as roupas, podem torná-las mais interessantes, dando um toque especial no visual.

Na actualidade, usar cinto está na moda, usando-se todo o tipo desde os mais largos aos mais estreitos, em várias cores e materiais, dependendo da combinação com o resto da indumentária. Estes também podem ser colocados de várias formas, como por exemplo, caído nas ancas, sob o peito, sendo que actualmente este é especialmente utilizado na linha da cintura. Podem ser usados com as mais variadas peças de roupa como vestidos, camisas, saias, calças, calções, casacos, entre outras.

Assim, hoje em dia, o cinto é um acessório essencial para completar o *look*, tanto de homens como de mulheres, que queiram estar realmente na moda!

E. Malas

“Não se pode falar da história da mala sem referir a emancipação da mulher, porque o modo como a mulher transporta os seus pertences está intimamente relacionado com a forma como dirige a sua própria vida.” (Johnson, 2007: XXV).

Esta afirmação é realmente importante quando se pensa na história e evolução das carteiras, pois estas foram-se modificando ao longo do tempo, adaptando-se às necessidades de quem as utilizava. Mudam-se os tempos, são criados novos objectos, alteram-se os hábitos e, conseqüentemente, o conteúdo das carteiras. No início do século XX estas não transportariam mais do que algumas moedas, cartões de visita ou uma esponja de pó de arroz. Na actualidade, transporta-se o telemóvel, o dispositivo de armazenamento USB, aparelho de reprodução de música portátil, porta-moedas, porta-documentos, maquilhagem, chaves, entre muitos outros objectos que se poderiam referir.

Utilizada por homens e por mulheres, a mala adquiriu vários nomes ao longo da sua evolução, tais como: *bolsa*, *saco*, *sacola*, *pochete*, *bolso*, *carteira*, *ritícula*, *chantelaine*, *clutch*, entre outros.

Segundo José Teunissen, a carteira ou mala de mão, tal como a conhecemos na actualidade, surgiu devido ao desenvolvimento dos meios de transporte (como por exemplo, o barco e a locomotiva a vapor) e ao aumento das viagens ao longo do século XIX. A Hermès, conhecida até então como produtora de selas de montar e alforjes, e a Louis Vuitton que fabricava baús de viagem para Napoleão III, passaram a desenvolver artigos de viagem de luxo. Estas malas que as pessoas levavam consigo, em vez de irem no porta-bagagens, foram apelidadas de malas de mão, para se diferenciarem das demais.



Figura 3.33 - Mala para viagens de barco Louis Vuitton, 1901 (Fonte: Johnson, 2007)

Quando no início do século XX apareceu o automóvel, a Gucci e a Prada, em Itália, começaram também a produzir este tipo de artigo (Brand e Teunissen, 2009:134).

No início de 1900, as carteiras das senhoras eram muitas vezes ornamentadas, pequenas e decorativas. Normalmente usavam-se penduradas no pulso por uma alça fina. Havia também mulheres que usavam um regalo com bolsa dentro, que por sua vez podia conter um porta-moedas ou outros itens. Neste tipo de carteiras, as mulheres transportavam objectos como moedas, cartões de visita e uma pequena esponja de pó de arroz.

A partir dos anos 20, as malas e sapatos eram muitas vezes feitas de pele de répteis, como cobra ou crocodilo.

Até à década de 30 usou-se um estilo de bolsa pequena, a *retícula*, feita de tecido, metal, celulose ou baquelite que servia para transportar rouge, pó de arroz e batom, o qual ia muitas vezes escondido numa borla colocada na base.

As carteiras eram feitas muitas vezes em malha de metal, antes de se generalizar o uso do plástico. Outros materiais que era normal usarem-se para a produção das carteiras eram tecidos, ossos, carapaças de tartaruga e marfim.

No início do século XX, entre as bolsas pequenas podíamos encontrar a caixa de toucador, frequentemente em metal, a qual continha os itens essenciais para passar um dia fora. As suas dimensões rondavam 10cm x 8cm, chegando a ser bastante decoradas tanto com metais preciosos, como com jóias ou com gravuras. Tinha compartimentos, espelho e espaço para cartões de visita, esponja de pó de arroz, um pincel e memorandos, entre outros (Harris e Brown, 2003: 23 e 24).

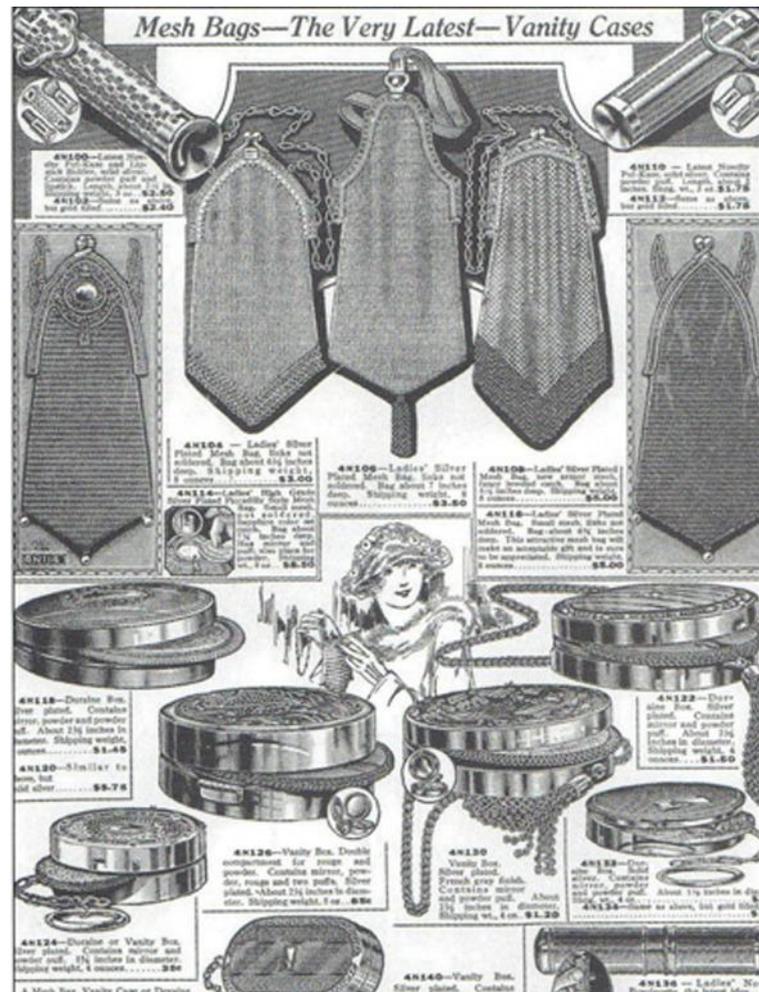


Figura 3.34 - Várias caixas tocador, carteiras em malha e caixas Dorine mostradas num catálogo Sears and Roebuck, do início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003)

O batom em tubo de metal já era de tal forma popular nos anos 20 que a mulher tinha de o usar para ser considerada elegante. No entanto, a sua aplicação em público era criticada pelos meios de comunicação da época.

Apareceram outras caixas de tocador que tinham uma corrente metálica, que era colocada no pulso ou presa à cintura. Um exemplo foi a caixa Dorine, de forma octogonal, que era presa por um anel ao dedo e tinha uma corrente de 10cm. Feita em metal, era equipada com uma esponja de pó de arroz e um espelho.

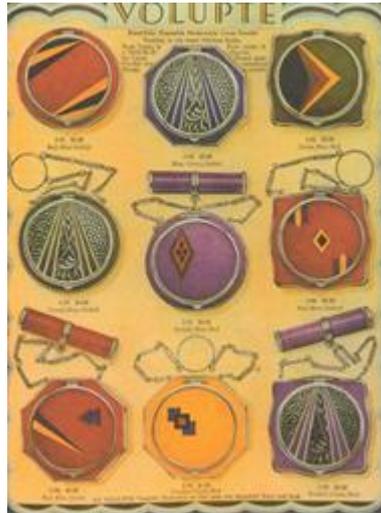


Figura 3.35 - Anúcio de compactos Volupté, 1931 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Durante a 1ª Guerra Mundial, as mulheres realçavam a sua beleza usando maquiagem, que tinham de transportar na sua carteira para se retocarem ao longo do dia. Além do batom, uma caixa com fecho para pó de arroz e rouge, tornaram-se essenciais.

Nos anos 20 e 30, as carteiras tinham vulgarmente porta-moedas e espelhos embutidos.

Também nos anos 20 e 30, as caixas de toucador continham tabaco e itens cosméticos.

A meio dos anos 20, as carteiras tornaram-se maiores e as alças de pulso começaram a desaparecer. Em alternativa apareceu a “carteira clutch” (Harris e Brown, 2003: 25).



Figura 3.36 - Clutch de noite bordada com contas escuras e armação em prata, França 1928 (Fonte: 2004, “Bags”, The Pepin Press)

Outro objecto que se tornou usual nas décadas de 20 e 30 foram as boquilhas, pois durante a 1ª Guerra Mundial tornou-se moda as mulheres fumarem. Chegou-se mesmo ao ponto de, em 1929, os produtores de cigarros estimularem esta prática com a realização de campanhas de

marketing, em que mulheres jovens e bem vestidas caminhavam nas ruas de Nova Iorque a fumar.

Visto que as versões longas deste objecto eram muito grandes para serem transportados nas carteiras médias, foi criada uma boquilha desmontável, tal como um telescópio, e podia ser levada na carteira dentro da sua própria caixa. Nesta época muitas empresas produziram conjuntos de oferta que incluíam caixa de cigarros e a correspondente bolsa para o isqueiro.

Durante os anos 30 as carteiras surgem com uma aparência mais suave, ressaltando o fascínio e a sofisticação, quando comparadas com as dos anos 20, que eram mais exuberantes. As armações, as alças e o embelezamento decorativo eram muitas vezes em cromo, plástico ou baquelite.

Nesta fase, as caixas com fecho para pó de arroz e rouge eram fabricadas em vários plásticos e metais, até mesmo em metais preciosos.

Em 1940, o estilo militar era moda e, conseqüentemente, apareceram as carteiras com itens de inspiração militar.

Na Europa, durante o tempo de guerra, as carteiras passaram a ser usadas para transportar os bens essenciais à família, assim como livros, documentos de identificação, cartas e fotos de familiares que se encontravam no estrangeiro. As carteiras também passaram a ter o seu interior mais simplificado, ficando com apenas um ou dois compartimentos, dado que o plástico era agora utilizado para fabricar armas. Também as fábricas que produziam a embalagem metálica dos batons passaram a produzir outros produtos para servir a guerra.

Nesta altura chegou-se ao ponto de produzir carteiras com máscara de gás (Harris e Brown, 2003: 26 e 27).



Figura 3.37 - Mala britânica para transportar máscara de gás, 1940 (Fonte: Johnson, 2007)

Durante o período da guerra produziram-se malas com materiais reciclados e sintéticos reprocessados, fabricados para imitar os materiais naturais. E, no final dos anos 40, as carteiras já não tentavam imitar os materiais naturais, chegando Christian Dior a afirmar que o seu sonho era salvar a mulher da natureza. O *New Look* deste estilista requeria pequenas carteiras chiques com design rígido e estilo formal.

Nos anos 50, tal como nos anos 20 e 30, as carteiras usavam-se a combinar com os sapatos, as luvas e o chapéu. Por vezes feitos do mesmo material, nos anos 60 esta combinação já só se usava em ocasiões formais.

Na década de 50, o design italiano definia o estilo, com formas rígidas e quadradas em couro macio, camurça e vários plásticos. Um *look* alternativo consistia em usar acessórios, mais propriamente, carteiras decoradas com flores e frutos.

Nesta altura também estavam na moda as alças de ombro. Coco Chanel criou uma carteira com alça de ombro, com corrente dourada e com o logo Chanel, que ainda é actualmente vendida e reconhecida como um ícone do estilo Chanel (Harris e Brown, 2003: 28).

No pós-guerra os acessórios tornaram-se extravagantes, chegando a ser frívolos, como por exemplo suportes para isqueiros com jóias encrustadas ou combinações de objectos, do género da caixa para cigarros e pastilhas elásticas, entre outros. Esta tendência para a frivolidade junto com a diversão continuou nos anos 60 e 70.

Os adolescentes e jovens adultos, que tinham agora melhores rendimentos do que nunca, passaram a ser o centro das atenções e os principais ditadores de tendências na moda. Este movimento que girava à volta de Londres, tinha na bandeira inglesa uma inspiração para as carteiras.

Nos anos 70, usou-se o *patchwork*, muito em parte devido à influência dos hippies. A Fendi, criada em 1918, fez carteiras de grandes dimensões em couro suave e camurça, e a sua gama de camurça *patchwork* foi copiada por todos os Estados Unidos da América, sendo ainda hoje uma marca muito conhecida pelas suas carteiras e restantes acessórios (Harris e Brown, 2003: 29).

Na década de 70, os homens começaram a usar carteiras devido ao uso de jeans justos e gastos, o que não dava grande possibilidade para se utilizarem bolsos para carregar os itens necessários.

Outro desenvolvimento dos anos 70 foi o aparecimento do cartão de crédito e, conseqüentemente, a criação de mais compartimentos para este, tanto nas carteiras como nos porta-moedas.

Nos anos 80, apesar dos estilos terem mudado, as carteiras continuavam grandes, pois o facto de serem espaçosas facilitava a vida das mulheres que trabalhavam fora de casa. No final desta década, Prada, especialista em artigos de pele de alta qualidade, produziu uma pequena mochila preta, feita de nylon, com alças desportivas em pele e com o nome Prada em destaque, que virou ícone da moda dos anos 80 (Harris e Brown, 2003: 30)

E, segundo José Teunissen, assim começou o actual furor por carteiras de designers, quando Miuccia Prada, após ter estudado Ciências Políticas, apareceu para impulsionar a firma da família. Em 1985 lançou no mercado uma carteira e, dois anos mais tarde, uma mochila em pocone, que era um tipo de nylon muito duradouro que se utilizava nas viagens espaciais. Esta mochila tinha um ar tecnológico e informal, que conjugados com a tradição que caracterizava a marca Prada, transformou a mochila *Pocone* num sucesso (Brand e Teunissen, 2009:18 e 136).



Figura 3.38 - Mochila *Pocone*, 1987, Prada (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Nos anos 90, com a continuação da influência hippie, a moda era usar malas pouco dispendiosas, básicas e práticas, como mochilas, sacos cilíndricos do tipo militar e sacolas tipo carteiro, suspensas a tiracolo (Harris e Brown, 2003: 30).

Ainda nos anos 70 apareceu o Filofax, marca registada em 1930, um organizador pessoal, tipo agenda, que foi muito popular e era essencial no negócio de venda por correspondência e, nos anos 80, virou ícone, isto é um acessório *must-have* tanto para homem como para mulher.

Nesta fase também apareceu o telemóvel que, juntamente com o Filofax, faziam parte da imagem de marca dos *yuppies*, jovens profissionais urbanos.

As alças com correntes douradas, acolchoados e almofadados enquadravam-se perfeitamente no *look* rico e brilhante dos anos 80.

Os designers de moda começaram a usar materiais mais leves e versáteis, como o nylon, a Lycra, a viscose e outras fibras sintéticas tradicionais usadas pelos campistas, montanhistas e caminhantes. Na década de 90, a mala sintética com o fecho em Velcro era o auge da moda.

Estas malas tinham agora compartimentos mais pequenos para os telemóveis que também se tinham tornado mais pequenos, enquanto o espaço para os cartões de crédito tinha aumentado, dado que as pessoas possuíam outros tipos de cartões como por exemplo de segurança, cartões de identificação, cartões do banco, cartões de crédito de loja e cartões de telefone.

No final do século XX, a Gucci, conhecida nos anos 60 pelos seus cintos, sapatos e carteiras, voltou a ter sucesso.

A designer Lulu Guinness adoptou uma abordagem frívola, com malas decoradas com flores artificiais num estilo que faz lembrar as divertidas malas dos anos 50 (Harris e Brown, 2003: 31)



Figura 3.39 - Mala de Lulu Guinness, 2001 (Fonte: Johnson, 2007)

Hoje em dia, a carteira tornou-se um acessório bastante importante para os designers e casas como a Chanel, Dior, Yves Saint Laurent, Versace, Donna Karan e Dolce&Gabbana.

Ao contrário dos séculos anteriores, em que os modelos das carteiras se mantinham durante décadas e décadas, na actualidade as carteiras são um capricho que muda a cada estação (*"Bags"*, Pepin Press, 2004: 15).

Ao criarem as carteiras, os designers têm em conta a funcionalidade, a forma, o material, a moda e a emoção. Alguns inspiram-se na arquitectura, fazendo carteiras com formas geométricas e com cores ousadas, enquanto outros se focam no objectivo de as tornar

duradouras. Mas, essencialmente, têm em atenção os materiais e os compartimentos que estas devem possuir (“*Bags*”, Pepin Press, 2004: 324).

Actualmente, para José Teunissen, a mala é indispensável quando se trata da indumentária feminina, tal como umas calças ou uma camisa, muito devido ao facto de as roupas das mulheres terem poucos bolsos úteis, ao contrário do vestuário masculino. Outro factor que torna a carteira essencial na vida de uma mulher é esta carregar atrás de si uma panóplia de objectos (Brand e Teunissen, 2009:133).

Segundo José Teunissen, é também importante realçar as duas facetas da mala: a interior, que é íntima e que as mulheres preferem não revelar, e a exterior, que gostam de exhibir pela marca e pelo seu design. Hoje em dia são os acessórios, como os óculos de sol, a mala ou os sapatos, combinados com uma roupa básica que definem o tipo de mulher e se a mesma está de acordo com a moda (Brand e Teunissen, 2009:134).

F. Lenços e Écharpes

Para Georgette Koning, os lenços e as écharpes, podem, e têm vindo a, ser usados das mais variadas formas ao longo dos tempos, seja na cabeça, no pescoço, ou noutra parte do corpo. São peças multifuncionais, o que por vezes fazem com que superem o significado actual da palavra “acessório”.

As fronteiras entre os vários acessórios deste género não são fáceis de definir. Muitas vezes é complicado definir o que é o quê, pois, por exemplo, lenços, écharpes, cachecóis e xailes, entre outros, são, de uma maneira geral, um pedaço de tecido que pode ter vários formatos (rectangular, quadrado, triangular ou outros) e ser usado de diferentes maneiras. (Brand e Teunissen, 2009:145).

Podem ser dobrados de várias formas, existindo mesmo vídeos no youtube, por exemplo, sobre como usar de diferentes maneiras apenas um cachecol, uma écharpe ou um lenço (<http://www.youtube.com/watch?v=t6scndQY7YU>). Mas as écharpes podem ter outras utilidades, nomeadamente servirem para os pais transportarem os bebés ao colo ou nas costas, na versão canguru, dado que estas podem ser colocadas de diversas maneiras (<http://www.youtube.com/watch?v=gHlXej4a00A&feature=related>).

Tendo em conta Georgette Koning, estes acessórios foram, ao longo de vários séculos, usados de várias formas. Por exemplo o xaile em forma de casaca que se usou na era victoriana até à década de 20, quando os vestidos eram direitos e, então, as mulheres colocavam um lenço com franjas à volta das ancas, usando-o também à noite à volta da cabeça com cabelo curto. O que no fundo importa realçar é o facto de um pedaço de tecido poder continuar a adaptar-

se à moda predominante, sendo incorporado nas novas silhuetas e até mesmo influenciando-as.

Existiram também tragédias ligadas ao uso destes acessórios, como a morte da bailarina Isadora Duncan em 1927, quando as pontas do seu lenço se enrolaram nos raios das rodas do carro.

O xaile foi muito famoso nos séculos XVIII e XIX e a écharpe um grande êxito no século XIX, quando apareceu o cachecol, que apesar de não a ter substituído lhe tirou algum protagonismo.

O cachecol, que tem a sua origem no desporto britânico, aparece como símbolo de identificação com um grupo, dado que os fãs dos clubes de futebol e de rugby se reconheciam à distância através das cores e dos desenhos dos cachecóis que usavam.

Função semelhante é também a dos lenços “Arafat” ou *kaffiyeh* de origem árabe, e que são usados na cabeça.

Já no início do século XXI os lenços não eram um acessório que estivesse propriamente na moda, apesar de quase todos os utilizarem, principalmente nos dias frios de Inverno, não estando a maioria das pessoas à espera do último modelo apresentado por um designer famoso, o que não significa que não virassem um acessório de moda essencial a qualquer altura (Brand e Teunissen, 2009:145 e 146).



Figura 3.40 - Lenço quadrado Hermès, coleção do ano 2002 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

G. Máscaras

Segundo Georgette Koning, hoje em dia as máscaras não se utilizam como acessório de moda mas, talvez para muitas pessoas, fosse o acessório ideal, pois esta proporciona anonimato, isolamento do mundo exterior, esconde as rugas e protege do sol.

Na actualidade o uso da máscara quase se restringe apenas a duas situações: no Carnaval e como objecto fetiche, estimulador de prazer sexual, sendo neste caso feitas de látex ou de couro.

O grande sucesso da máscara como acessório de moda acontece nos séculos XVII e XVIII, sendo as máscaras um item de moda e de vaidade.

Nos séculos XVI e XVII era moda ter a pele o mais branca possível e, assim, para esta não se bronzear, usavam-se máscaras de veludo negro e seda quando se saía à rua, e também por causa do frio. No século XVI em Espanha, sob o regime de Filipe II, a mulher decente devia cobrir o seu rosto com um véu ou uma máscara. Também nesta altura as mulheres vaidosas usavam uma maquilhagem que era quase uma máscara, mais precisamente uma pasta de gesso e alvaiade, que estalava à mínima expressão, o que nos transporta para a ideia dos estiramentos faciais e injeções paralizantes de bótox como sendo as máscaras da actualidade, mais até do que os óculos de sol, no que diz respeito a ocultar e cobrir o rosto.

No século XVII, em França, as mulheres usavam máscara de cetim preto, que lhes permitia frequentar certos lugares sem serem reconhecidas. Como observa o sociólogo Richard Sennett, nesta época, era possível estabelecer contacto com os outros na rua, sem se mostrar a sua personalidade. Situação semelhante nos dias de hoje é uma pessoa, por vezes, conseguir falar mais facilmente de certos assuntos com um desconhecido do que com pessoas mais íntimas, porque é como se tivesse uma máscara.

Já no século XVIII, no período do Romantismo, Rosseau defendia que na vida social as pessoas deviam exteriorizar o seu interior, sendo sinceras, o que fez a máscara sair de moda.

Dado que as máscaras eram incómodas, acabaram por ser abandonadas, e surge como alternativa o chapéu-de-sol que também servia de protecção relativamente aos efeitos do clima.

Hoje em dia, na tradição islâmica ainda é costume esconder a cara com um *niqab* ou com uma burca, com o intuito de esconder a tentação.

No Ocidente, há uns anos atrás, era raro ver-se uma mulher com véu, mas nos dias de hoje já é mais comum devido ao aumento da imigração vinda dos países árabes. E ainda se associa o tapar a cara à opressão, sendo difícil imaginar um homem ser seduzido por uma mulher vendo só os seus olhos.

Talvez os óculos de sol sejam as novas máscaras, pois estes também ocultam parte da cara, e também não permitem que se olhem as pessoas nos olhos. Este objecto é muito usado pelos famosos, esteja ou não sol. Mas também os bonés com viseira e os *hoddies* são populares.

Talvez estejamos próximos de ver a máscara tornar-se de novo um acessório de moda, dado que vários designers têm criado máscaras. Por exemplo, Comme des Garçons no seu desfile de Outono/Inverno 2006-2007, taparam as caras das modelos com chapéus e máscaras. Outros como Hermès, Viktor & Rolf, Undercover, Junya Watanabe, Vivienne Westwood e Walter van Beirendonck ocultaram também, mas de formas diferentes o rosto.



Figura 3.41 - Coleção Aesthetic Terrorists, Outono/Inverno 2003-2004, Walter van Beirendonck (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

E isto chamou à atenção dos meios de comunicação internacional dado que lembrava os véus e questões relacionadas com os muçulmanos, tal como os distúrbios ocorridos nos subúrbios de Paris, chegando-se a falar de “mulçumanização da moda”. No entanto, é raro a moda e a política andarem de mãos dadas, pelo que John Galliano veio comentar “*De repente, ir completamente tapado converteu-se em algo sexy*” e, assim no seu desfile Dior, as modelos desfilaram com óculos de sol com cristais Swarovski engastados, na coleção Outono/Inverno 2006-2007.



Figura 3.42 - Óculos de sol com cristais Swarovski, Coleção Outono/Inverno 2006-2007, (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Segundo Georgette Koning, talvez estejamos a assistir a um discreto auge da máscara (Brand e Teunissen, 2009:166, 167 e 168).

H. Leques

No século XIX e início do século XX, os leques eram usados para esconder o ruborizar das mulheres. No início do século XX, estes eram também essenciais para a mulher, porque esta usava o espartilho apertado, o que tornava a tarefa de respirar difícil e, como consequência, originava demaios. Era frequente a estrutura do leque ser de ébano, carapaça de tartaruga e celulose e o resto em penas, papel ou seda (Harris e Brown, 2003: 43 e 44).

Na actualidade parece haver uma tendência para o regresso do uso do leque, dado que se vê muitas pessoas a usarem este acessório como forma de se refrescarem e visto que este também fez parte integrante do último desfile da Louis Vuitton para a Primavera/ Verão de 2011.

I. Regalos

O regalo era um acessório muito usado no início do século XX, feito com o pêlo do animal que estivesse em voga, como os dispendiosos arminho, zebelina, foca e chinchila. Eram também usados outros mais acessíveis, tipo raposa, gambá, quati, esquilo e toupeira, que estiveram na moda na 1ª década do século XX. Como já foi referido anteriormente, alguns regalos tinham pequenos bolsos no seu interior, onde as senhoras colocavam, por exemplo, lenços, assim como outros objectos pequenos. Por vezes usavam-se também colares ou estolas feitos no mesmo pêlo de animal. A figura 3.43 ilustra um desses regalos.



Figura 3.43 - Regalo, acessório popular no início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003)

Já nos anos 50, a mulher passou a usar chapéus e carteiras, tornando-se o uso do regalo opcional (Harris e Brown, 2003: 43,44 e 45).

J. Luvas

No início do século XX as luvas eram um acessório fundamental, dado que a mulher não devia mostrar as suas mãos nuas em público. Conforme a altura do dia e as circunstâncias sociais, a mulher escolhia o par de luvas que ia usar.

Na viragem do século usavam-se luvas compridas, até ao cotovelo.

Normalmente, as luvas usadas no quotidiano eram em pele de cabrito, que era lavável. Para ocasiões mais formais ou para saídas à noite usavam-se luvas mais elaboradas que podiam ser feitas de camurça, seda bordada ou pele de cabrito, de cor branca, havendo também em cinza, preto ou cores pastel.

Nesta altura as luvas usavam-se justas e, como não havia material com elasticidade, a maioria tinha uma abertura que começava no pulso e se estendia ao longo do braço, fechada com botões pequenos.

As luvas de lã e as mitenes eram usadas em trabalhos práticos, mas não eram moda, o que só iria acontecer décadas mais tarde.

Nesta fase, a condução de carros descapotáveis, que eram frios, também levou ao uso de luvas e originou a criação de outros tipos de luvas para as viagens de automóvel. Um tipo de luvas que se usou, estilo manopla, mais parecia peças de armadura protectoras das mãos, usadas pelos cavaleiros medievais, sendo luvas com a zona do punho larga, mas com um certo ângulo, como ilustrado na figura 3.44.

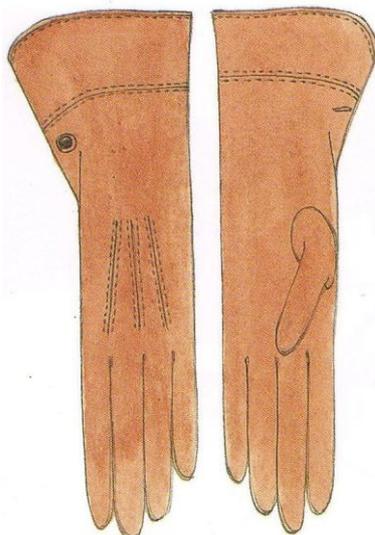


Figura 3.44 - Ilustração de umas luvas compridas de senhora, estilo manopla, em camurça, do início do século XX (Fonte: Peacock, 2000)

Outros estilos usados combinavam tendências do passado com o fascínio pela velocidade e aerodinâmica. As luvas usadas na prática do esqui estavam na moda, sendo formadas por uma espessura rígida de couro ou camurça e forradas com pêlo de animal. Contudo podiam também ser feitas de malha jersey, ou outras estruturas, e ter uma dobra à volta do pulso. Estes estilos deviam usar-se por cima de mangas longas e estreitas.

Com o avançar dos anos 20 e 30 as luvas de lã tornaram-se moda, devido à popularidade das actividades no campo e o desejo de as pessoas estarem na moda. Estas luvas eram mais curtas do que as estilo manopla e eram em lã ou tecido, em cores a condizer com as roupas do campo.

Durante a 2ª Guerra Mundial, as luvas eram tricotadas, multicoloridas e feitas dos restos das lãs, dado tratar-se de uma época de contenção por causa da guerra.

No pós-guerra, as luvas tornaram-se mais formais e ornamentadas, usando-se outra vez longas até ao cotovelo, em camurça e pele de cabrito, e era também moda usar mangas de comprimento de três-quartos. Os anéis pesados e as braceletes usados eram colocados por cima das luvas, muito particularmente durante os anos 50, em que se atingiu o auge do uso das luvas.

Também se usavam luvas curtas a combinar, em termos de cor, com o cachecol, o chapéu, os sapatos e a carteira. Eram feitas essencialmente em couro ou em nylon, um dos novos materiais artificiais deste tempo.

No início dos anos 60, as luvas ainda eram usadas para todas as situações, à excepção das ocasiões informais, devido à continuação do uso de vestidos e ternos feitos à medida. Contudo, dez anos mais tarde esta situação alterou-se e, no final dos anos 60, as luvas eram usadas informalmente. Mitenes - estilos sem dedos - tornou-se uma característica do estilo *hippie*. A tendência para o étnico foi uma fonte de inspiração dos desenhos, que se prolongou pelos anos 70, levando ao aparecimento de luvas tricotadas em novas lãs macias, como por exemplo a alpaca. Tricotadas igualmente em desenhos multicoloridos e inspiradas em estilos camponeses, eram uma parte importante do *look* dos anos 70. Também eram vulgares estilos com desenhos de Fair Isle ou Shetland, apelidados assim por ser nas ilhas da costa da Escócia que estas luvas eram feitas para os pescadores.

A partir dos anos 90, as luvas ainda se usavam com desenhos estilo étnico assim como luvas tricotadas, feitas em tecidos, pêlos de animais e couros. As luvas passaram a ser práticas ou elegantes, mas deixaram de ser afirmações de moda (Harris e Brown, 2003: 44, 45, 46 e 47).

As luvas, assim como outros acessórios, foram sendo utilizadas devido à sua função prática e protectora, em relação ao clima assim como na execução de algumas tarefas relativas a certas profissões. No entanto, para além de desempenhar estas funções, na actualidade, parece estar de regresso a tendência para o uso deste acessório de moda.

K. Bengalas e bastões

No início do século XX, os cavalheiros não se podiam considerar elegantes se não usassem bastão. Este acessório era geralmente feito em ébano, sendo a maçaneta e a ponta em prata.

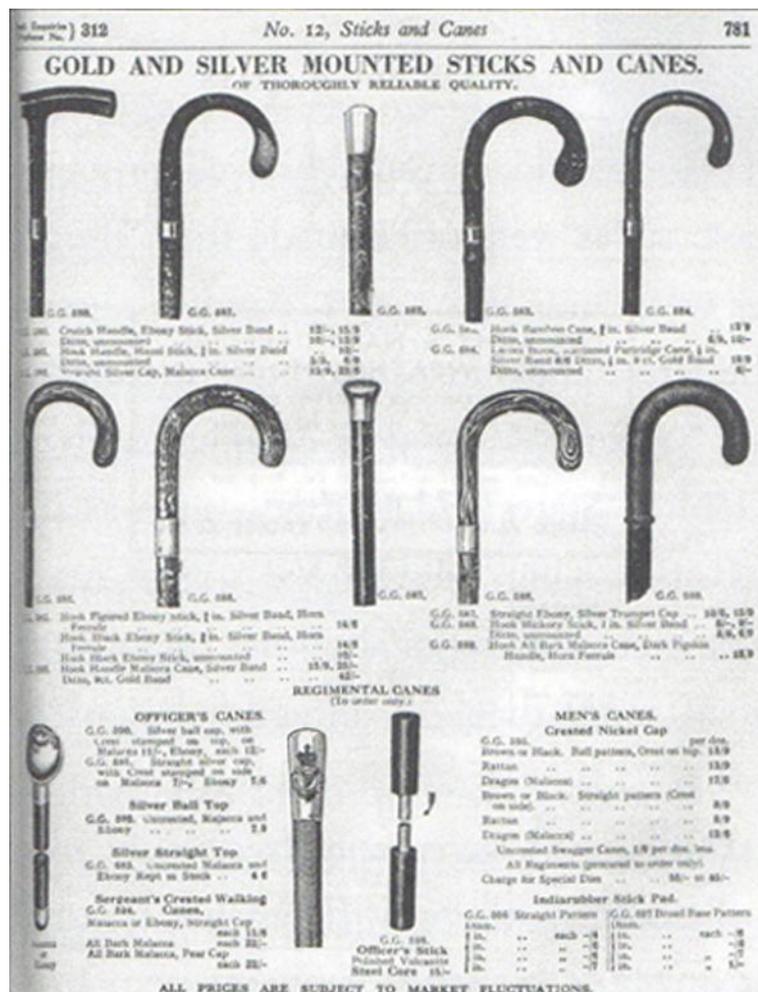


Figura 3.45 - Estilos de pegas para bengalas e bastões, início do século XX (Fonte: Harris e Brown, 2003)

Para os “dandies” este acessório era tão essencial como a cartola, para sair à noite.

Um anúncio típico desse tempo mostrava mais de 30 formas diferentes de bengalas disponíveis numa única loja.

Depois da 1ª Guerra Mundial, as bengalas ou bastões passaram a ser usados por ex-combatentes incapacitados pela guerra, assim como por pessoas que tinham como prática fazer passeios pedestres e caminhadas. Estes acessórios podiam ser decorados com metal, com enfeites esculpidos ou feitos com diferentes tipos de madeiras exóticas. Havia também aquelas que tinham um estilo mais tradicional, à semelhança das que existiam antes da guerra. No final do século XX, estes acessórios já não apresentavam grande importância na moda (Harris e Brown, 2003: 47 e 48).

L. Joalheria e bijuteria

A bijuteria e a joalheria têm a mesma origem e não podem ser dissociadas da história da Humanidade, dado que o ser humano sentiu necessidade de enfeitar o corpo desde os tempos pré-históricos e tinham como objectivo distinguir quem os usava a nível de poder e autoridade. Em alguns casos eram símbolos guerreiros ou elementos de protecção (Rivas, 2008: 10).

Ao longo dos tempos e com a evolução da sociedade, a bijuteria tem sofrido alterações a nível conceptual. No início a bijuteria era feita para imitar a alta joalheria, mas sem a utilização de materiais preciosos. Mas este conceito foi-se modificando, a bijuteria foi algumas vezes esquecida e, noutras fases, assumiu uma grande importância nomeadamente nas últimas décadas.

Tendo em conta que uma parte do desenvolvimento intelectual e psicológico do ser humano baseia-se no reconhecimento da sua identidade, os acessórios e roupas que usamos, entre os quais se encontram a joalheria e a bijuteria, tem uma grande importância nas nossas vidas, pois estes são uma parte da identidade com que nos apresentamos perante os outros, identificam-nos e integram-nos num grupo social.

Entretanto, a distância entre joalheria e bijuteria quase desapareceu, devido à criação de jóias com novas tecnologias e materiais (Rivas, 2008: 9).

Antes dos anos 20 do século XX, as jóias eram usadas pela aristocracia, nobreza e realeza e eram jóias feitas em materiais nobres e pedras preciosas. As damas da alta sociedade mostravam as suas valiosas jóias, assim como, os ricos vestidos, em situações como reuniões sociais e actos públicos. Existiam jóias desenhadas e destinadas para cada ocasião. Destas jóias faziam parte colares, broches, anéis, pulseiras, mas também objectos de toucador como caixas, pentes, escovas ou até ganchos de cabelo e alfinetes de chapéu.

Mas, entre 1920 e 1930, dá-se início a uma produção massiva de bijuteria, feita com materiais não nobres, diferentes dos que são usados tradicionalmente no fabrico de joalheria. A produção deste tipo de artigo em grandes quantidades teve origem no facto de ter emergido, nesta altura, uma classe média, pessoas que se encontravam a meio, entre a pobreza e a opulência, que procuravam produtos de baixo e médio custo.

Este facto deu origem a esta bijuteria, que dura até aos nossos dias, e que se situa entre a tradicional joalheria de pedras e metais preciosos e a bijuteria atrevida e inovadora, tanto em técnicas como em materiais.

“Quando os designers de moda introduziram a bijuteria nas suas colecções, esta adquiriu a sua efectiva presença” (Rivas, 2008: 11).

Também segundo François Boucher, no livro *“Histoire du Costume en Occident des Origines à nos Jours”*, o aumento da importância dos acessórios no guarda-roupa feminino, a partir do início dos anos 80, parece estar ligado à sua utilização por parte dos criadores de moda.

Actualmente, a bijutaria é tida como um complemento do vestuário e é exposta pelas marcas de moda que têm um público adolescente e juvenil. É colocada nas montras das lojas de roupa, que não são de marcas de estilistas, como elemento indispensável. Estas peças têm preços acessíveis e uma vida limitada, mudando consoante os gostos e tendências, de um ano para o outro, tal como a moda. Existem também outros tipos de bijutaria, não apenas esta bijutaria de rua feita de forma maciça e industrial. Podemos citar a bijutaria de autor, a bijutaria “faça você mesmo” e a bijutaria que é feita com peças encontradas, ideia que está muito enraizada na reciclagem (Rivas, 2008: 12, 18,20).

No século XX, o limite para o design de jóias era a imaginação, dado que apareceram novos materiais e técnicas de produção, com especial ênfase nos novos plásticos. A joalheria tornou-se mais frívola.

Um dos estilos de joalheria mais famosos foi usado pela Rainha Alexandra da Rússia, e tratava-se de uma espécie de coleira, pois era composto por várias fileiras de pérolas que ocupavam todo o pescoço e vinham até ao corpete. Os seus estilos de joalheria foram copiados nos Estados Unidos e na Europa. No entanto, nem todas as pessoas tinham capacidade para adquirir jóias decoradas com gemas, mas podiam possuir bijutarias acessíveis, mas com aspecto de serem caras (Harris e Brown, 2003: 51).

No início do século XX, o movimento artístico Arte Nova era conhecido por ser bastante decorativo, com linhas longas e fluidas e padrões rodopiantes a representar a natureza: flores, água e árvores. René Lalique foi o designer de joalheria mais famoso deste movimento, utilizando o metal e o vidro nas suas criações.

No século XVIII já era comum o fabrico de imitações baratas de pedras preciosas, bijutaria. Esta destinava-se a mulheres com menos capacidades financeiras ou a mulheres ricas que queriam cópias das suas jóias verdadeiras, simplesmente para usar durante as viagens. Para tal contribuiu uma pasta composta por vidro, potassa e óxido de chumbo branco, inventada em 1400 na Itália e que se usou até 1950 e voltou a ser usada nos anos 80, quando era moda parecer rico, mesmo que não se fosse.

Até aos anos 20, a bijutaria imitava as pedras preciosas, mas a partir desta data desenvolveu os seus próprios estilos, tendo como inspiração o quotidiano e novos materiais, como plásticos, tecidos, metal, cromo e outros metais industriais (Harris e Brown, 2003: 52).

Os designers iam buscar ideias e inspiração, aos animais, formas abstractas e aos objectos do dia-a-dia tais como, chapéus-de-chuva, carros e chávenas de café. Elsa Schiaparelli, influenciada pelo movimento surrealista, criou um colar de acrílico transparente onde foram colocados insectos rastejando, multicoloridos e grandes.



Figura 3.46 - Colar da colecção Pagan, Outono/Inverno 1938 de Elsa Schiaparelli (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Os grandes decotes contribuíam para o uso de bijuteria, que era decorativa e barata. Um colar de festa podia custar 7 dólares ou até menos (Harris e Brown, 2003: 53).

Festoon Necklaces

Fashion decrees a festoon necklace to complete her costume, if Milady wishes to be up to the minute with the latest Parisienne effects and style. The beautiful assortment that we present represents selections from thousands of designs, as the most artistic, tasty, and the biggest value for the money. The illustrations, somewhat reduced in size from the actual show, as near as possible, the detail of each item. Festoon necklaces all come in neat presentation boxes. Shipping weight of all festoons, 4 ounces.

Only \$3.00

Should make any young lady happy. Will match almost any costume. Massive in effect, gold plated, Roman yellow antique finish. Chain, 18 inches long. Pendant, 4 inches long. Blue sapphire color sets. 4H4001.....\$3.00

Remarkably Brilliant. Surprisingly Cheap

We have scoured the market for a very inexpensive, yet very attractive necklace. We believe that in this beautiful specimen we have succeeded. Brilliant imitation diamonds with indestructible pearl drops. Chain is of solid silver, substantial and well made. Stones are set in silver plated metal to imitate platinum. Entire length of festoon, 15 inches; choker style. Has spring ring clasp. 4H4055.....\$1.39

Very startling and elegant in effect. Selected with the idea of offering something unusually attractive. Very dainty. Gold plated, Roman yellow finish. Chain, 18 inches long. Pendant, 3 inches long, set with green jade color sets. 4H4005 \$2.50

Pearls and pink cameo in combination is certainly a pleasing grouping. The pearls are indestructible, small size, of rare luster and sheen. Gold Silver Clasp. Length of necklace, 16 inches. Pendant set with genuine shell cameo surrounded with pearls. Length of pendant, 3 inches. 4H4009.....\$6.50

Same as 4H4005, but ruby red color sets. 4H4057.....\$2.50

Same as 4H4005, but turquoise (light blue) color sets. 4H4059.....\$2.50

Same as 4H4005, but lapis (dark blue) color sets. 4H4061.....\$2.50

An artistic design, gold plated, rich because of the many stones and antique effect. Unusually attractive. Length of necklace, 16 inches. Pendant is 2 3/4 inches long with topaz, emerald and sapphire color sets. 4H4017.....98c

The topaz, rich in its gold and yellow color, for ages has appealed to the discriminating, tasteful lady. This necklace is gold plated antique finish with beautiful topaz color mounts. Chain is 16 inches long. Pendant from top to bottom, 4 inches long. 4H4021.....\$2.25

Gold plate with antique finish, combined with imitation pearls and sapphire blue color sets, makes a combination difficult to surpass. In this necklace the designer produced, with marked success, a festoon necklace that could be worn on all occasions, and adapt itself to any costume. Chain is 18 inches long. Pendant, 3 1/2 inches long. 4H4029.....\$3.50

Shipping Weight of Necklaces, 4 ounces.

Illustrations show reduced size

To appreciate the delicacy and the chaste appearance of this festoon necklace, it must be seen draped about Milady's neck. Indestructible pearls, white and lustrous, lend a softness, richness with which no other gem can cope.

Figura 3.47 - Colares de Festa, com custo igual ou inferior a 7 dólares (Fonte: Harris e Brown, 2003)

Nos anos 20, era difícil perceber qual a classe social de uma senhora, mas uma das formas de ver se esta pertencia a um extracto mais abastado era através da observação detalhada da sua roupa e dos acessórios com os quais era combinada (Lehnert, 2001: 21).

Durante a 1ª Guerra Mundial ficou famoso o uso, por parte tanto de mulheres como de raparigas, de jóias com fotografias em miniatura dos seus maridos ou namorados, vestidos com uniforme. Esta tendência, apelidada de joalheria de “namorada”, já existia antes da guerra, mas foi em circunstância de guerra que fez grande sucesso.

Em 1922, a descoberta do túmulo de Tutankamon despoletou uma tendência para o estilo Egípcio, como se pode verificar numa publicidade ao champô Palmolive ou no filme “Cleopatra” com Claudette Colbert, ilustrada na figura 3.48 (Harris e Brown, 2003: 51).



Figura 3.48 - Claudette Colbert no filme “Cleopatra” (Fonte: Harris e Brown, 2003)

A bijuteria apareceu com imagens ou escrita copiada do túmulo do faraó egípcio. Já a joalheria imitava formas e estilos que as pessoas pensavam ter sido usados pelos antigos egípcios, retratando-se animais desse tempo passado, sendo moda a criação de itens decorados com cobras, escaravelhos e crocodilos.

Um grande sucesso nesta altura foram as “pulseiras escravas”, podendo-se usar apenas uma ou várias, justas na parte de cima do braço.

A joalheria desta altura também foi influenciada pela arte tribal Africana. Era frequente usarem-se os braços cheios de pulseiras, brincos grandes, pulseiras nos tornozelos e cocares. Em Paris, Nancy Cunard era uma grande influência ao nível da moda, tendo sido nos anos 20 fotografada com os braços cheios de pulseiras lisas e pesadas, de estilo africano. Mas ainda mais influente que esta, era a dançarina negra norte-americana Josephine Baker, que actuava muitas vezes usando apenas alguma joalheria fantástica (Harris e Brown, 2003: 54).



Figura 3.49 - Josephine Baker, cerca de 1925 (Fonte: Lehnert, 2001)

A meio dos anos 20 a joalharia simplificou-se, usando-se brincos pequenos, uma fina bracelete e um discreto colar de pérolas à volta do pescoço. Coco Chanel criou para além de roupas, joalharia simples e elegante (Harris e Brown, 2003: 54 e 55).

Chanel também criou bijutaria, longos colares e grandes brincos, em materiais acessíveis, que ainda hoje são uma imagem de marca da sua casa. Estes enfeites podiam ser usados com jóias verdadeiras. A combinação de bijutaria vistosa com peças de roupa simples continua a ser até a actualidade uma especialidade Chanel (Lehnert, 2001: 23).

Segundo José Teunissen, em 1924 Chanel lançou no mercado com grande êxito bijutaria que ela adorava do tipo de colares de pérolas, rubis, pulseiras grandes e largas, que fazia com gemas de imitação, dado que estas lhe permitiam fazer conjugações ao nível da cor e de acordo com as roupas.



Figura 3.50 - Pulseira com gemas e pedras de cores, 1937, Chanel (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

O aparecimento da bijutaria provocou uma mudança radical, notada primeiramente pelo filósofo George Simmel, dado a bijutaria acrescentar algo à individualidade, enquanto que as jóias de família de outros tempos confirmam o estatuto dos seus usuários. Para Simmel, a moda consistia cada vez mais na afirmação da individualidade e não do *status*. Assim, as mulheres que não tinham jóias de família podiam e deviam fazer uso da bijutaria (Brand e Teunissen, 2009:15).

Segundo Minke Vos, foi Chanel quem provocou a maior mudança na função da bijutaria, quando, em 1924, lançou a sua colecção de bijutaria, onde, entre outras peças, se encontrava um par de brincos pendentes com pérolas artificiais, em preto e branco. Tal foi o êxito destes brincos, que outras casas de moda começaram a focar-se no design de jóias.

Chanel contribuiu para tornar a moda mais democrática, pois muitas das mulheres que até então não conseguiam possuir jóias verdadeiras, passaram a poder adquirir bijutaria, nunca antes considerada chique, mas à qual Chanel deu classe e, ao mesmo tempo, era “barata”.

Chanel fazia as suas roupas simples, mas estas adquiriam uma aparência luxuosa devido às suas jóias (Brand e Teunissen, 2009:178).

Na década de 30 a bijutaria continuava popular e era feita misturando materiais caros, tipo platina e diamantes, com os novos plásticos, madeira e metais. Estes materiais foram utilizados pelos mais caros joalheiros, Cartier e Tiffany, na produção das suas peças.

Alguns dos primeiros relógios de pulso foram vendidos na filial nova-iorquina da empresa francesa Cartier, fundada em 1847.

Já a famosa Tiffany & Co, fundada em 1837, no início do século XX, era líder na joalheria e artigos de vidro, inspirados no movimento Arts and Crafts. Louis Comfort Tiffany, filho do fundador, contribuiu bastante para o sucesso da empresa quando, em 1900, se juntou a ela. Tiffany conseguiu manter o seu sucesso apresentando o trabalho de muitos dos mais conhecidos designers do século XX, chegando a ter colecções produzidas por Paloma Picasso e Elsa Peretti (Harris e Brown, 2003: 55 e 56).

Durante a Depressão dos anos 30, quando se vestiam à noite, as mulheres brilhavam ao usarem diamantes e imitações destes. Nesta altura também se usavam broches com clip de mola nos vestidos, muito decorados e com a parte de trás em metal. Estes eram usados aos pares e serviam para prender a gola do vestido de maneira a obter um decote em forma de coração ou de diamante.

Nesta altura, os colares e braceletes pesados eram desnecessários, devido ao facto na moda se usarem vestidos de noite com tecidos drapeados, os quais ficavam bem apenas com uma gargantilha simples ou com broches e anéis com linhas geométricas ao estilo Arte Déco.

No tempo de guerra, os acessórios ganharam grande relevância, pois devido às restrições na aquisição de tecidos, as mulheres viram na joalheria uma forma de realçar a sua aparência, usando-a sempre que possível.

Nos anos 50 volta a usar-se o cabelo curto, o que deixou à vista o pescoço, o que permitia exibir a moda das longas enfiadas de pérolas e outros colares pesados, conjugados com brincos a condizer. Os brincos usavam-se compridos a balouçar.

À noite, as pulseiras robustas e brilhantes usavam-se por cima das luvas.

Kenneth Lane, foi também, nos anos 50, um designer de jóias relevante, que fazia imitações de diâmanetes para sapatos, com os quais obteve grande sucesso.

Aos poucos, esta riqueza e mostra de joalheria deu lugar ao estilo high-tech da era espacial da década de 60. Tal como nos anos 30, os designers de roupa e joalheria estavam a usar de novo metais industriais e plásticos.

Paco Rabanne, conhecido por ter feito vestuário em metal e plástico, começou por fazer linhas de botões e joalheria nestes mesmos materiais, que vendia às principais casas de Paris, entre as quais se encontravam Dior e Givenchy. E foi tal o sucesso que, em 1966, criou a sua própria empresa, onde vendida roupas, joalheria e outros acessórios (Harris e Brown, 2003: 56 e 57).

Paco Rabanne criava vestidos muito modernos que eram usados com *collants*, o artigo mais moderno dos anos 60, a condizer com o vestido (Lehnert, 2001:68).

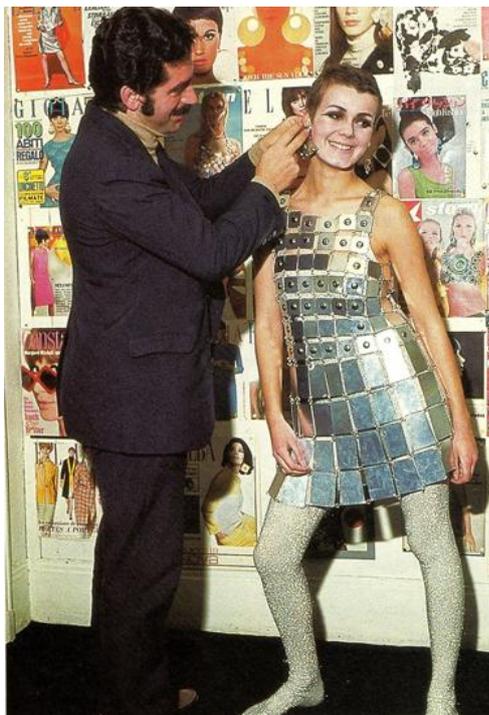


Figura 3.51 - Paco Rabanne e manequim com vestido feito de pequenas placas de alumínio, 1968 (Fonte: Lehnert, 2001)

O estilo espacial deu lugar ao estilo *hippie* no final dos anos 60. Os designers de jóias iam buscar inspiração à arte Budista, Islamica e Hindu e às culturas de países como a Índia, a Tailândia, o Nepal e países vizinhos. As pessoas usavam várias pulseiras, sinos e colares que tilintavam enquanto estas caminhavam. E os homens usavam jóias tradicionalmente femininas.

Era moda as pessoas fazerem as próprias jóias com materiais naturais, como contas e outros itens desenhados pela Arte Nativa Americana.

Usava-se também o cabelo comprido, que tanto homens como mulheres enfeitavam com o uso de flores, presas a fitas de cabelo em couro ou contas.

Nas ocasiões mais formais as pessoas usavam colar com pingente, que consiste numa corrente comprida com um item a balouçar.

Chegados os anos 70, apareceu a moda dos *punks*, considerada chocante, dado que utilizava a insígnia nazi, alfinetes e correntes como jóias. Usavam piercings no nariz e nas orelhas, com origem nas influências religiosas orientais, para provocar e alarmar.

Já a meio dos anos 90, homens e mulheres tinham vários piercings e tatuagens, que também eram desenhadas por influência oriental (Harris e Brown, 2003: 57 e 58).

M. Óculos de sol

Apesar de inventados em 1880, os óculos de sol só ficaram em voga nos anos 30 do século XX, devido ao facto de ter começado também a ser moda estar bronzado. As revistas mostravam as estrelas dos filmes a tomar banhos de sol, na Riviera Francesa, usando óculos de sol chiques, com armação de plástico e lentes escuras.

Nos anos 50, as mulheres usavam óculos de sol com armações com formas divertidas, como por exemplo flores. Nesta época dava-se preferência às formas divertidas, em vez da elegância.

Durante o início dos anos 60, Jackie Kennedy definiu uma tendência, armações em plástico preto e lentes com forma de olhos de besouro.

Já para o final da década de 60, as armações eram grandes e coloridas, mas as estrelas como John Lennon usavam “óculos da avó” escuros, isto é, antiquados, pequenos, com armações redondas e lentes escuras, sendo estes populares entre os jovens.



Figura 3.52 - Pierre Marly, óculos desenhados para o Elton John, anos 60 (Fonte: Brand e Teunissen, 2009)

Nos anos 70, os óculos de sol começam a fazer parte dos itens da alta moda, exibindo o nome do designer ou o logotipo da marca. Nesta época e regra geral, as lentes eram mais pequenas e as armações mais finas, tendência que durou toda a década de 80, altura em que as pessoas começaram a usar óculos de sol com alta-tecnologia, usados pelas estrelas do mundo atlético (Harris e Brown, 2003: 59).

N. Relógios

No princípio do século XX os homens usavam relógio de bolso e as mulheres, muitas vezes, usavam a corrente do seu relógio presa ao seu regalo ou à sua carteira.



Figura 3.53 - relógio de bolso Waltham, 1919 (Fonte: <http://www.relogiosdebolso.com/VENDIDO-RELOGIO-DE-BOLSO-WALTHAM>)

Décadas mais tarde, foi inventado o relógio de pulso que era ideal para um estilo de vida mais activo e que podia ser utilizado tanto por homens como por mulheres. Os relógios de pulso foram feitos com variadas braceletes decorativas e eram feitos para ambos os sexos, apesar de muitos homens terem continuado a usar relógios de bolso até à 2ª Guerra Mundial.

Empresas como a Cartier ou a Rolex combinaram luxo e precisão, no controlo do tempo.

Durante os anos 60 e 70, os relógios foram produzidos a bom preço, em materiais como o plástico, metais, couro e no colorido Perspex, que é um material plástico transparente.

Apareceram também relógios com logotipos e influenciados pela *pop art* e crianças e adultos a usarem relógios do Snoopy.

Já no final do século XX, o relógio mais popular é o Swatch, simples e barato. Este relógio é quase todo ele feito em plástico. Existem muitas pessoas que são colecionadoras deste relógio, do qual já foram lançados centenas de modelos anualmente, em particular ao longo dos anos 80 e 90 (Harris e Brown, 2003: 58 e 59).

3.2 Produtos de moda tecnológicos

Para José Teunissen, os acessórios sempre estiveram ligados ao que estava na moda numa determinada altura e por isso os tempos mais recentes fazem aparecer novos complementos, neste caso tecnológicos, como por exemplo o telemóvel, que existe em todas as cores, formatos e preços inimagináveis, chegando até ao ponto de apresentarem diamantes encrustados. Existindo também muitos adornos e suportes para o telemóvel. Marcas como a Prada têm acessórios do tipo bolsas para telemóvel, considerado um dos mais importantes complementos tecnológicos da actualidade (Brand e Teunissen, 2009:13).

Os telemóveis V3 D&G, LG Prada e o Levi`s Mobile Phone, ilustrados nas figuras 3.54, 3.55, 3.56, entre muitos outros, são exemplos de produtos de moda tecnológicos, objectos com óptima aparência e preço elevado, que conferem estatuto aos seus utilizadores (Fonte: <http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html>).



Figura 3.54 - V3 D&G (Fonte: <http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html>)



Figura 3.55 - LG Prada (Fonte: <http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html>)



Figura 3.56 - Levi`s Mobile Phone (Fonte: <http://vamosfalardemoda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html>)

Também os i-pods são um importante acessório da actualidade, quase indispensável à indumentária do dia-a-dia.

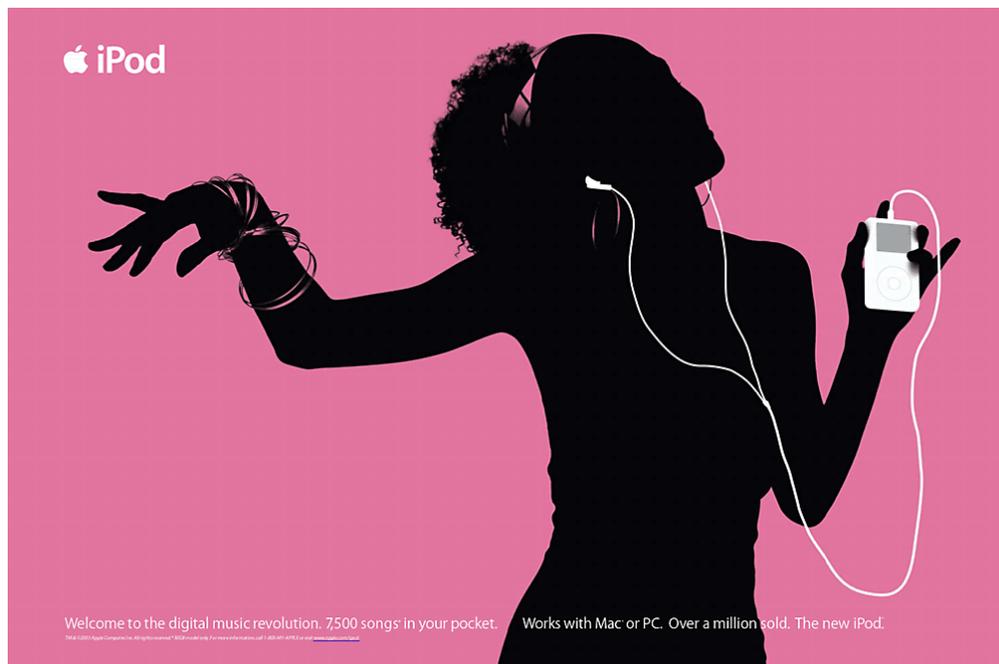


Figura 3.57 - Apple, campanha publicitária do iPod (Fonte: <http://mooreslore.corante.com/archives/images/iPod.gif>)

Inclusivamente a Apple já lançou uma edição limitada de fones prateados, que se assemelham a um colar.



Figura 3.58 - Fones prateados de iPod (Fonte: http://www.oyemodern.com/necklaces/limited-edition-silver-ipod-earphones-pendant/prod_345.html)

Já a Swarovski e a Philips, em parceria, criaram fones que parecem verdadeiras jóias, adornados com cristais, assim como dispositivos de armazenamento USB, que também são pendentes. É a fusão entre tecnologia e moda! Na realidade, na actualidade já não existem grandes fronteiras entre os complementos tecnológicos e os acessórios de moda. Trata-se da adaptação aos novos tempos, em que já muito poucas pessoas dispensam a utilização dos aparelhos tecnológicos.



Figura 3.59 - ACTIVE CRYSTALS - Heart Ware USB Memory Key II (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html)



Figura 3.60 - ACTIVE CRYSTALS - Robot Dreamy Tina USB Memory Key (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html)



Figura 3.61 - ACTIVE CRYSTALS - Space In-Ear Headphones (Fonte: http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html)

3.3 Objectos reciclados ou reutilizados

De há uns anos para cá as pessoas viram-se obrigadas a ter uma maior consciência ecológica, dado o agravamento do clima, com principal enfoque no aquecimento global. As ideias ambientalistas ganharam força e, conseqüentemente a reciclagem e a reutilização dando origem à criação de objectos feitos com recurso a estes métodos. A área dos acessórios de moda não foi excepção, como o provam alguns exemplos que a seguir se apresentam.



Figura 3.62 - JUST BEG de Naulila Luis; mala de canetas de feltro, canetas de feltro recicladas, cordão, 330 x 310 mm (Fonte: <http://jackpresents.com/galeria/pp/index.html>)



Figura 3.63 - SO TYRED do Atelier Sumo; Uma câmara-de-ar de pneu de automóvel, com algumas adaptações, foi transformada numa mala (Fonte: <http://enjoysumo.com/ataques.html>)



Figura 3.64 - Carteira feita de materiais reutilizados como, por exemplo, embalagens de comida (Fonte: 2009, "Urban Bags - Diseño de Bolsos", Monsa)

Uma das últimas tendências registradas na área da bijuteria, é a criação de peças a partir de objectos utilizados inicialmente para outros fins e que passam a fazer parte de peças de bijuteria (Rivas, 2008:20)



Figura 3.65 - *Twinsset* de Natalie Leonart; colar realizado com agulhas de tricotar antigas (Fonte: Rivas, 2008)



Figura 3.66 - *STAN* de Iris Merkle; anel em prata no interior e papel de chocolate no exterior (Fonte: <http://www.designspotter.com/profile/Iris-Merkle.html#>)

3.4 Produtos DIY (*do it yourself*)

Nos últimos tempos verificou-se a tendência inspirada no movimento *punk* DIY (*do it yourself*), isto é, “faça você mesmo”. Este método de criar os objectos é vantajoso em termos monetários tanto para o consumidor como para a empresa, por ser o consumidor a montá-lo. Este compra-o mais barato e a empresa poupa nos custos da montagem do mesmo. Esta tendência atingiu várias áreas, com imenso sucesso, entre elas a bijuteria, dado que proliferam por todo o mundo lojas de assistência e venda de materiais e foram criados sites e blogs dedicados a esta prática (Rivas, 2008:18).



Figura 3.67 - RING STITCH, da Coleção Do it yourself - Rings, de Sarah Kate Burgess, em papel (Fonte: <http://www.adorneveryday.com/accordion/DiY.html>)

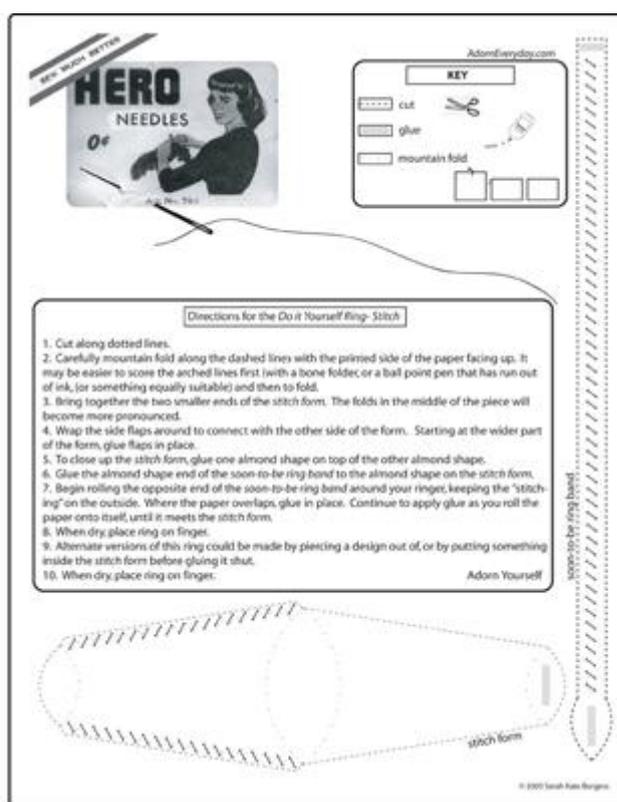


Figura 3.68 - Instruções de construção do RING STITCH (Fonte: <http://www.adorneveryday.com/accordion/DiY.html>)

3.5 Objectos de autor/esculturas

Outra tendência que se verifica é a criação de objectos recorrendo a materiais inusitados. Muitos são acessórios de autor, menos acessíveis e mais atrevidos, mais conceptuais. Alguns chegam ao ponto de serem impossíveis de utilizar e passam a esculturas, feitos com o intuito de serem expostos como obra de arte (Rivas, 2008:12). Nas figuras 3.69, 3.70, 3.71, 3.72 e 3.73 ilustram-se alguns desses exemplos.



Figura 3.69 - TALL AND FAT de Anette Kortenhuis; anéis de papel maché e papel colorido (Fonte: <http://www.anetekortenhuis.com/gallery/rings/rings21.htm>)



Figura 3.70 - BOAT SPONGE M de Zilla; mala feita com esponja (Fonte: <http://bastardinhasbombril.posterous.com/?tag=sylviapichler>)



Figura 3.71 - FAUX PEARL NEACKLACE de Hisano Takeij; colar em lã (Fonte: <http://www.hisanotakei.com/gallery.html>)



Figura 3.72 - DONA CORLEONE`S de Ted Noten; mala em acrílico, com cocaína, diamantes e uma bala de ouro (Fonte: <http://www.tednoten.com/work/portfolio/donna-corleones>)



Figura 3.73 - GREEN CHAIN de Anna Osmer Andersen; colar feito com toalha de mesa vintage (Fonte: http://www.theoritaundpraxis.com/dumpa_works.htm)

3.6 Objectos customizáveis

Outro conceito que ganhou imensa popularidade foi o de customizar os produtos, torná-los únicos e pessoais. A marca Pandora representa bem esta ideia, pois trata-se de uma marca de joalheria que vende o seu produto às peças, dando oportunidade ao seu utilizador de ir compondo a sua jóia ao seu gosto e ao seu ritmo.

A pulseira começou a ser vendida em 1999, sendo as contas compradas avulso com a intenção de assinalar um dado momento especial na vida de uma mulher, como por exemplo, o dia da mãe. Como publicado na revista Única do Expresso de 5 de Junho de 2010, segundo Mikkel Berg, director internacional de marketing da Pandora, durante a sua visita a Portugal,

Existem ainda outras marcas que permitem aos seus utilizadores gravar, por exemplo, o nome dos filhos em anéis, como a marca GilSousa Jewellers.



Figura 3.76 - Publicidade GilSousa na revista *Máxima* (Fonte: Revista *Máxima*, ano 21 n.º241, Outubro2008)

3.7 Tendências da actualidade

Ainda relativamente ao estudo da evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX, ir-se-ão apresentar alguns objectos que fazem tendência na actualidade ou que marcam pela diferença, tendo sempre em conta que hoje em dia já quase não existem limites ao nível da inovação e criação de acessórios.

Assim, de uma forma muito resumida apontam-se aqui algumas das tendências da actualidade.

3.7.1 Malas

Usam-se desde os grandes sacos às carteiras pequenas, *clutches*, surgindo de novo as mochilas e as bolsas usadas na cintura ou ao peito. Predomina a transparência tipo plástico, o degradê, o brilho de cristais, os metalizados das correntes, as texturas de materiais como a ráfia, a madeira e a malha tricotada, os estampados coloridos, o denim, as peles e os pêlos.



Figura 3.77 - Clutch Alexander McQueen (Fonte: <http://www.net-a-porter.com/product/61444>)



Figura 3.78 - Carteira Stella McCartney (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.79 - Clutch, em cristais, BCBG Max Azria (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.80 - Chanel Perspex Briefcase de Karl Lagerfield, mala em acrílico, com compartimentos para o iPod, os óculos, o batom e para uma bolsa Chanel 2.55 (Fonte: <http://entremulheres.com/novidades/mala-pratica-elegante-so-podia-ser-chanel>)



Figura 3.81 - Bolsa Dsquared2 (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.82 - Mochila A Martini (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.83 - Saco Louis Vuitton (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.84 - Publicidade carteira Furla (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º91, Maio 2010)

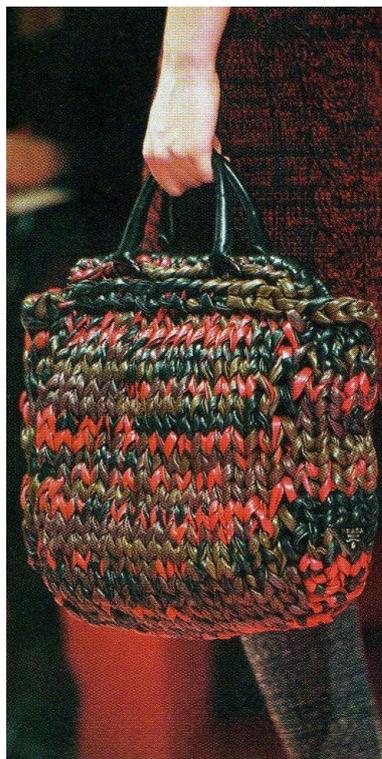


Figura 3.85 - Carteira Prada (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)

3.7.2 Cintos

Estes acessórios, marcam a cintura, assumindo as mais variadas formas. Usam-se largos, estreitos, do tipo faixa e com diferentes tipos de fecho, nomeadamente fivelas, nós ou outros elementos. Os cintos também se usam transparentes tipo plástico, metalizados, decorados com elementos como pedras ou tachas, texturados ou lisos, em pêlo, pele e malha.



Figura 3.86 - Look Louis Vuitton (Fonte: <http://myclosetfashion.blogspot.com/2009/02/tribo-luis-vuitton.html>)



Figura 3.87 - Cinto Fendi (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.88 - Cinto Dolce & Gabbana (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.89 - Cinto Blugirl (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)

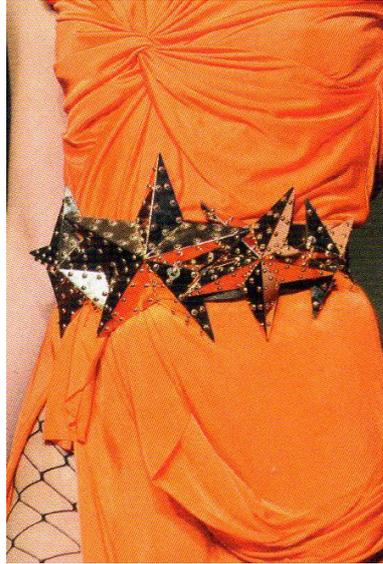


Figura 3.90 - Cinto Francesco Scognamiglio (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.91 - Look Prada, bota ligada ao cinto por tira de couro, Semana de Moda de Milão - edição de Inverno 2010 (Fonte: <http://www.abril.com.br/mulher/fotos/moda-milao-inverno-2010-quinto-dia/>)



Figura 3.92 - Cinto Hermès (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.93 - Faixas para cintura, Joana Modinhas
(Fonte: <http://joanamodinhascintosfaixas.blogspot.com/>)

3.7.3 Sapatos

Voltaram a usar-se socas, e as sandálias são um *must-have*. Os saltos altos continuam a ser uma referência de elegância e os baixos são uma tendência. As botas usam-se bastante altas, chegando acima do joelho. Mais uma vez predomina a transparência tipo plástico, a pedradria, o metalizado das correntes, as tiras, as franjas, os entrançados, as peles, os pêlos, as malhas e a junção de várias texturas e materiais.



Figura 3.94 - Sandálias Barbara Bui (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.95 - Sapatos transparentes Prada (Fonte: <http://juliapetit.com.br/home/transparencias/>)



Figura 3.96 - Sandálias, em plástico, Vivienne Westwood para Melissa (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.97 - Sapatos Alexander McQueen (Fonte: <http://fashionbubbles.com/historia-da-moda/o-estilista-alexander-mcqueen-foi-encontrado-morto/>)



Figura 3.98 - Sapatos Valentino (Fonte: <http://www.dominiodamodablog.com.br/2009/10/novos-sapatos-de-valentino-sao-sublimes/>)

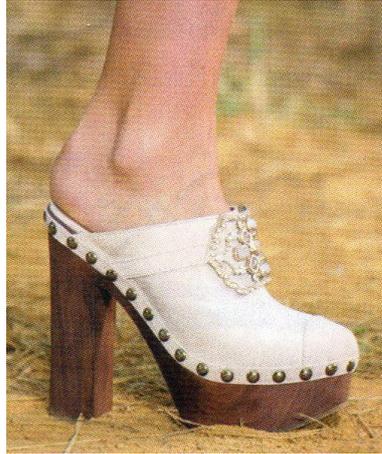


Figura 3.99 - Socas Chanel (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.100 - Botas D&G (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.101 - Sapatos Yves Saint Laurent (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.102 - Botas Chanel (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)

3.7.4 Chapéus

Os chapéus encontram-se em voga e, tal como os outros acessórios, usam-se com transparências, em feltro, pele, pêlo e malha. Surgem em vários formatos desde bonés, gorros, boinas, e até outros mais clássicos, como o *borsalino*.

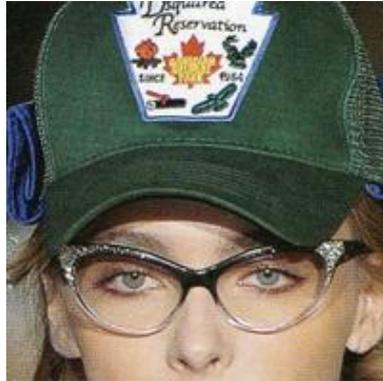


Figura 3.103 - Boné Dsquared2 (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.104 - Viseira da Loewe (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.105 - Chapéu Donna Karan (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.106 - Boina Raulph Lauren (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)

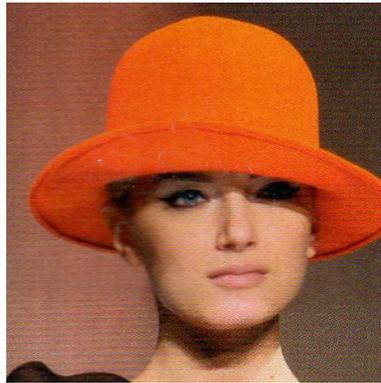


Figura 3.107 - Chapéu Óscar de La Renta (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)

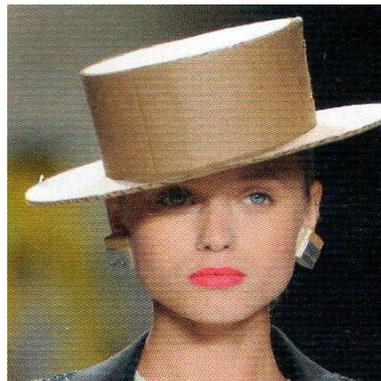


Figura 3.108 - Chapéu Isaac Mizrahi (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.109 - Chapéu Replay (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, pp. 331, Abril 2010)



Figura 3.110 - Chapéu Marc by Marc Jacobs (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)

3.7.5 Óculos

Em termos de óculos usam-se os mais variados modelos com diferentes formas e tamanhos. Nos dias de hoje, este acessório indispensável encontra-se nos mais diversos materiais, que vão desde o plástico aos diamantes. O degradê também constitui uma tendência, é vulgar as armações apresentarem padrões e diferentes cores.



Figura 3.111 - Óculos Chanel (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.112 - Óculos Kanye West, Alain Mikli
(Fonte: http://www.mikli.com/collection/alain_mikli/kanyewest/kanyewest.html)



Figura 3.113 - Óculos Miu Miu (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.114 - Óculos Emporio Armani (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.115 - Óculos Hussein Chalayan (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.116 - Óculos Prada (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.117 - Óculos Prada (Fonte: Revista *Vogue Italia*, n.º719, Luglio 2010)

3.7.6 Lenços e écharpes

Na área dos lenços e écharpes mantém-se o uso do degradê, surgindo vários padrões, tais como: flores, frutas, riscas, xadrez, assim como padrões que lembram pinturas abstractas ou a pele de animais. Contudo, este acessório também se usa na versão lisa, de uma só cor. Em termos de materiais predomina a seda, o algodão e o cetim. Os formatos são os clássicos quadrado e rectangular, usando-se no pescoço, na cabeça, expostos no bolso e até na cintura.



Figura 3.118 - Lenço Ralph Lauren (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.119 - Lenço Custo Barcelona (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)

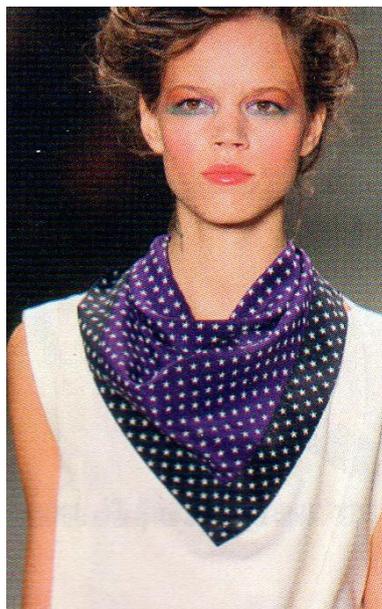


Figura 3.120 - Lenço Derek Lam (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)

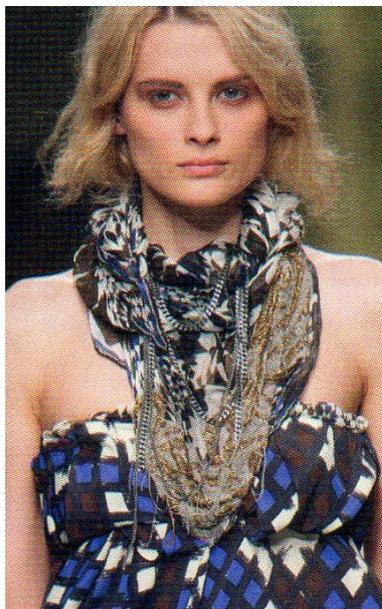


Figura 3.121 - Écharpe Kenzo (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.122 - Écharpe Sinéquanone (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.123 - Lenço de lapela Etro (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)

3.7.7 Joalheria e bijuteria

A joalheria e a bijuteria usam-se em *oversize*, desde o étnico ao mais futurista. Também nesta área a malha tricotada é tendência, assim como as pérolas, as diferentes texturas, o brilho dos metais dourados e prateados, o reflexo das pedras e dos cristais, os plásticos e os materiais naturais como a madeira.



Figura 3.124 - Anel Dior (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.125 - Anel Chaumet (Fonte: Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, Abril 2010)



Figura 3.126 - Cotton ring Kjoo (Fonte: <http://www.etsy.com/shop/kjoo>)



Figura 3.127 - Alfinetes Planeta Hilda (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/hilda/54686641/in/set-175979/>)



Figura 3.128 - Look Prada (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.129 - Pulseira John Galliano (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.130 - Pulseira Alexander McQueen (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.131 - Pulseira Salvatore Ferragamo (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.132 - Pulseira Jean Paul Gaultier (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)

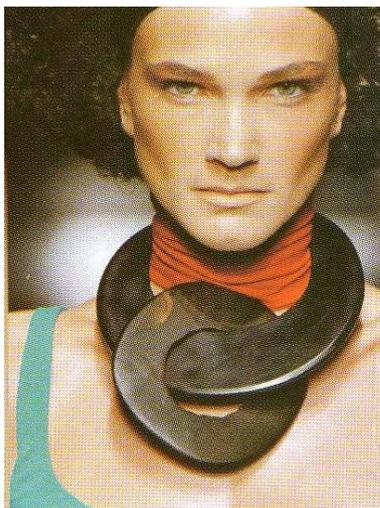


Figura 3.133 - Colar Físico by Cristina Ferrari (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)

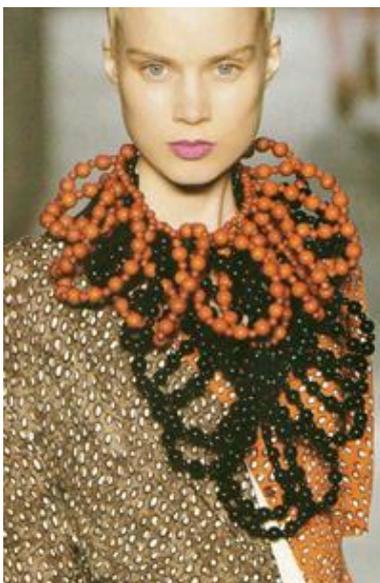


Figura 3.134 - Colar Paul Smith (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, Março 2010)



Figura 3.135 - Colar Bottega Veneta (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º90, Abril 2010)



Figura 3.136 - Publicidade Repossi/Fashion Clinic (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º91, Maio 2010)

3.7.8 Relógios

Os relógios usam-se dos mais variados modelos, com os mostradores de vários formatos, predominando o redondo, o quadrado e o rectangular. Alguns parecem jóias cheios de pedras encrustadas, noutros predomina o plástico, o metal e a pele, existindo ainda aqueles que misturam os vários materiais.



Figura 3.137 - Relógio Tous (Fonte: Revista *Elle Spain*, n.º283, Abril 2010)



Figura 3.138 - Relógio Calvin Klein (Fonte: Revista *Vogue Portugal*, n.º91, Maio 2010)



Figura 3.139 - Relógio By Basi (Fonte: Revista *Elle Spain*, n.º283, pp. Abril 2010)



Figura 3.140 - Relógio Chopard (Fonte: Revista *Elle Spain*, n.º283, Abril 2010)

3.7.9. Luvas

Este acessório que parece estar de novo na moda, usa-se do tipo sem dedos, a tapar apenas as mãos, chegando ao cotovelo e indo quase até aos ombros. Em termos de materiais usam-se a pele, o pêlo, a malha e até decorações com pedraria.

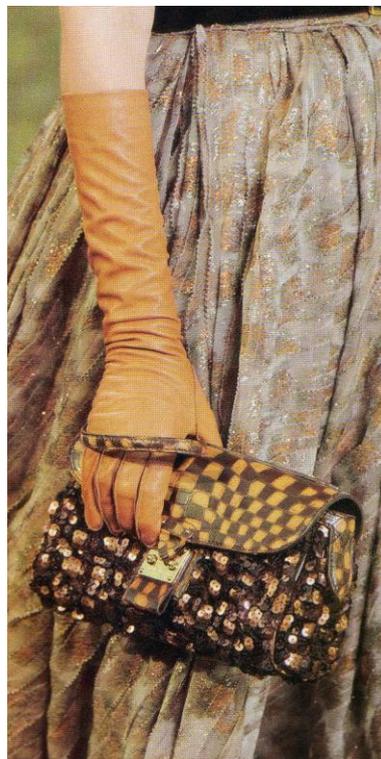


Figura 3.141 - Luvas Louis Vuitton (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.142 - Luvas Donna Karan (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.143 - Luvas em pele Alves/Gonçalves (Fonte: - Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)



Figura 3.144 - Luvas Ines (Fonte: <http://www.inesgloves.com/listArticlesCategoryId/59963/HOME/index.htm>)



Figura 3.145 - Luvas Givenchy (Fonte: Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, Setembro 2010)

Capítulo 4 DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO

4.1. Introdução

De acordo com o objectivo global deste trabalho, após a pesquisa bibliográfica sobre a evolução dos acessórios de moda no período referente ao século XX, realizou-se a parte do trabalho que visava a concepção de um acessório (faixa) com determinadas propriedades inerentes, nomeadamente um design inovador, um bom desempenho a nível de conforto termofisiológico e ergonómico.

Para tal procedeu-se à selecção dos materiais têxteis, da estrutura têxtil, e da própria forma que a faixa devia apresentar.

O desenvolvimento do projecto passou assim pelas fases que a seguir se descrevem:

- selecção dos materiais têxteis;
- selecção da estrutura têxtil a utilizar;
- selecção do modelo a produzir.

4.2. Selecção dos materiais têxteis

Conforme referido anteriormente, uma das pretensões em termos de desempenho da faixa a conceber era que a mesma apresentasse um bom comportamento termofisiológico, isto é um bom escoamento do calor e humidade gerados pelo corpo. Com base em estudos anteriores já referenciados Geraldes (2000) e Bento (2009), a opção a nível de materiais deveria recair sobre dois tipos de fibras:

- uma fibra altamente hidrófila, como por exemplo o algodão;
- uma fibra altamente hidrófoba, como por exemplo o polipropileno ou o póliester.

A distribuição inteligente destes dois tipos de fibra, na estrutura têxtil conduzirá à obtenção de uma estrutura com propriedades térmicas e fisiológicas melhoradas. Está-se pois na presença de uma estrutura dita funcional, com duas camadas distintas, em que a fibra hidrófoba ficará em contacto com a pele e a fibra hidrófila em contacto com o meio ambiente (Geraldes, 2000).

De acordo com o exposto anteriormente, para este trabalho seleccionaram-se as seguintes fibras:

- a fibra de algodão, com elevada hidrofiliidade, elevada permeabilidade e um toque suave e quente.

- a fibra de poliéster, mais precisamente a fibra Trevira Bioactive T350BA, com elevado carácter hidrófobo e propriedades bioactivas que protegem de forma activa contra os microorganismos.

A fibra Trevira Bioactive T350BA não é diferente das outras fibras no que diz respeito a aparência, toque e outros indicadores sensoriais, apresentando ainda as seguintes propriedades:

- comportamento antimicrobiano permanente;
- requisitos higiénicos mais rigoroso;
- o efeito ocorre directamente na superfície da fibra;
- compatibilidade com a pele.

Relativamente aos fios utilizados, as suas características técnicas são as representadas no quadro 4.1.

Quadro 4.1 - Características técnicas dos fios usados

| Fio | Composição | Título (Nm) | Tipo |
|-----|------------------------|-------------|----------|
| 1 | 100% algodão | 32/2 | Open-End |
| 2 | 100% Trevira Bioactive | 32/2 | Open-End |

4.3 Selecção da estrutura têxtil

As estruturas de malha apresentam relativamente a outras estruturas têxteis duas importantes propriedades que as torna muito adequadas a determinados fins e que são: a sua elasticidade e a sua conformabilidade. Dado o tipo de acessório a desenvolver se destinar a uma zona do corpo da mulher onde é necessário que o mesmo se adapte à sua forma e a vários tamanhos, optou-se então por uma estrutura de malha, em detrimento de outras estruturas possíveis.

Tendo como base o estudo efectuado por Bento (2009) “Concepção de estruturas de malha com elevadas capacidades de transferências térmica e fisiológica para aplicação em calçado desportivo”, onde foram desenvolvidas estruturas de malha com bom comportamento termofisiológico, seleccionou-se para este trabalho uma estrutura constituída por duas camadas distintas e interligadas entre si, sendo uma das camadas em algodão e a outra em poliéster, mais precisamente a fibra Trevira Bioactive T350BA.

Ainda segundo Bento (2009), de entre todas as estruturas produzidas e ensaiadas nesse estudo, a que melhor desempenho apresentava era uma estrutura derivada do rib 2x4, isto é uma estrutura com colunas de largura equivalente a duas laçadas reforçadas por laçadas carregadas e pouco compressíveis, num dos lados, e com colunas de largura equivalente a quatro laçadas no outro lado (por uma questão de simplificação de linguagem chamemos-lhe direito) a que correspondem canais de ar no lado oposto (avesso) com largura equivalente, pelo que foi esta a estrutura seleccionada para a realização deste trabalho.

A figura 4.1 ilustra a Célula Estrutural do Ponto da estrutura de malha utilizada.

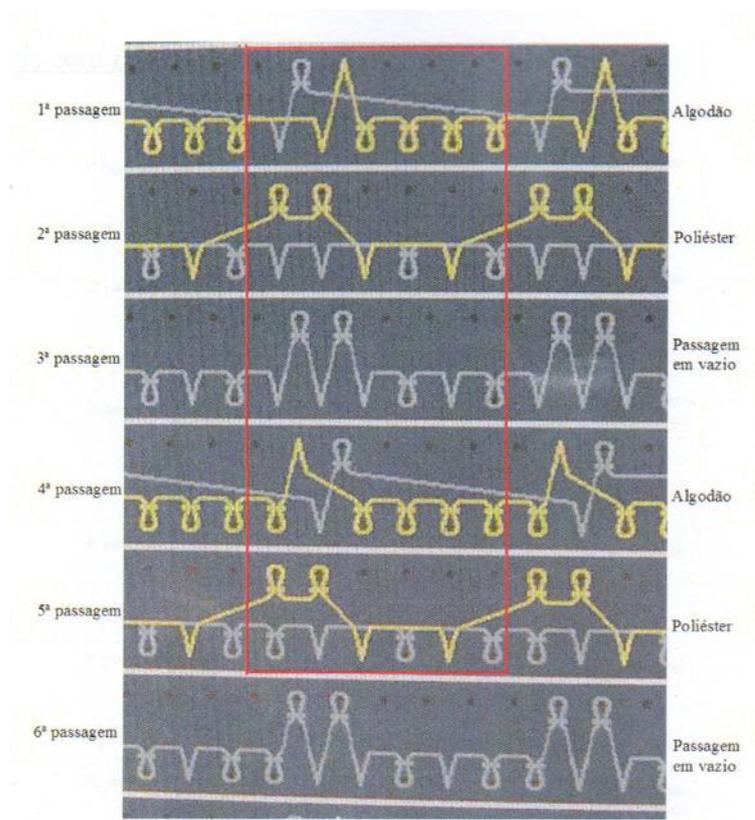


Figura 4.1 - Representação esquemática da Célula Estrutural do Ponto da estrutura de malha derivada do rib 2x4 (Fonte: Bento, 2009)

A caracterização dimensional e estrutural desta estrutura de malha é apresentada no quadro 4.2.

Quadro 4.2 - Propriedades dimensionais da estrutura de malha utilizada

| Estrutura derivada do rib 2x4 | | |
|--|---------------------------|-------|
| Composição | 50% algodão 50% poliéster | |
| Aperto | K=20 | |
| Densidade | Fileiras/cm | 9,1 |
| | Colunas/cm | 4,5 |
| Massa/m ² (g/m ²) | | 676,3 |
| Número de canais/cm | | 1,0 |
| Largura do canal (cm) | | 1,0 |

4.4 Selecção do modelo/forma

Após a escolha dos materiais e da estrutura de malha a utilizar, procedeu-se à realização de diversos esboços (ver anexo A) que, depois de feita uma triagem, figura 4.2, deram origem à execução de alguns protótipos, que se representam na figura 4.3.

A triagem foi feita com base nos seguintes critérios:

- exclusão das faixas cujo desenho contemplava sobreposição de material, tal como pregas, dado que este facto põe em causa o bom desempenho da malha;
- enriquecimento da faixa com bolsos ou similares, para transportar dinheiro ou outros pequenos objectos, dada a preocupação de não criar elementos perturbadores ao bom desempenho termofisiológico da estrutura;
- dado que a junção errada de dois materiais pode comprometer o seu desempenho devido às diferenças comportamentais, o acabamento seleccionado para a faixa foi fita de viés elástica;
- por questões ergonómicas, a forma de fechar da faixa foi pensada, de modo a não pôr em causa o conforto do seu utilizador, tendo sido por isso eliminadas as opções que fechavam com nós atrás ou na zona lateral da peça;
- exclusão das opções que continham velcro, pelo facto deste pegar e repuxar outros materiais.

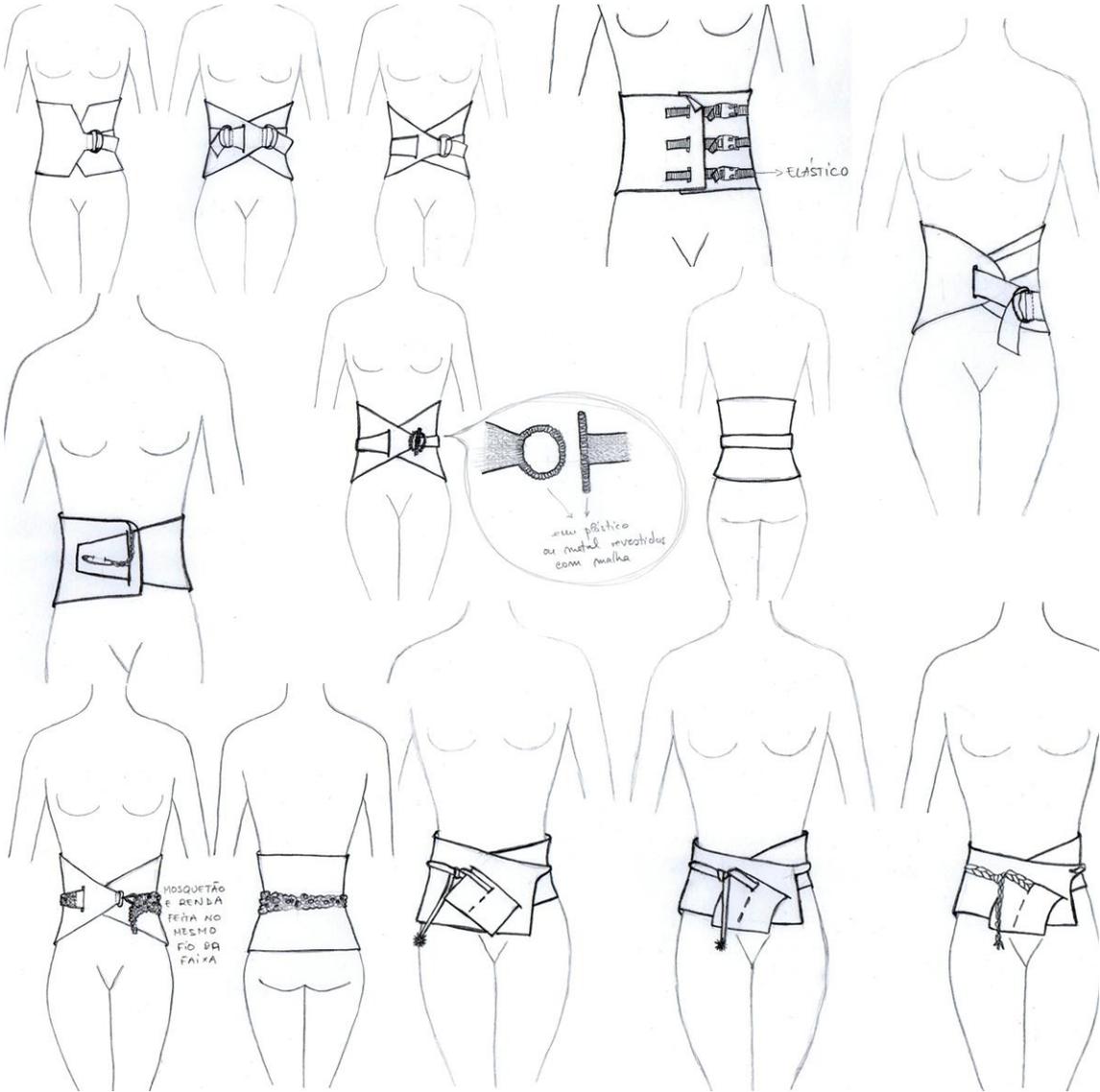


Figura 4.2 - Esboços seleccionados



Figura 4.3 - Alguns modelos experimentais ensaiados

A partir destes protótipos, a escolha do modelo final foi feita com base nas seguintes imposições:

- a faixa ser reversível, isto é, poder ser usada dos dois lados da malha;
- a adaptabilidade e a ajustabilidade a vários tamanhos;
- o tipo e o sítio do fechamento ou aperto da peça não causar desconforto ao seu utilizador;
- evitar a sobreposição de material para não pôr em causa o desempenho termofisiológico da malha;

- evitar ao máximo a conjugação da malha com outros materiais que possam limitar o seu desempenho;
- ser agradável do ponto de vista estético;
- assentar bem no corpo quando vestida;
- a harmonia resultante da conjugação de todos estes pressupostos.

Perante isto, o modelo seleccionado é o que a seguir se apresenta na figura 4.4.



Figura 4.4 - Modelo seleccionado

As figuras 4.5 e 4.6 ilustram a estrutura de malha nos lados direito e avesso



Figura 4.5 - Lado direito da estrutura de malha (fibra de algodão)



Figura 4.6 - Lado avesso da estrutura da malha (fibra de poliéster bioactivo)

No que diz respeito ao acabamento do modelo, e depois de se experimentarem vários tipos de materiais, ilustrados na figura 4.7, de forma a não limitar o desempenho da malha, optou-se pelo uso de fita de viés elástica para remate da peça, tal como apresentado nas figuras 4.8, 4.9, 4.10 e 4.11.



Figura 4.7 - Experiências relativas ao uso de diferentes tipos de fita de viés

Foram executados vários protótipos a partir do modelo de faixa seleccionada, com o intuito de ilustrar diferentes possibilidades ao nível da combinação de cores, e desta forma a satisfazer com mais eficiência as preferências do consumidor.

Assim,relativamente à malha foram seleccionadas as seguintes combinações de cores:

- bege e branco
- castanho e rosa

No que respeita à fita de viés usada no remate seleccionaram-se, de entre muitas outras possíveis, as cores:

- verde;
- preto e dourado;
- com efeito de riscas em amarelo, laranja, vermelho, azul, lilás e verde;
- castanho.

As combinações executadas estão representadas nas figuras 4.8, 4.9, 4.10 e 4.11.



Figura 4.8 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés verde



Figura 4.9 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés de duas cores, preto e dourado

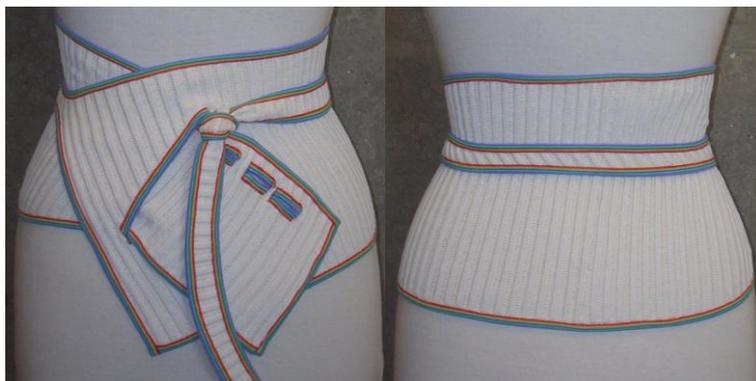


Figura 4.10 - Faixa nas cores bege e branco, com fita de viés às riscas de várias cores: amarelo, laranja, vermelho, azul, lilás e verde



Figura 4.11 - Faixa nas cores castanho e rosa, com fita de viés castanho

Note-se que relativamente às fitas de viés elásticas existe no mercado uma grande variedade de uma só cor, embora com duas cores ou com outros padrões, como riscas ou xadrez, a oferta seja mais limitada.

Nas figuras 4.12, 4.13 e 4.14 ilustram-se algumas dessas fitas disponíveis no mercado.



Figura 4.12 - Várias fitas de viés elásticas com uma só cor



Figura 4.13 - Fitas de viés elásticas de duas cores



Figura 4.14 - Fita de viés elástica às riscas de várias cores

A ajustabilidade da faixa a vários tamanhos foi também um factor preponderante na selecção do modelo final da mesma, tendo a possibilidade de ser utilizada em quatro tamanhos diferentes, sensivelmente entre os tamanhos 38 e 44, como mostrado na tabela 4.1 e na figura 4.16, que ilustra o desenho técnico da faixa.

Relativamente à altura da faixa, deseja-se que esta contribua para dar algum conforto ao seu portador, na zona lombar, dado ser uma zona do corpo onde é feita muitas vezes a junção de duas peças de roupa e que fica exposta por exemplo quando o seu usuário se senta. Essa situação seria evitada com o uso da faixa, que especialmente no Inverno, com o tempo mais frio, podia ser bastante aconchegante, pelo que se optou por uma faixa relativamente alta.

A reversibilidade da faixa, isto é, a possibilidade desta ser utilizada de ambos os lados foi, como referido anteriormente um factor que contribuiu para a escolha do modelo final e da própria estrutura de malha.

Tabela 4.1 - Medidas Burda - tamanho da cintura (Fonte: Suplemento da Revista *Burda*, nº114, Junho 2009)

TABLEAUX DE MESURES BURDA

MESURES POUR DAMES stature 168 cm

| taille | cm | 34 | 36 | 38 | 40 | 42 | 44 | 46 | 48 | 50 | 52 |
|---------------------|----|------|------|------|------|------|------|------|-----|------|-----|
| tour de poitrine | cm | 80 | 84 | 88 | 92 | 96 | 100 | 104 | 110 | 116 | 122 |
| tour de taille | cm | 62 | 66 | 70 | 74 | 78 | 82 | 86 | 92 | 98 | 104 |
| tour des hanches | cm | 86 | 90 | 94 | 98 | 102 | 106 | 110 | 116 | 122 | 128 |
| hauteur du buste | cm | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 |
| hauteur de poitrine | cm | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 |
| hauteur du dos | cm | 41 | 41 | 42 | 42 | 43 | 43 | 44 | 44 | 45 | 45 |
| largeur du dos | cm | 33,5 | 34,5 | 35,5 | 36,5 | 37,5 | 38,5 | 39,5 | 41 | 42,5 | 44 |
| largeur d'épaule | cm | 12 | 12 | 12 | 13 | 13 | 13 | 13 | 14 | 14 | 14 |
| longueur du bras | cm | 59 | 59 | 60 | 60 | 61 | 61 | 61 | 61 | 62 | 62 |
| tour du bras | cm | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 34 | 36 | 38 |
| tour du cou | cm | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 |

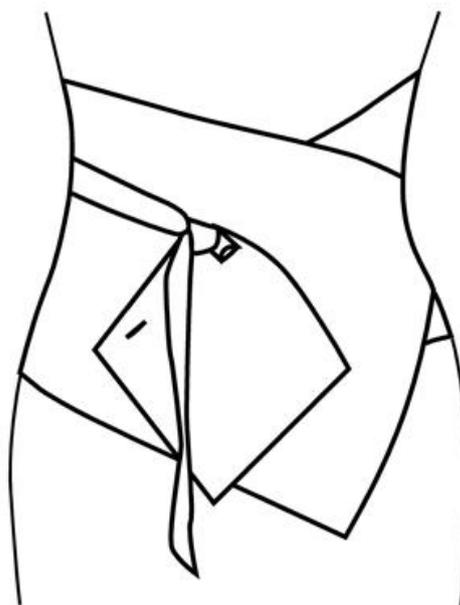


Figura 4.15- Desenho da faixa vestida

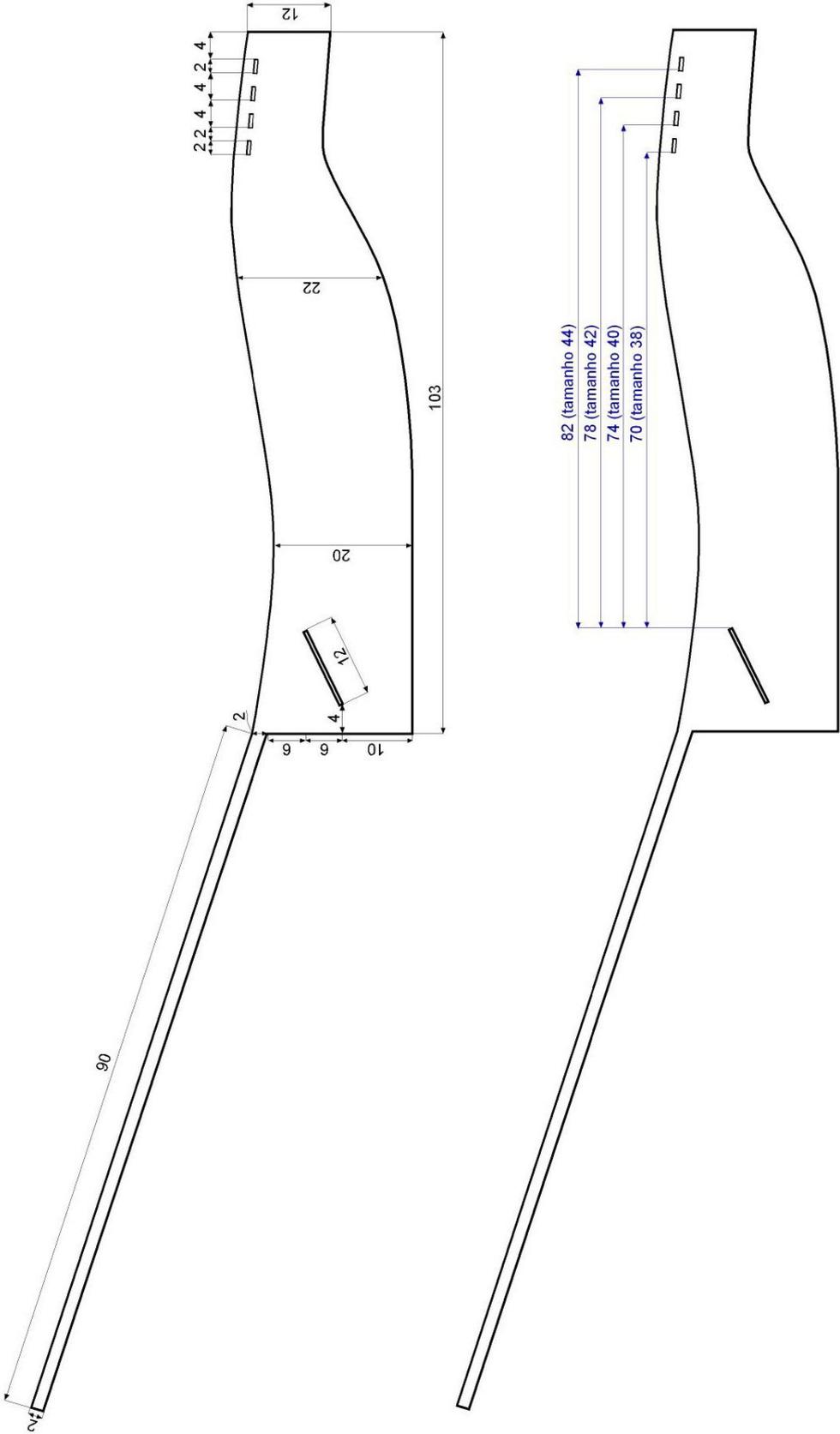


Figura 4.16 - Desenho técnico da faixa ajustável, sensível entre os tamanhos 38 e 44 (medidas em cm)

4.5 Avaliação experimental do desempenho termofisiológico da faixa

4.5.1 Introdução

A avaliação experimental do desempenho termofisiológico do acessório desenvolvido neste trabalho, teve por fim averiguar da capacidade de transferência do mesmo relativamente ao calor e humidade libertados pelo corpo humano.

Para tal mediram-se as principais propriedades térmicas e fisiológicas com recurso a aparelhos adequados.

Em relação à componente térmica, as propriedades avaliadas foram as seguintes:

- condutividade térmica;
- absorvidade térmica;
- resistência térmica.

Note-se que uma estrutura têxtil considerada termicamente confortável deverá apresentar uma elevada resistência térmica, uma baixa condutividade térmica e uma baixa absorvidade térmica.

No que respeita à componente fisiológica, avaliaram-se as seguintes grandezas:

- permeabilidade ao vapor de água;
- resistência evaporativa.

Uma estrutura têxtil fisiologicamente confortável deverá apresentar uma elevada permeabilidade ao vapor de água e uma baixa resistência evaporativa.

4.5.2. Propriedades térmicas

A determinação das principais propriedades térmicas da estrutura de malha utilizada na concepção da faixa foi feita utilizando o aparelho Alambeta representado na figura 4.17.



Figura 4.17 - Aparelho Alambeta (Fonte: Bento, 2009)

A medição efectuou-se nos estados seco e húmido e a avaliação/ interpretação dos resultados obtidos recaiu essencialmente no estado húmido, por este ser aquele que melhor simula as condições de uso pelo seu portador.

O estado húmido foi obtido injectando na amostra uma dada quantidade de uma solução de molhagem, após o que se segue um período de espalhamento da mesma até se obter um diâmetro de aproximadamente 5 cm, correspondente ao valor do diâmetro do sensor de medição do aparelho Alambeta. Finalmente, é feita a medição das referidas propriedades nos dois lados da estrutura.

O estado seco é conseguido acondicionando as amostras durante quarenta e oito horas numa atmosfera de $20^{\circ}\text{C} \pm 2^{\circ}\text{C}$ e $65\% \pm 5\%$ de humidade relativa, de acordo com instruções presentes no manual do aparelho. Também neste caso, a medição é efectuada nos dois lados da estrutura de malha.

Os resultados obtidos encontram-se representados no quadro 4.3.

Quadro 4.3 - Propriedades térmicas da malha usada no fabrico da faixa

| | Condutividade térmica (λ) [W/m.K] $\times 10^{-3}$ | | Absortividade térmica (b) [W.m ⁻² .K ⁻¹ .S ^{1/2}] | | Resistência térmica (r) [m ² .K/W] $\times 10^{-3}$ | |
|--------------------|--|--------|---|--------|--|--------|
| | Seco | Húmido | Seco | Húmido | Seco | Húmido |
| Estrutura de malha | 69,3 | 128,6 | 121,7 | 337,3 | 72,0 | 39,5 |

Estes resultados são similares aos apresentados por Bento (2009) no seu trabalho “*Concepção de estruturas de malhas com elevadas capacidades de transferências térmica e fisiológica para aplicação em calçado desportivo*”, pelo que poderão ser considerados como garantia do bom desempenho térmico da faixa.

Note-se que Bento (2009), elegeu na sua investigação a estrutura usada na concepção da faixa como a estrutura que melhor desempenho termofisiológico apresentava, entre outras que testou. Bento (2009) efectua os ensaios de avaliação das propriedades térmicas a duas pressões diferentes: 250 Pa e 1000 Pa, dado o objectivo específico do trabalho. Os resultados aqui obtidos, são similares aos obtidos por Bento a uma pressão de 250 Pa, que é a pressão recomendada pelo fabricante do aparelho na realização deste tipo de ensaios, e que corresponde às condições de uso da faixa quando colocada na cintura da sua portadora.

4.5.3. Propriedades fisiológicas

Para avaliação das propriedades fisiológicas, permeabilidade ao vapor de água e resistência evaporativa referidas anteriormente, usou-se o aparelho Permetest ilustrado na figura 4.18.



Figura 4.18 - Aparelho Permetest (Fonte: Bento, 2009)

Também aqui os ensaios foram efectuados nos estados seco e húmido definidos anteriormente, tendo-se obtido os resultados apresentados no quadro 4.4.

Quadro 4.4 - Propriedades fisiológicas da malha usada no fabrico da faixa

| | Permeabilidade ao vapor de água (%) | | Resistência Evaporativa [Pa.m ² /W] | |
|--------------------|-------------------------------------|--------|--|--------|
| | Seco | Húmido | Seco | Húmido |
| Estrutura de malha | 19 | 46 | 29,2 | 7,3 |

Os resultados obtidos são também similares aos apresentados por Bento (2009), para a mesma estrutura de malha, nos estados seco e saturado. Efectivamente, dado que neste trabalho, o

estado considerado húmido resulta da injeção de uma solução de molhagem com auxílio de uma seringa, no momento da realização do ensaio a amostra encontra-se num estado equivalente ao saturado, dado a área de molhagem ser relativamente pequena (um diâmetro de aproximadamente 5 cm, como referido anteriormente).

4.6 Conclusões

A faixa seleccionada foi produzida num material com características funcionais, isto é, térmicas e bioactivas. No Verão a faixa deve ser usada com o lado do poliéster bioactivo virado para dentro, para efectuar de forma mais eficaz a dissipação da humidade, já no Inverno torna-se indiferente o lado da faixa que fica em contacto com o corpo, pelo que se apostou muito nos materiais, na estrutura de malha e na própria forma da faixa. Relativamente a este último aspecto e após uma exaustiva pesquisa em livros, revistas da especialidade e sitios da internet, encontraram-se faixas de vários tipos, como os apresentados no capítulo 3, assim como através das tendências da actualidade, mas nunca foi encontrado o modelo aqui apresentado.

Podemos então afirmar que a faixa em questão tem um design inovador, quer ao nível formal quer em termos de desempenho durante o uso.

Capítulo 5 CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS FUTURAS

5.1 Introdução

Como já referido anteriormente, desde há muito tempo que o ser humano usa acessórios.

Segundo Titta Aguiar, no livro “*Acessórios - Por que, quando e como usá-los*”, editado pelo SENAC em 2006, hoje em dia estes são fundamentais na composição de um *look*, não podendo ser considerados como uns simples complementos. Diferenciam as pessoas que os utilizam, sublinhando o seu estilo pessoal. Desempenham um papel importante na comunicação não-verbal, isto é, a forma como se comunica através da maneira de vestir.

O seu sucesso deve-se também ao facto de serem multiplicadores de *looks* dado que, na impossibilidade de se comprarem roupas novas, as pessoas podem comprar acessórios que, quando usados com roupas mais básicas permitem alterar facilmente o visual, tratando-se de um processo com custos bastante mais reduzidos (Fonte: <http://books.google.pt/>).

Nos últimos tempos, alguns dos acessórios aos quais tem sido dado bastante protagonismo são os usados na zona da cintura, nomeadamente os cintos e as faixas. Na actualidade usam-se desde os mais largos aos mais estreitos, afivelados ou amarrados, em diversos materiais, com diferentes ornamentações e variadas formas.

Estes acessórios foram sendo utilizados pelo homem quer em forma de cordão, faixa, cinto ou cinturão e, em determinadas épocas, utilizados para prender as roupas e noutras com um intuito mais decorativo.

Para além do uso de peles de animais para se cobrirem, as primeiras peças de roupa tanto do homem como da mulher, consistiam numa túnica, que podia ser de linho ou lã, presa com uma espécie de cinto. Na Grécia Antiga, de onde provêm os primeiros vestígios de roupa, usava-se um tecido com ondulações, sem costuras, colocado à volta do corpo preso com cintos ou ganchos em lugares diferentes. O *chiton* era um traje essencial usado tanto por homens como por mulheres da Antiga Grécia, constituído por dois panos. No caso feminino era quase sempre comprido, chamado *chiton* ou *ionic chiton*, o qual podia ser preso por um cinto de couro ou por uma corda. Na zona dos ombros em direcção aos pulsos o tecido era fixado com ganchos, botões ou costuras, o que aparentava a existência de mangas compridas (Drudi, 2007: 17).



Figura 5.1 - Ionic chiton, preso sob o peito (Fonte: Drudi, 2007)

O uso destes acessórios por parte destes povos ilustra a sua importância na indumentária do ser humano que os utilizou desde muito cedo e continuou a usar ao longo da história, ainda que de forma diferente e com configurações diferentes, especialmente os acessórios usados na zona da cintura que continuam a ser utilizados nos dias que correm.

Assim, e de acordo com um dos objectivos deste trabalho desenvolveu-se um acessório (faixa) para ser usado pela mulher na zona da cintura e que se encontra representado nas figuras 5.2 e 5.3.



Figura 5.2 - Faixa de malha do lado bege e do lado da fita de viés dourado



Figura 5.3 - Faixa de malha do lado branco e do lado da fita de viés preto

Na concepção deste acessório foram impostos alguns requisitos nomeadamente:

- reversibilidade da faixa;
- a adaptabilidade e ajustabilidade a vários tamanhos;
- o conforto do seu portador, nomeadamente a nível térmico, fisiológico e ergonómico.

Para se satisfazerem estes requisitos foram seleccionados os materiais têxteis e a estrutura têxtil a utilizar na sua fabricação, assim como o próprio modelo seleccionado nomeadamente no que respeita ao tipo e aos sítios do fechamento ou aperto da peça de modo a não causar desconforto ao seu utilizador.

Procurou-se igualmente uma solução que pudesse ser considerada agradável sob o ponto de vista estético e fosse de encontro às tendências relativas a este tipo de acessório.

Em resumo, o acessório desenvolvido neste trabalho apresenta efectivamente propriedades de conforto e um design inovador, como se provou pela pesquisa bibliográfica efectuada e apresentada anteriormente, de acordo com o objectivo inicial deste trabalho.

5.2. Perspectivas futuras

O presente trabalho poderá e seria desejável ser complementado com alguns aspectos que a seguir se apresentam.

- Realização de uma avaliação subjectiva recorrendo a possíveis utilizadores da faixa, de modo a confirmar os resultados obtidos experimentalmente e a averiguar do grau de satisfação do seu portador;
- Reprodução da faixa usando modelos diferentes;

- Reprodução da faixa usando estruturas de malhas funcionais diversas;
- Reprodução da faixa fazendo outras combinações ao nível da cor da malha e até mesmo da cor e padrão de outros tipos de acabamento;
- Reprodução da mesma, tendo sempre como base uma estrutura de malha, à qual se iria adicionar outros materiais (não necessariamente têxteis) de modo a obter-se um produto final esteticamente apetecível e diferenciado do convencional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, T. (2006): “Acessórios - Por que, quando e como usá-los”, SENAC, pp. 19 e 20, em <http://books.google.pt/>.
- (2004): “Bags”, The Pepin Press.
- Bento, M. R. F. (2009): “Concepção de estruturas de malhas com elevadas capacidades de transferências térmica e fisiológica para aplicação em calçado desportivo”, Tese (Mestrado - Engenharia Têxtil), Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Boucher, F. (1983): “Histoire du costume en Occident des origines à nos jours”, Flammarion.
- Brand, J. e Teunissen, J. (2009): “Moda y accesorios”, GGmoda.
- Calasibeta, C. e Tortora, P. (2003): “The Fairchild Dictionary of Fashion”, Laurence King Publishing.
- Callan, G.(1998): “Dictionary of Fashion and Fashion Designers”, Thames and Hudson.
- Catellani, R. (2003): “Moda ilustrada de A a Z”, Editora Manole, Ltda.
- Costa, J. e Melo, A. (1990): “Dicionário da Língua Portuguesa - 6ª Edição”, Porto Editora, pp. 27.
- Donnanno, A. (2004): “La tecnica dei modelli Accessori Moda - comerealizzare borse, borsette, cravatte, cinture, guanti, scarpe. Trattato di modellistica dàbbigliamento”, Ikon.
- Drudi, E. (2007): “Wrap & Drape Fashion - History, Design & Drawing”, The Pepin Press.
- Fiell, C. & P. (2005): “Design do Século XX”, Taschen.
- Filgueiras, A. P. A. (2008): “Optimização do Design Total de Malhas Multifuncionais para Vestuário Desportivo”, Tese Doutoramento em Engenharia Têxtil, Universidade do Minho.
- Geraldes, M. J. O. (2000): “Análise experimental do conforto térmico das malhas funcionais no estado húmido”, Tese de Doutoramento em Engenharia Têxtil, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal.
- Harris, C. e Brown, M. (2003): “Accessories Twentieth-Century Developments in Fashion and Costume”, Mason Crest Publishers.
- Johnson, A. (2007): “Malas - O poder de um acessório”, h.f.ullman.

- Jones, T. & Mair, A. (2003): “*Fashion Now*”, Taschen.
- Lehnert, G. (2001): “*História da Moda do Século XX*”, Könemann.
- Mongoméri (2008): “*Acessórios*”, Revista *Neo2 Creative Geneoration* Abril+Maio, pp. 46-73.
- Monteiro, C. S. N. (2009): “Design de Estruturas Têxteis com Elevado Desempenho Fisiológico”, Tese de Mestrado em Design de Moda (opção têxtil), Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- O’Keeffe, L. (2008): “*Sapatos -Uma Festa de Sapatos de Salto, Sandálias, Botas...*”, h.f.ullman.
- Peacock, J. (2000): “*Fashion Accessories The complete 20th century Sourcebook*”, Thames & Hudson.
- Revista *Elle* (edição espanhola), n.º283, pp. 296, 315, 328, 329, 331, 335, 337, 338, 339, 341 e 342, Abril 2010.
- Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, pp.95, Setembro 2010.
- Revista *Máxima*, ano 21 n.º241, pp. 219 e 231, Outubro2008.
- Revista *Vogue Italia*, n.º719, pp. 53, Luglio 2010.
- Revista *Vogue Portugal*, n.º90, pp. 88, 127, 128, 132, 136, 138, 140, 142, 143, 144, Abril 2010.
- Revista *Vogue Portugal*, n.º91, pp. 16, 18 e 55, Maio 2010.
- Rivas, E. López Del Prado (2008): “*Bijuteria - Técnicas Decorativas*”, Editorial Estampa.
- Stalder, E. (2009): “*MODA - Um Curso Prático e Essencial*”, Marco Zero, pp. 81 e 82, em <http://books.google.pt/>.
- Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º258, pp. 32 e 33 , Março 2010.
- Suplemento de Moda da Revista *Máxima*, ano 21 n.º264, pp. 4, 6, 32, 34 e 36, Setembro 2010.
- Suplemento da Revista *Burda*, n.º114, pp. 4, Junho 2009.
- (2009): “*Urban Bags - Diseño de Bolsos*”, Monsa.

WEBGRAFIA

- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acess%C3%B3rio> visitado a 18.02.2010 às 19:17
- <http://entremulheres.com/novidades/mala-pratica-elegante-so-podia-ser-chanel> visitado a 12.08.2010 às 16:00
- <http://nautilus.fis.uc.pt/cec/designintro/design.html> visitado a 08.04.2010 às 22:49
- http://www.swarovski.com/Web_PT/en/0202/category/Fashion_Accessories/Active_Crystals.html visitado a 12.04.2010 às 19:37
- <http://vamosfalarde moda.blogspot.com/2007/11/moda-aliada-tecnologia.html> visitado a 12.04.2010 às 18:00
- <http://mooreslore.corante.com/archives/images/iPod.gif> visitado a 13.04.2010 às 19:11
- http://www.oyemodern.com/necklaces/limited-edition-silver-ipod-earphones-pendant/prod_345.html visitado a 12.04.2010 às 18:57
- <http://jackpresents.com/galeria/pp/index.html> visitado a 14.04.2010 às 22:34
- <http://enjoysumo.com/ataques.html> visitado a 14.04.2010 às 22:45
- <http://www.looseknit.net/jewels.htm> visitado a 14.04.2010 às 22:58
- <http://www.designspotter.com/profile/Iris-Merkle.html#> visitado a 15.04.2010 às 1:23
- <http://bastardinhasbombriil.posterous.com/?tag=sylviaipichler> visitado a 15.04.2010 às 10:08
- <http://www.tednoten.com/work/portfolio/donna-corleones> visitado a 15.04.2010 às 10:28
- <http://www.anettekortenhaus.com/gallery/rings/rings21.htm> visitado a 15.04.2010 às 10:37
- <http://www.hisanotakei.com/gallery.html> visitado a 15.04.2010 às 10:51
- www.theoritaundpraxis.com/dumpa_works.htm visitado a 15.04.2010 às 11:03
- http://www.pandora.net/pt/?sc_lang=pt-PT visitado a 15.04.2010 às 12:44
- <http://www.gilsousa.com/jewellers.php#> visitado a 15.04.2010 às 14:40

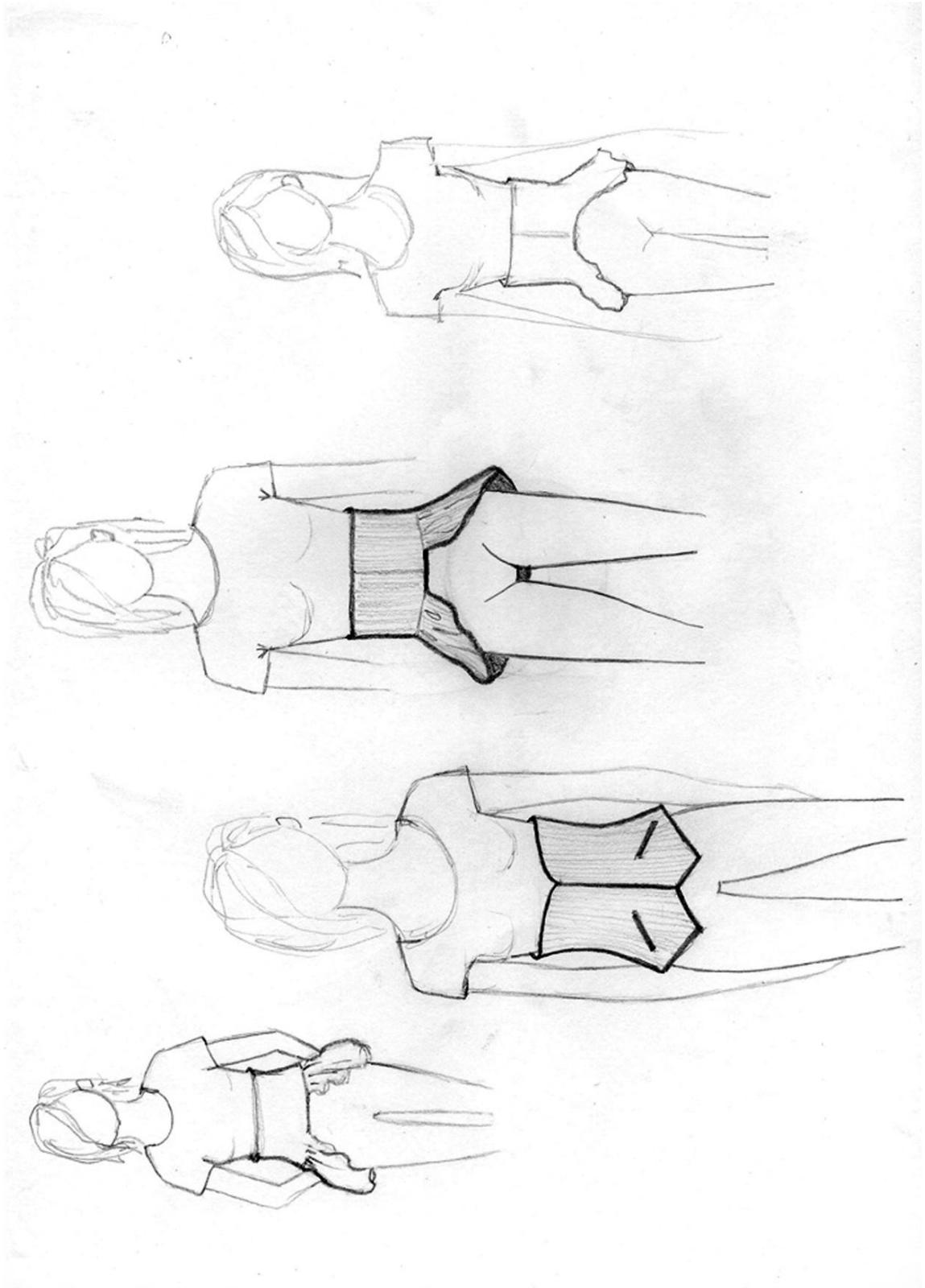
- <http://black-is-back.blogspot.com/2007/12/in-vento-by-kolovrat-concept.html> visitado a 15.04.2010 às 16:03
- http://perfumedebaunilha.blogspot.com/2009_11_01_archive.html visitado a 20.04.2010 às 21:17
- <http://juliapetit.com.br/home/transparencias/> visitado a 20.04.2010 às 21:36
- <http://www.net-a-porter.com/product/61444> visitado a 20.04.2010 às 23:02
- <http://fashionbubbles.com/historia-da-moda/o-estilista-alexander-mcqueen-foi-encontrado-morto/> visitado a 20.04.2010 às 23:42
- <http://www.dominiodamodablog.com.br/2009/10/novos-sapatos-de-valentino-sao-sublimes/> visitado a 20.04.2010 às 23:44
- <http://myclosetfashion.blogspot.com/2009/02/tribo-luis-vuitton.html> visitado a 21.04.2010 às 00:29
- http://www.mikli.com/collection/alain_mikli/kanyewest/kanyewest.html visitado a 04.05.2010 às 12:07
- <http://www.uterque.es/> visitado a 04.05.2010 às 16:11
- <http://joanamodinhas.blogspot.com/> visitado a 04.05.2010 às 19:07
- <http://www.planetahilda.blogspot.com/> visitado a 04.05.2010 às 19:43
- <http://www.flickr.com/photos/hilda/54686641/in/set-175979/> visitado a 04.05.2010 às 19:45
- <http://designcollector.net/2823> visitado a 04.05.2010 às 22:17
- <http://www.etsy.com/shop/kjoo> visitado a 05.05.2010 às 11:19
- <http://www.sinacouro.org.br/bolsa/Pages/pg1.htm> visitado a 26.05.2010 às 23:00
- <https://www.inditexjobs.com/pt/brands/uterque> visitado a 27.05.2010 às 00:41
- <http://www.adorneveryday.com/accordion/DiY.html> visitado a 27.05.2010 às 21:54
- <http://aeiou.expresso.pt/pandora-contas-que-contam-historias=f586936> visitado a 09.06.2010 às 3:30

- <http://animekimono.leopinela.net/obi/obi.htm#> visitado a 22.06.2010 às 00:30
- <http://cultura-japonesa.blogspot.com/2009/05/obi.html> visitado a 22.06.2010 às 00:25
- http://www.stylekf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=708:john-galliano-se-inspira-no-imperador-napoleao-bonaparte&catid=3:newsflash&Itemid=101 visitado a 22.06.2010 às 16:51
- http://retro-fashion-history.com/html/1952_retro_fashion_history.html visitado a 25.06.2010 às 16:00
- <http://www.abril.com.br/mulher/fotos/moda-milao-inverno-2010-quinto-dia/> visitado a 26.06.2010 às 2:30
- <http://deborawolf.com/tag/modelo-de-cintos/> visitado a 26.06.2010 às 2:46
- <http://trajes.no.sapo.pt/index.html> visitado a 08.07.2010 às 21:23
- <http://www.portaisdamoda.com.br/historiamoda-moda-A+historia+da+moda.htm> visitado a 09.07.2010 às 10:00
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascimento> visitado a 10.07.2010 às 11:29
- http://www.inesgloves.com/articlesid/13891/SHOP/Detail/My_Fashion_Scoop_Half_Gloves_.htm visitado a 10.08.2010 às 22:22
- <http://myclosetfashion.blogspot.com/2009/02/tribo-luis-vuitton.html> visitado a 17.08.2010 às 23:26
- <http://www.relogiosdebolso.com/VENDIDO-RELOGIO-DE-BOLSO-WALTHAM> visitado a 28.09.2010 às 17:21

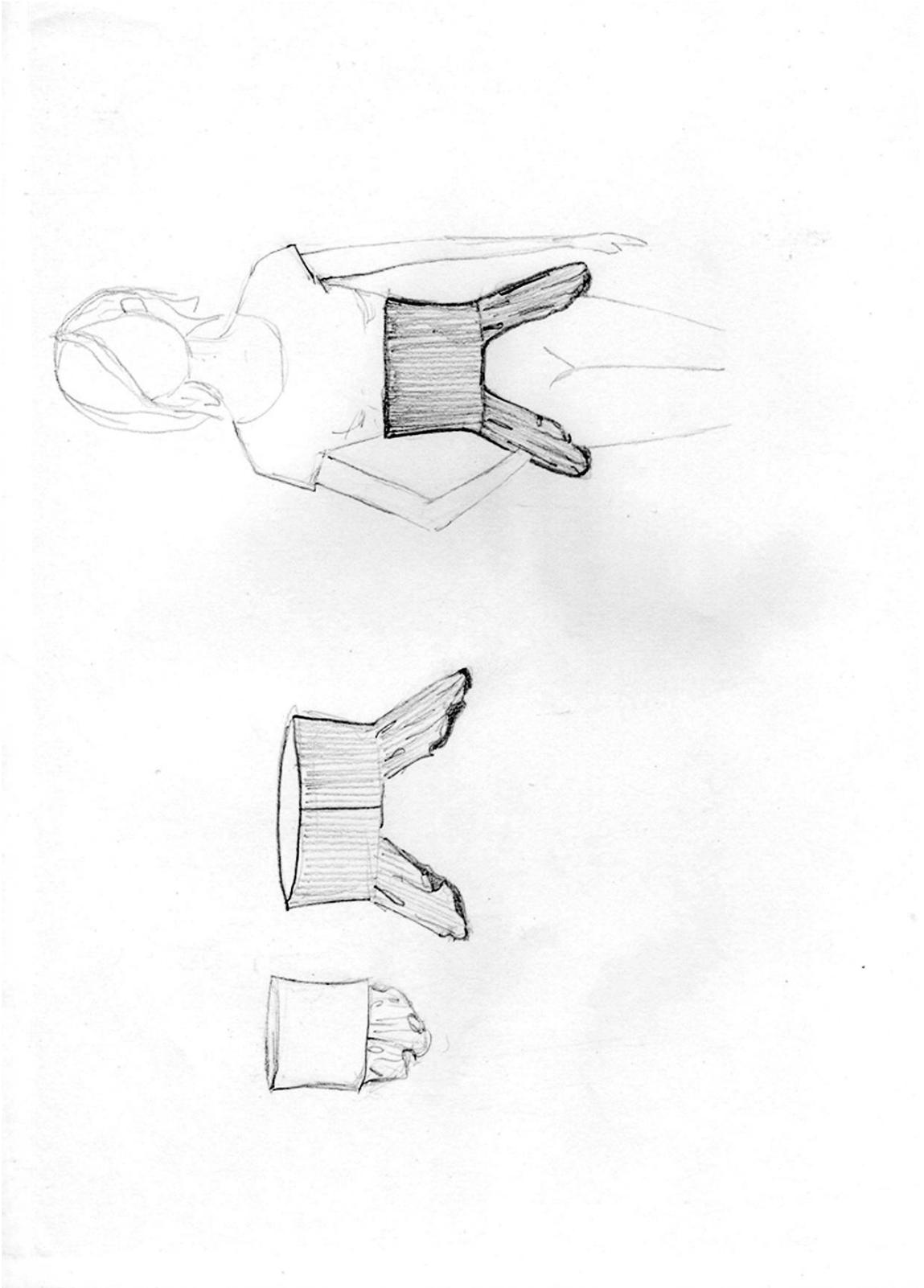
Anexos

Anexo A ESBOÇOS

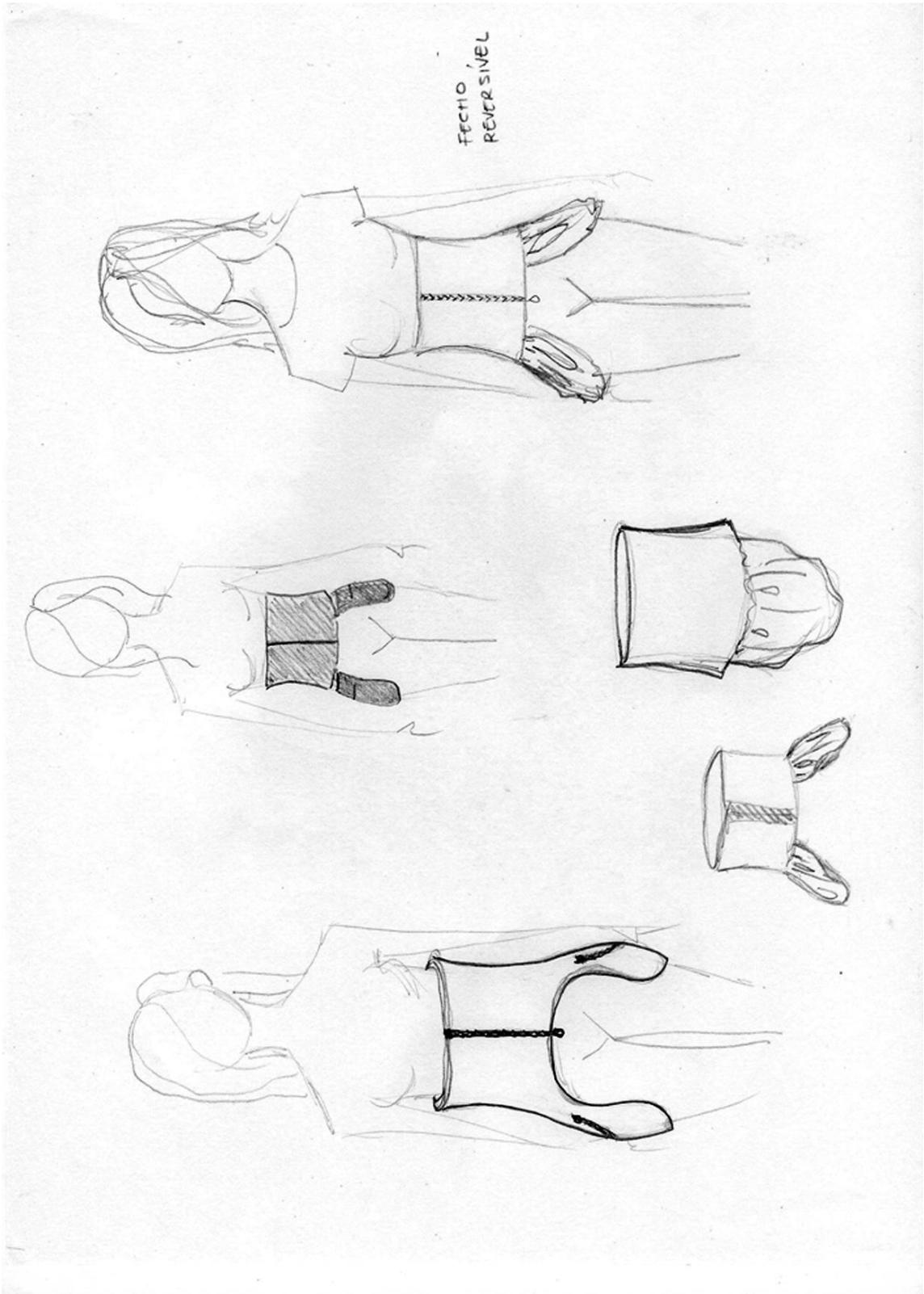
Esboço 01



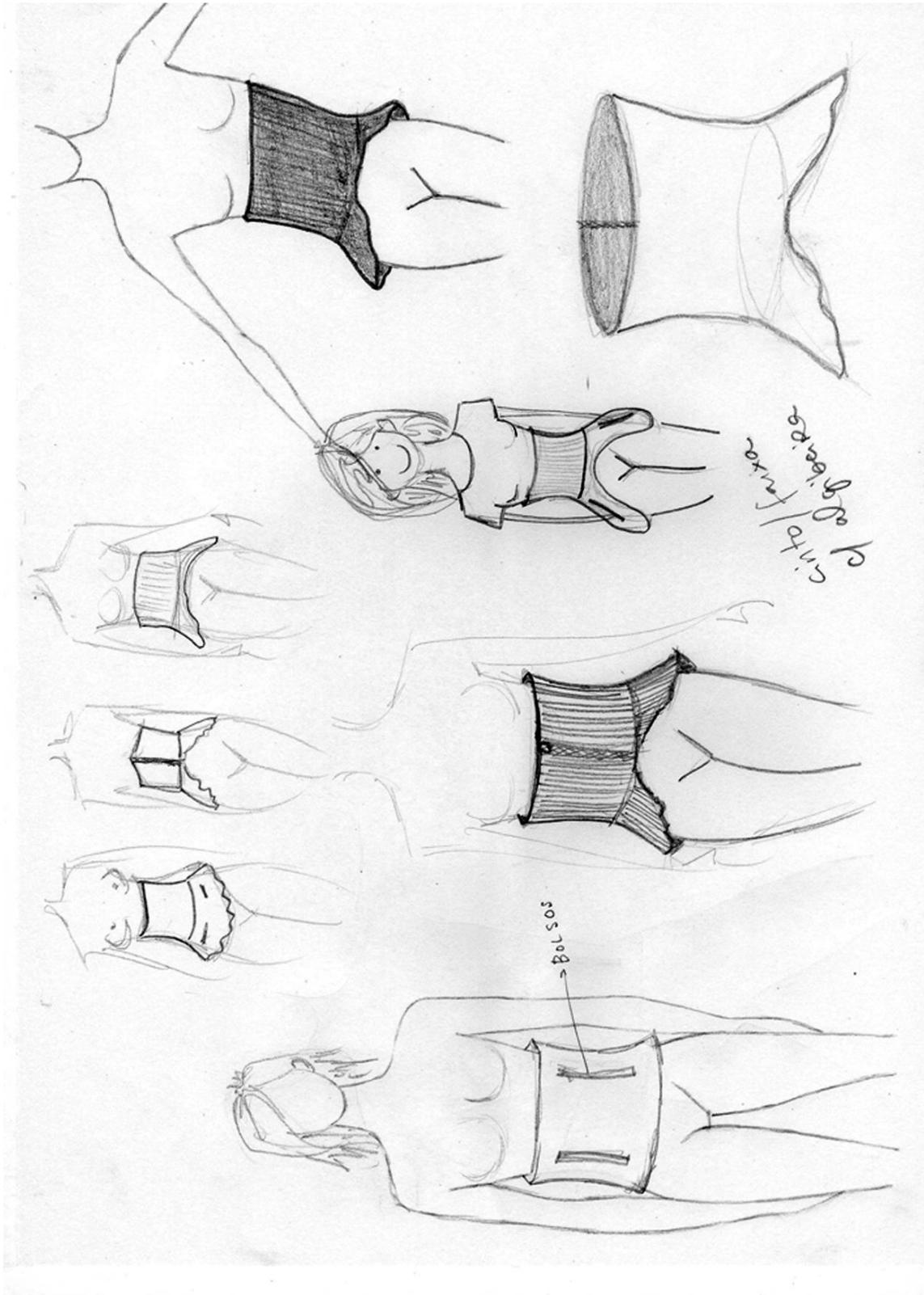
Esboço 03



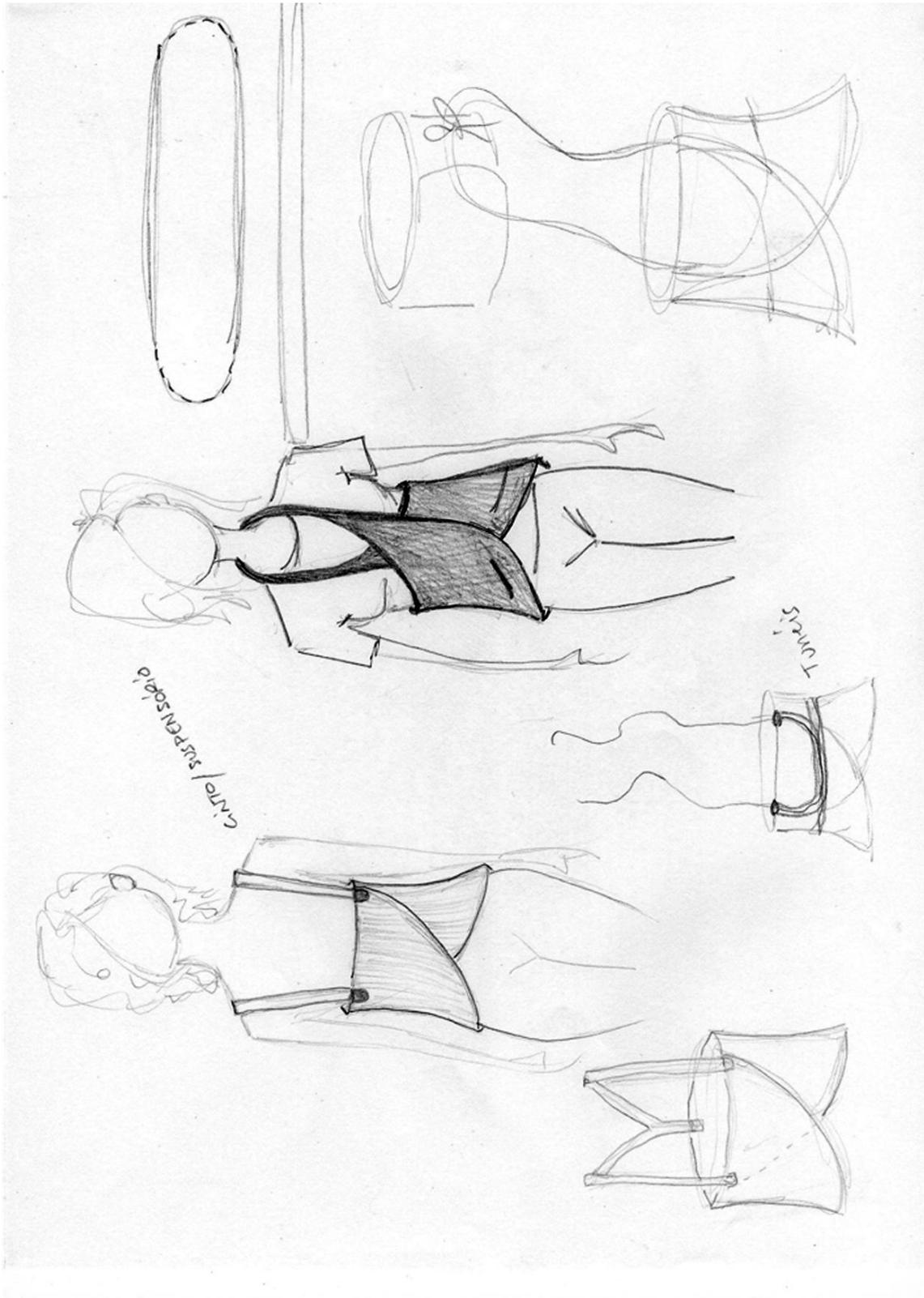
Esboço 04

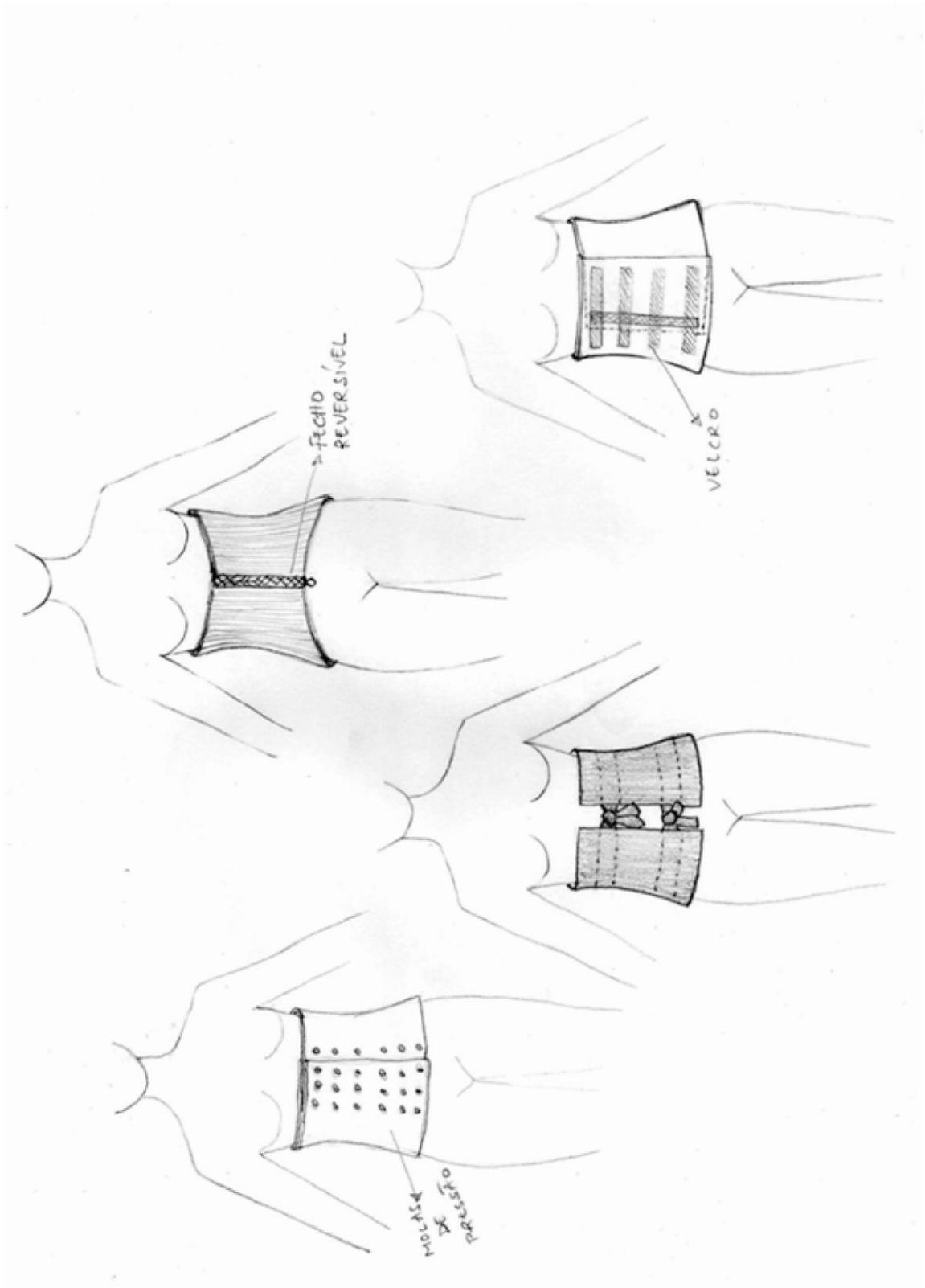


Esboço 05

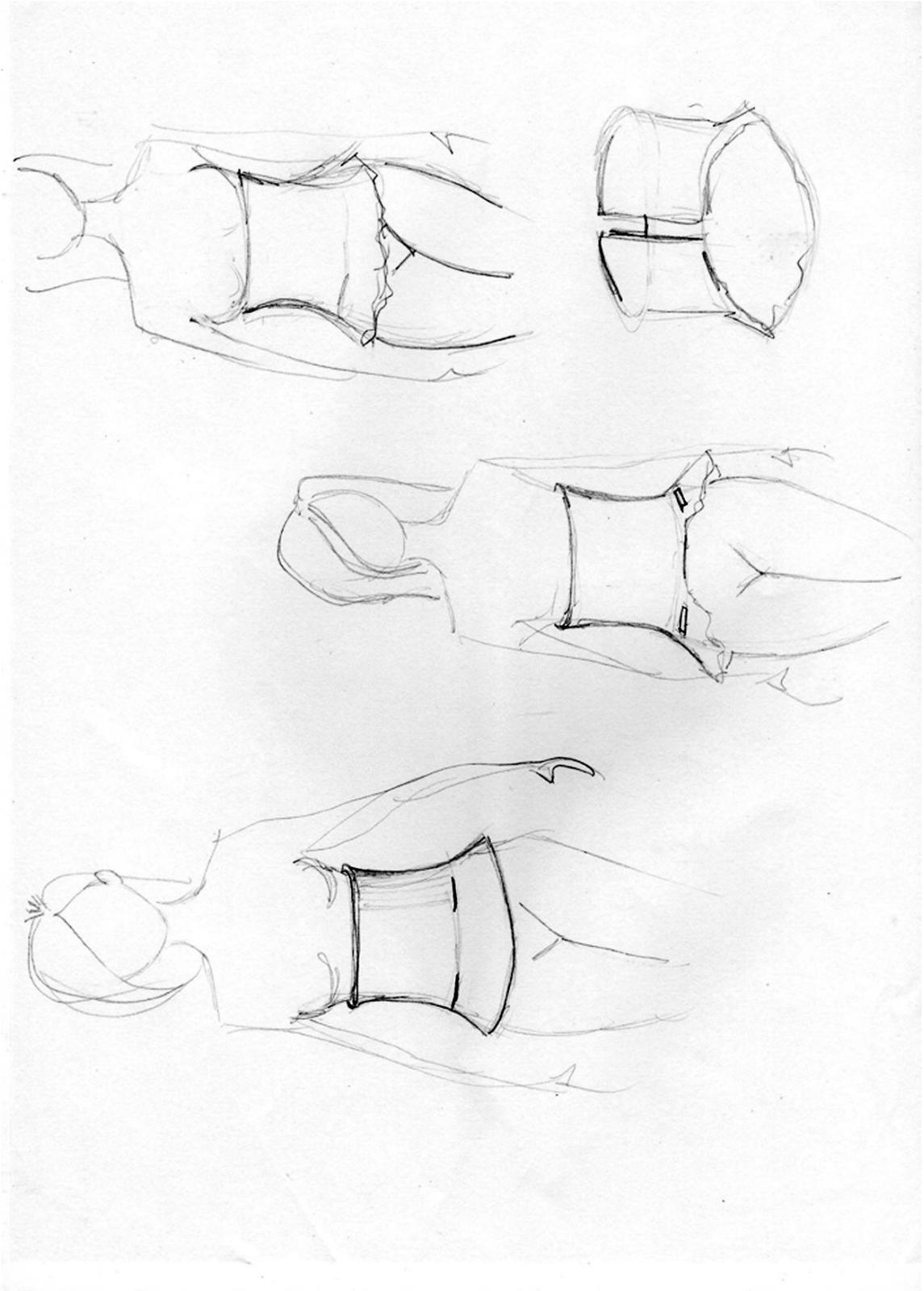


Esboço 06

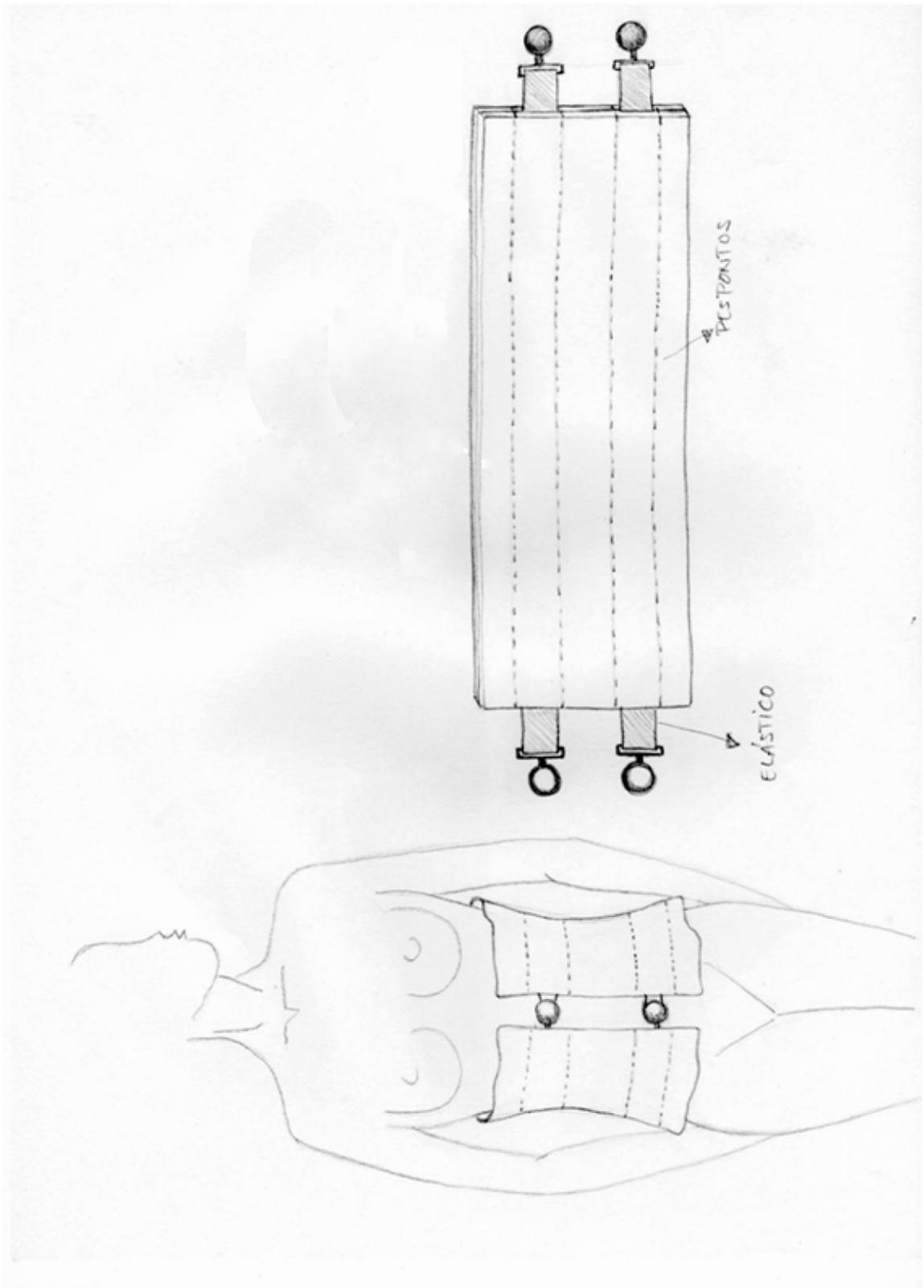




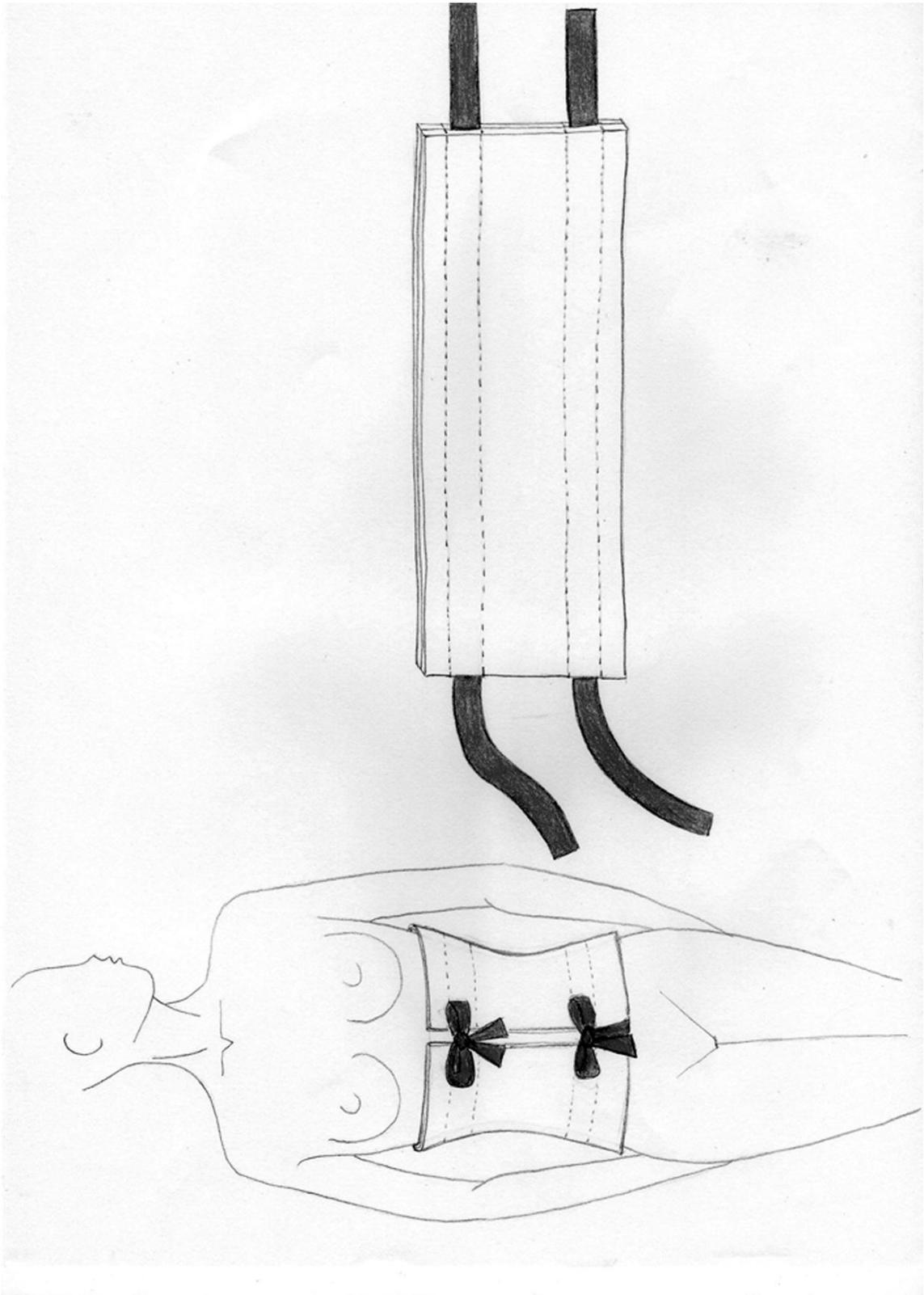
Esboço 08



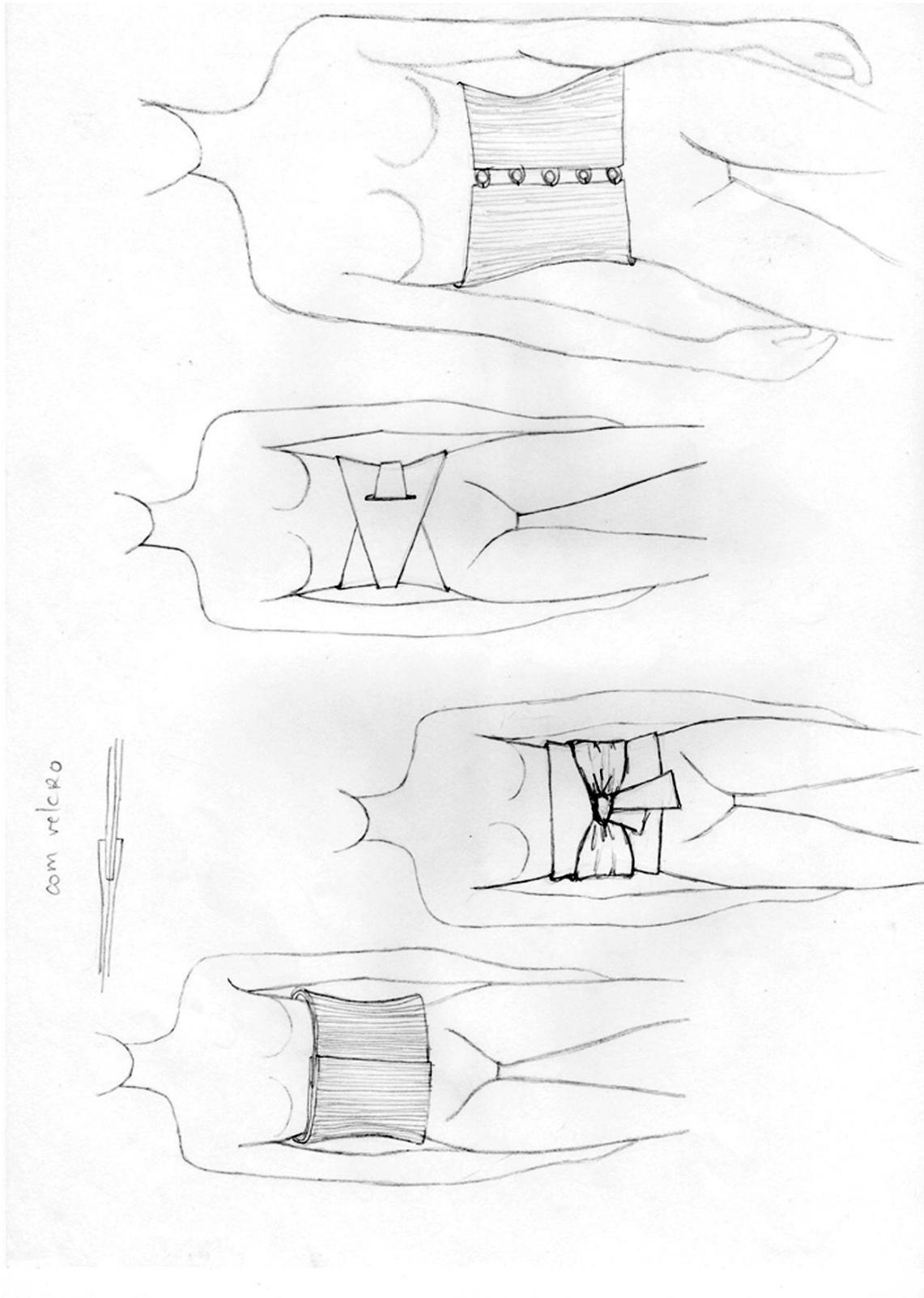
Esboço 09



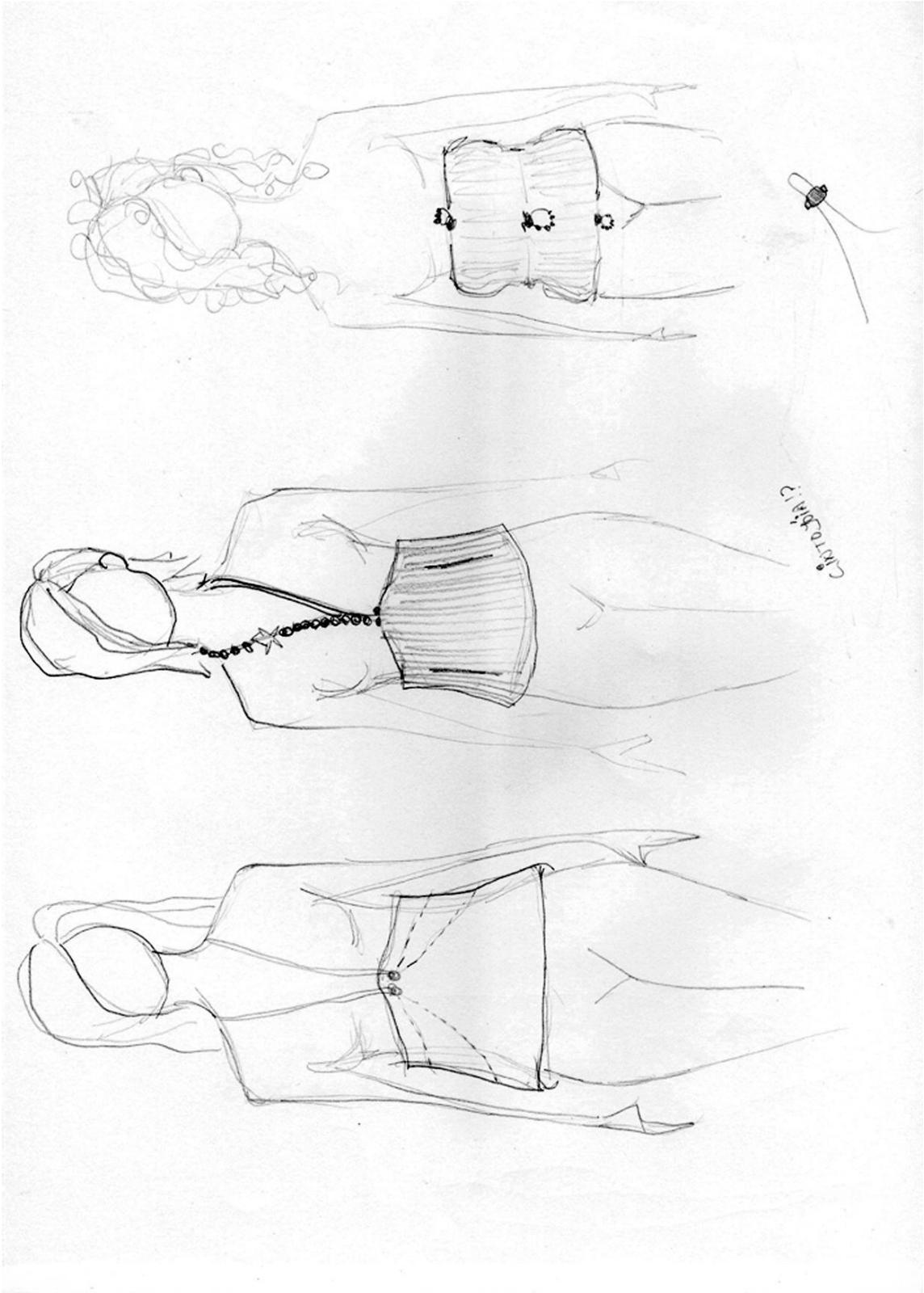
Esboço 10



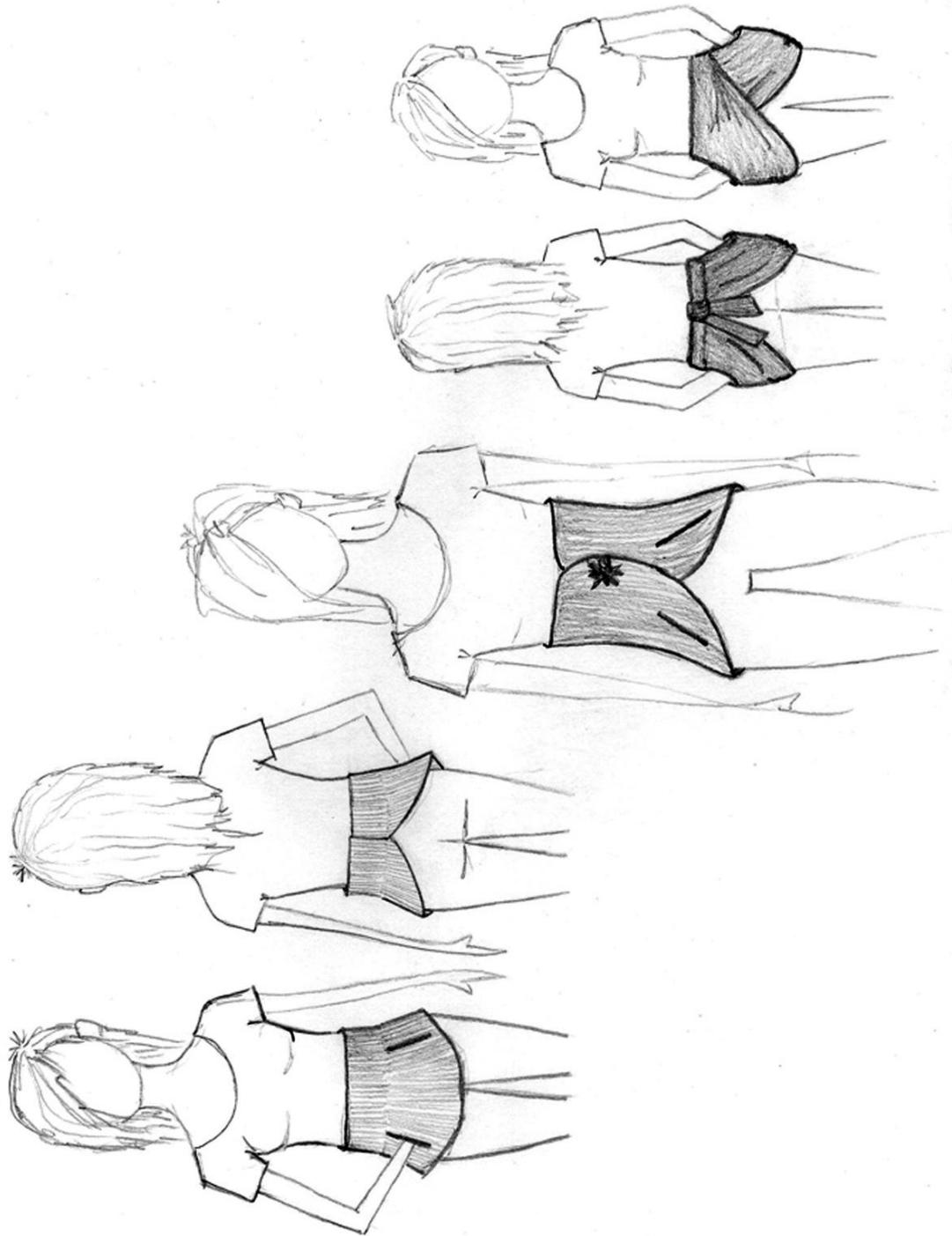
Esboço 11



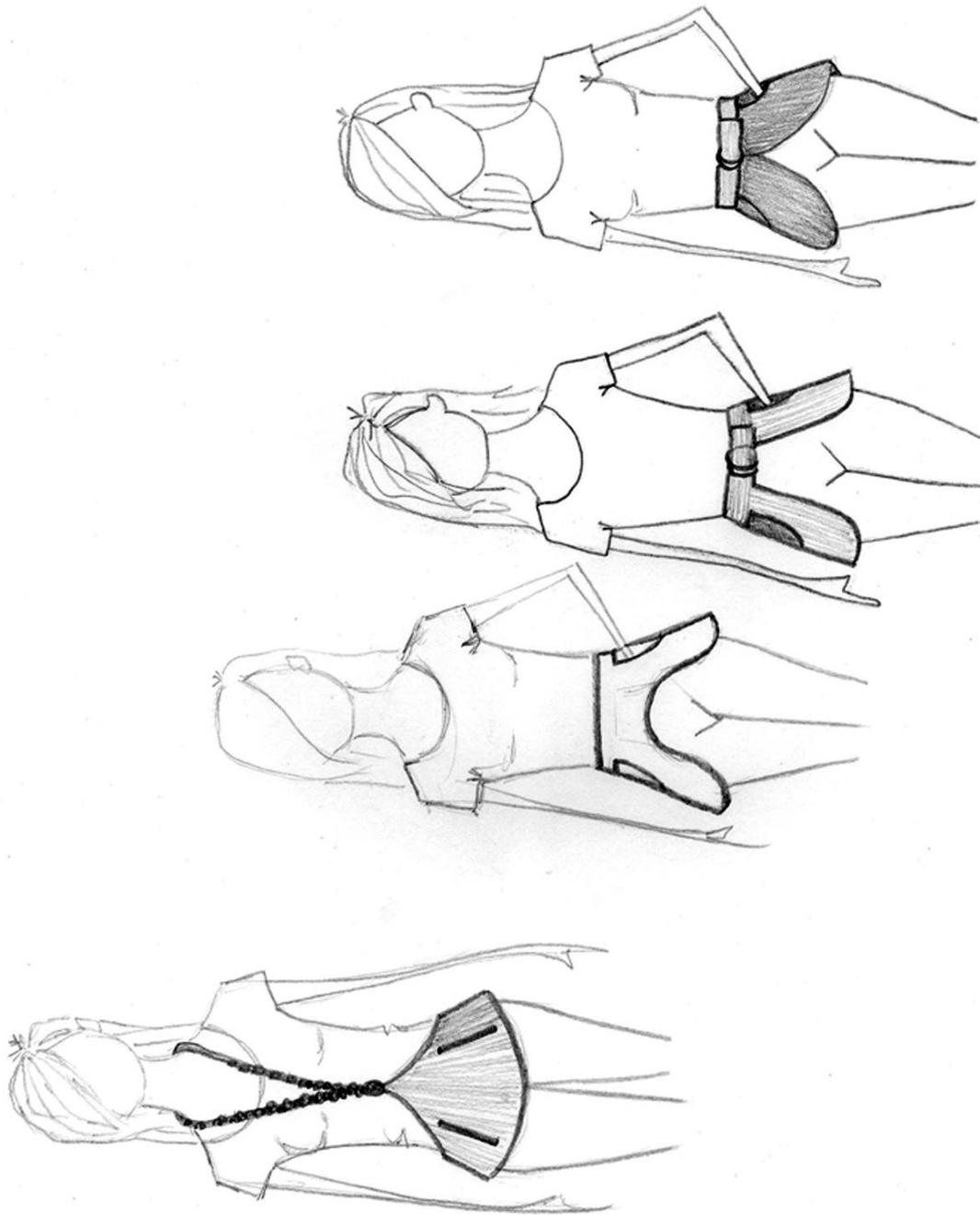
Esboço 12



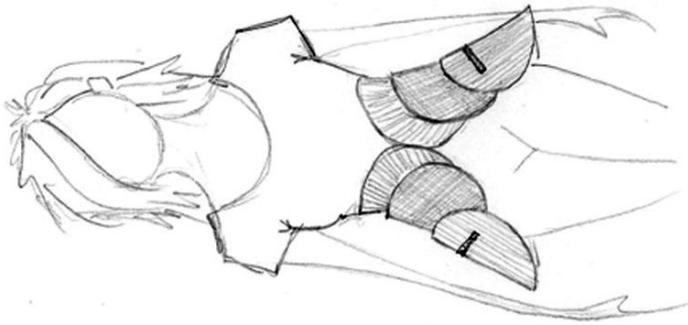
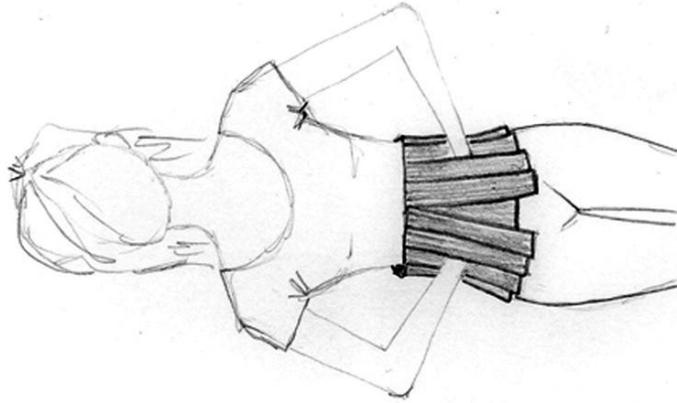
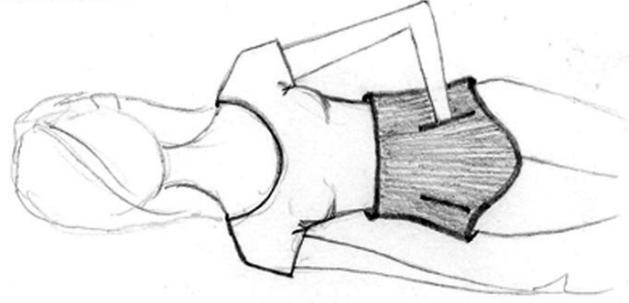
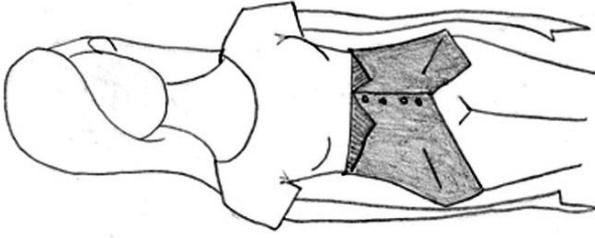
Esboço 13



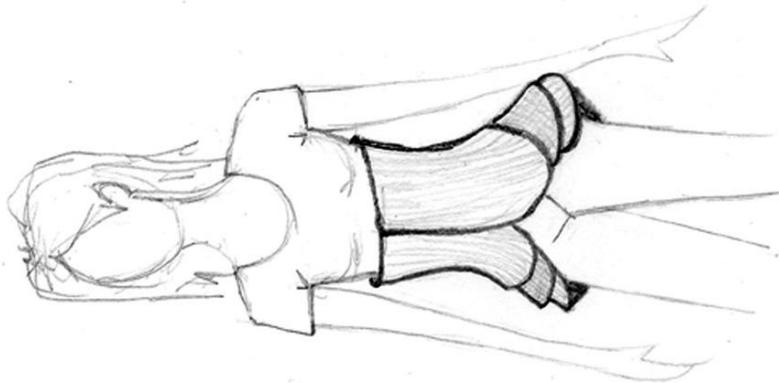
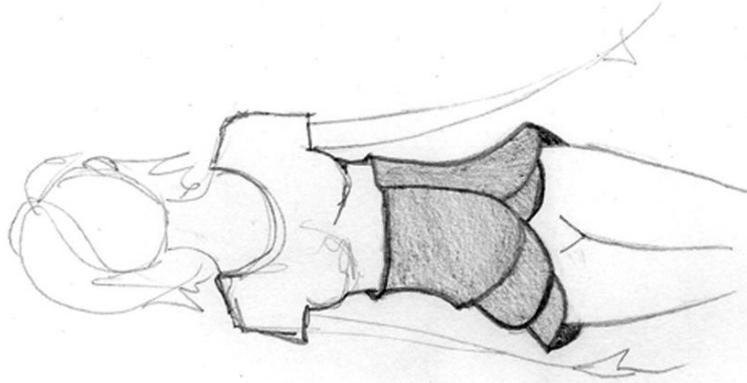
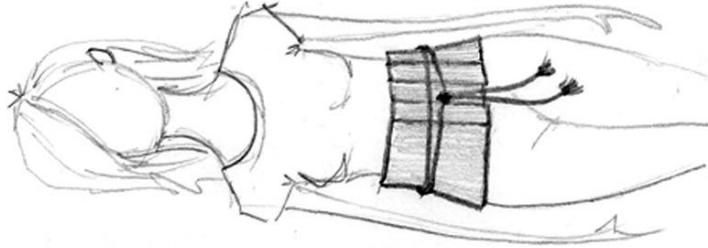
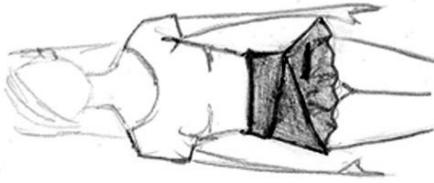
Esboço 14

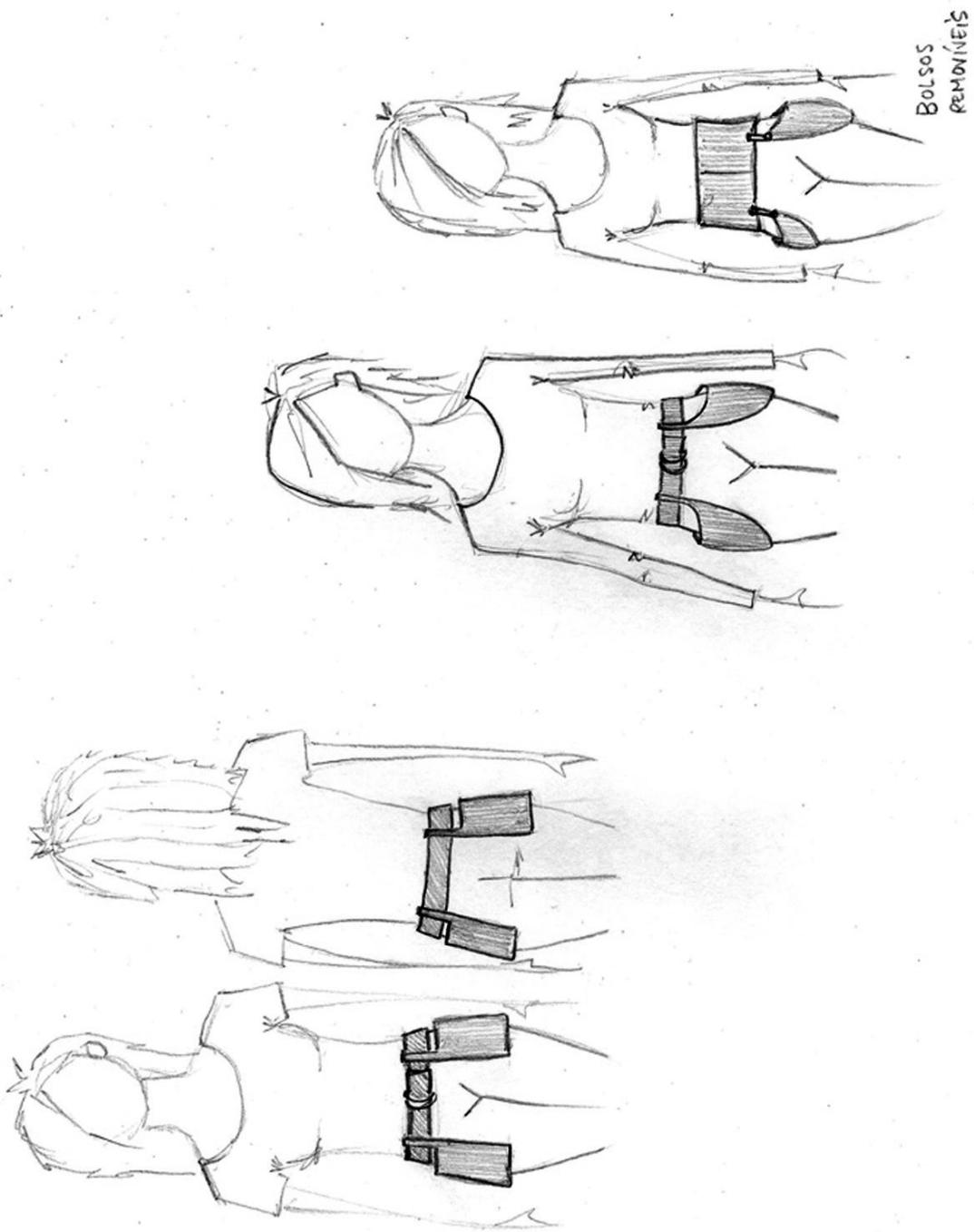


Esboço 15

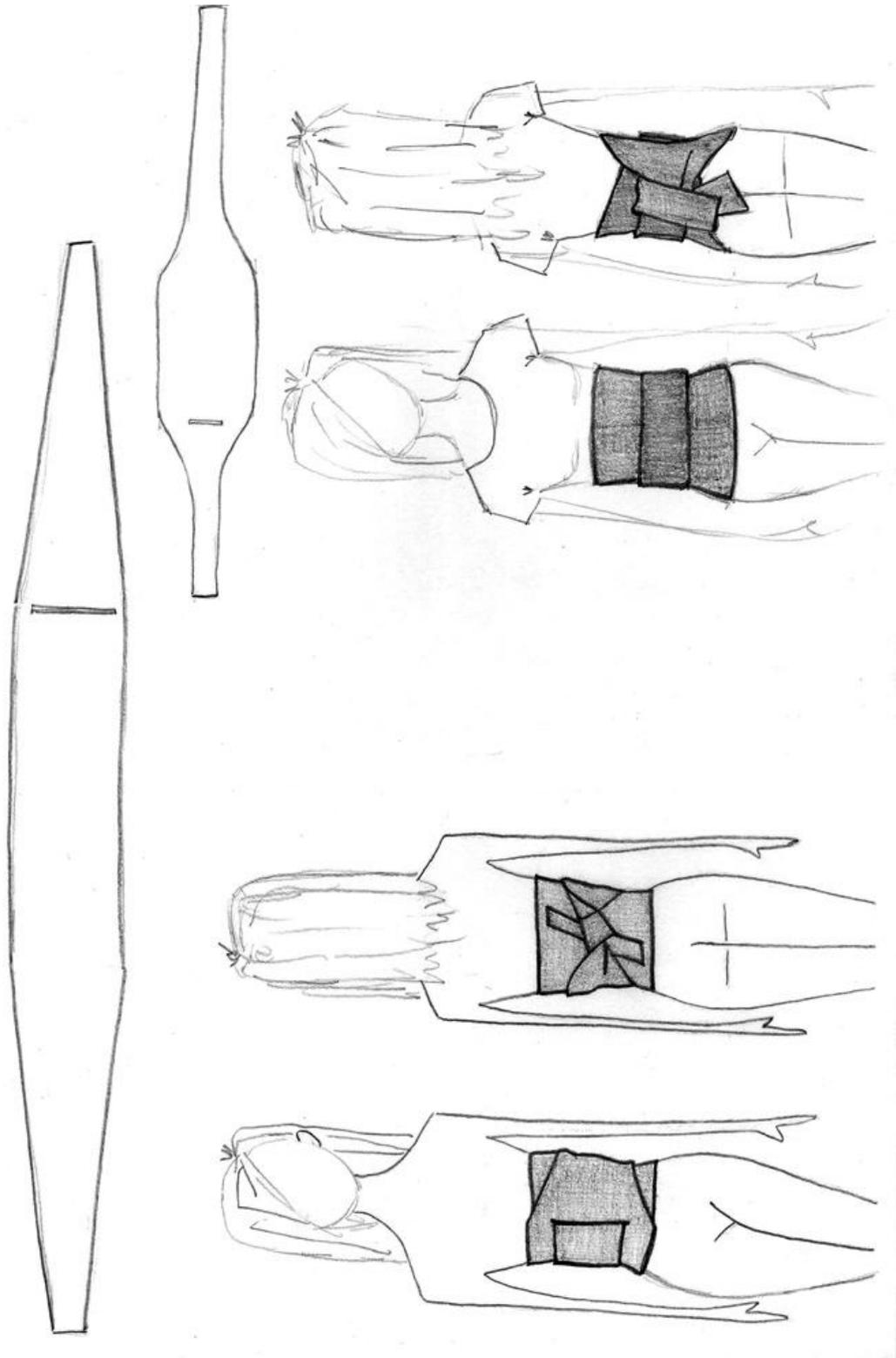


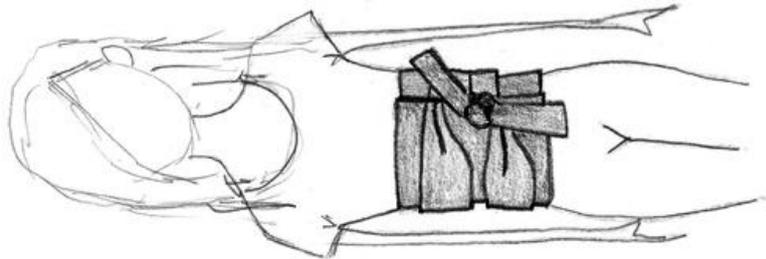
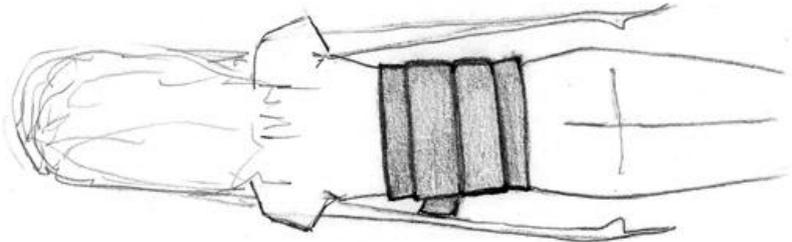
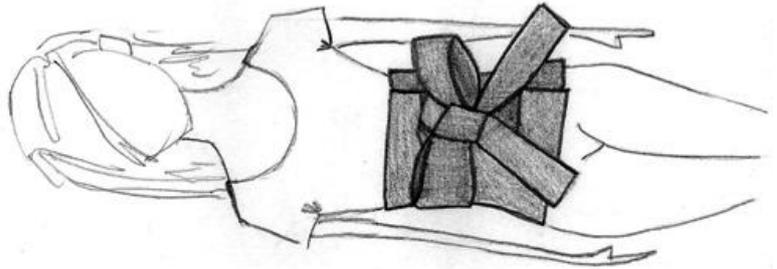
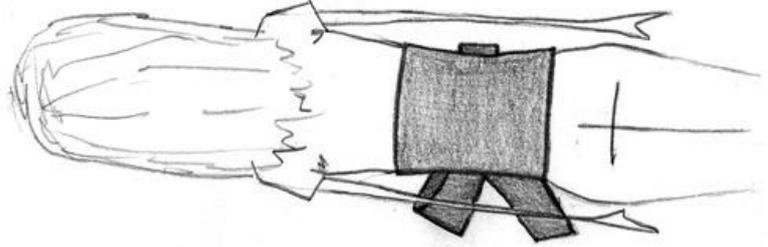
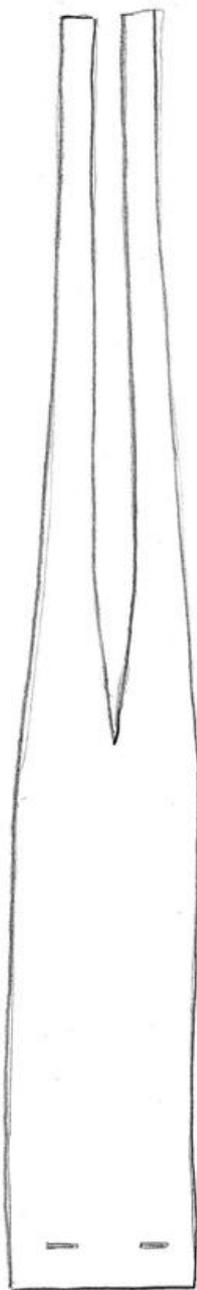
Esboço 16



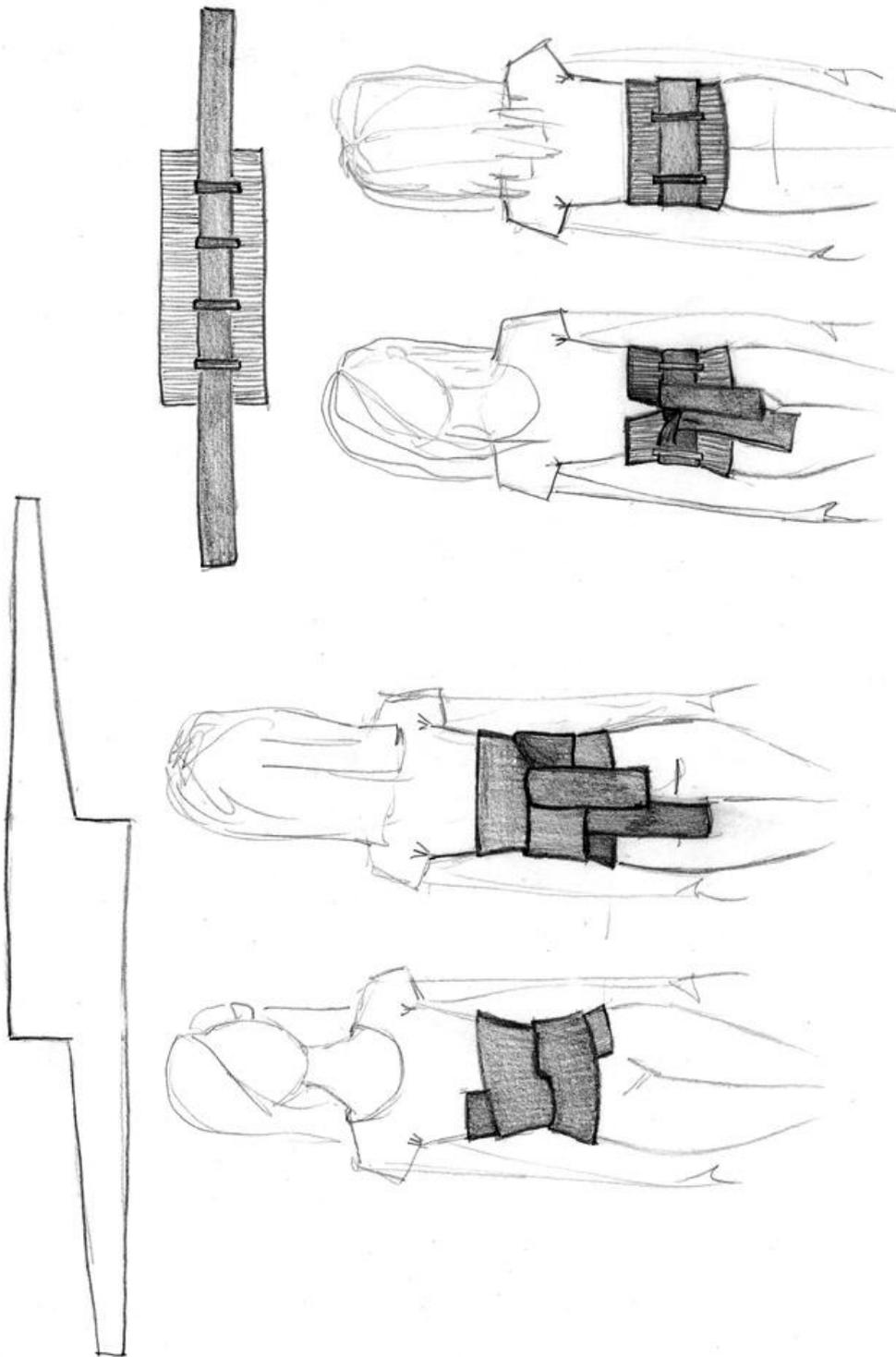


Esboço 18

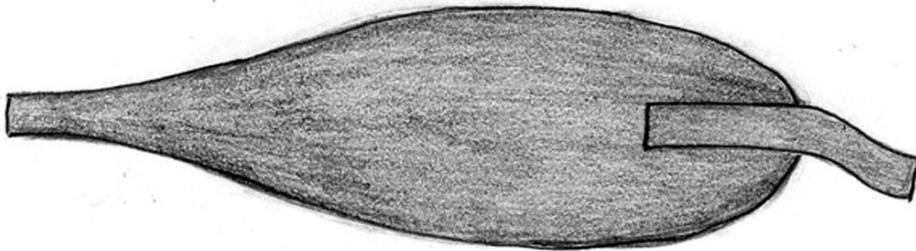




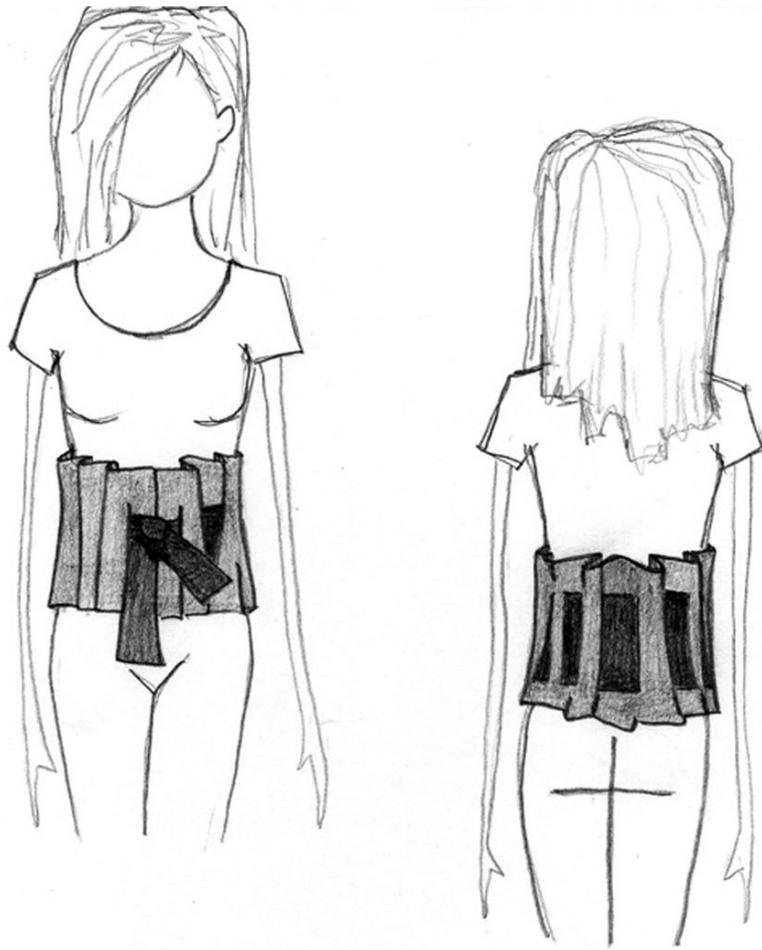
Esboço 20

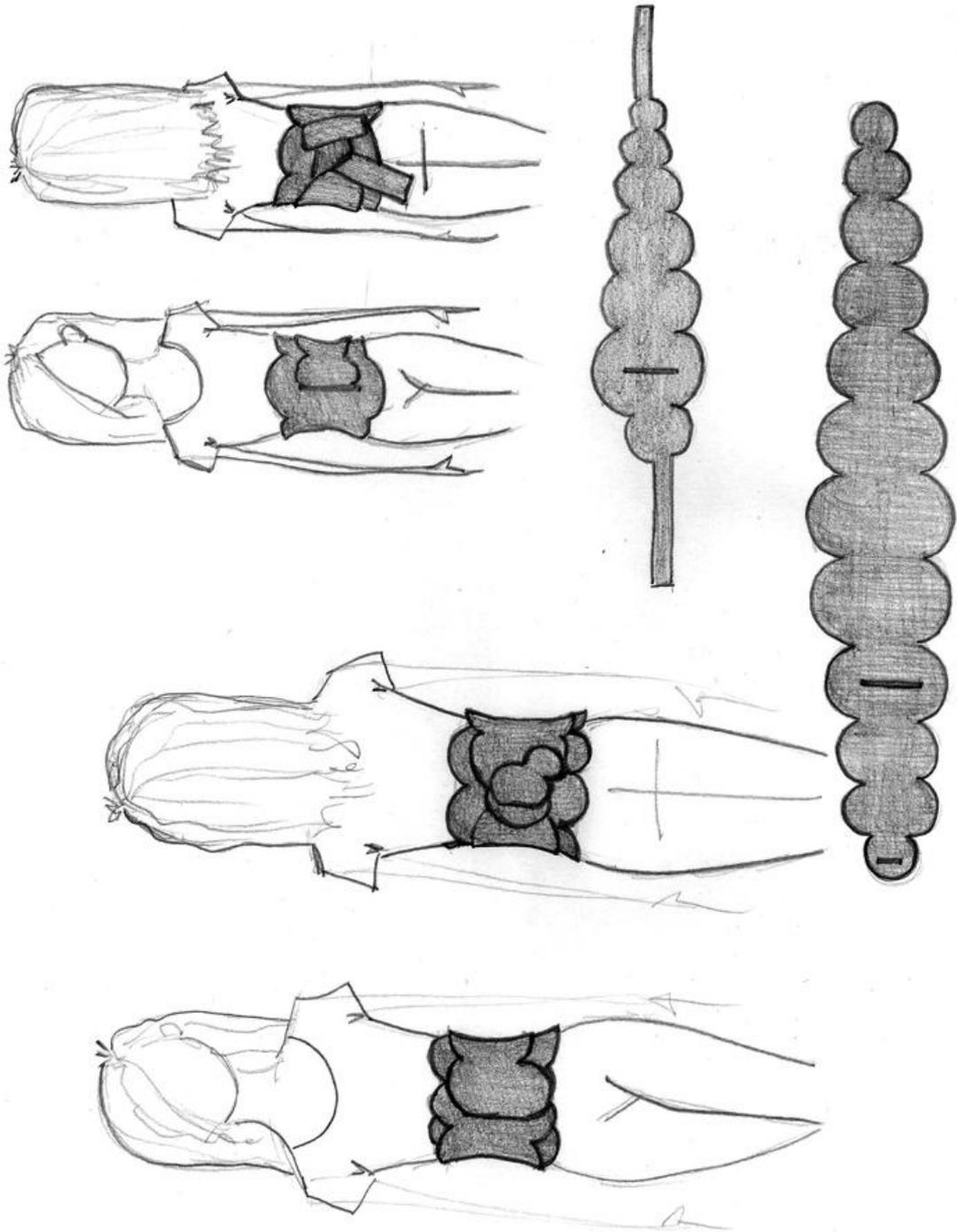


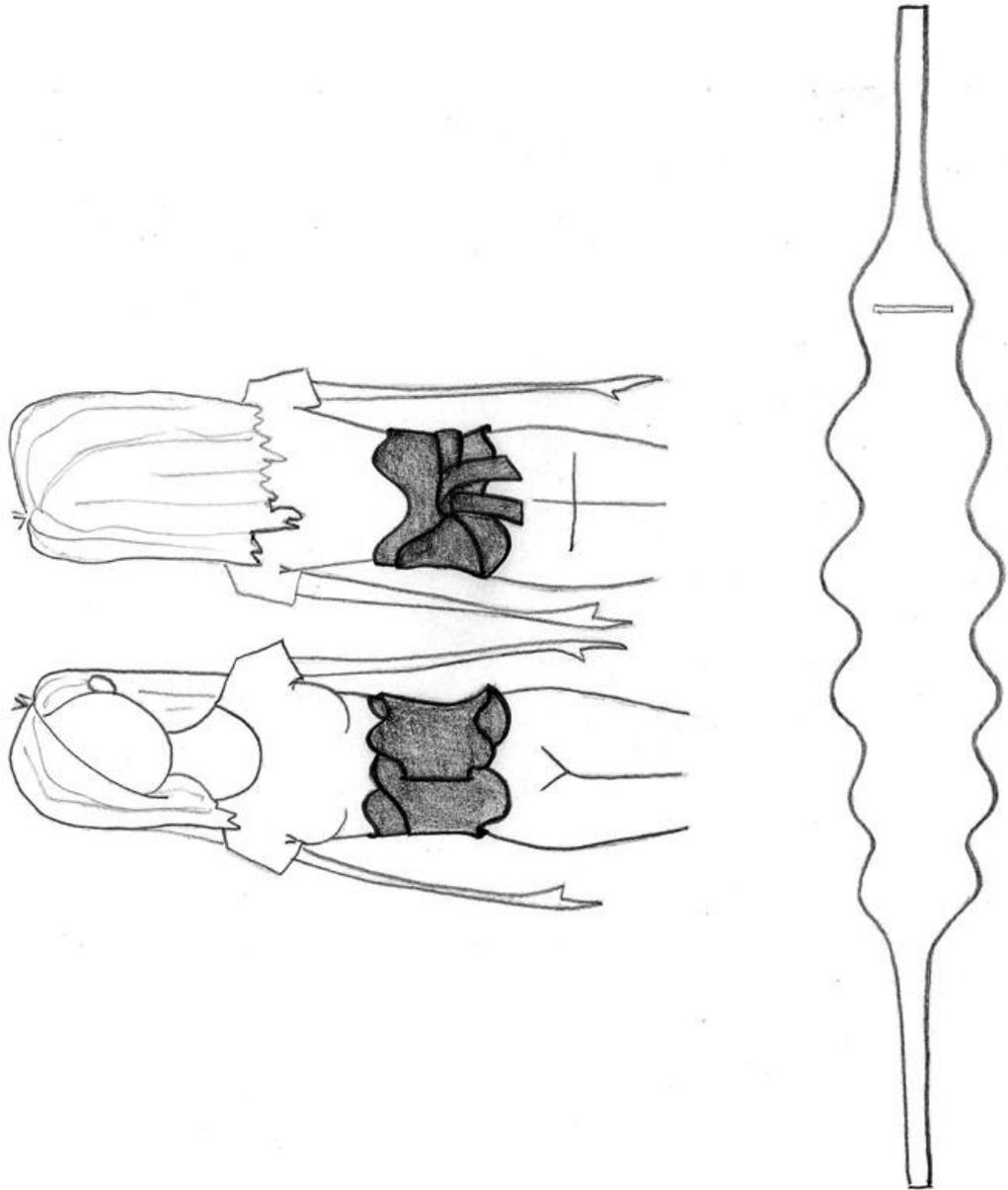
Esboço 21



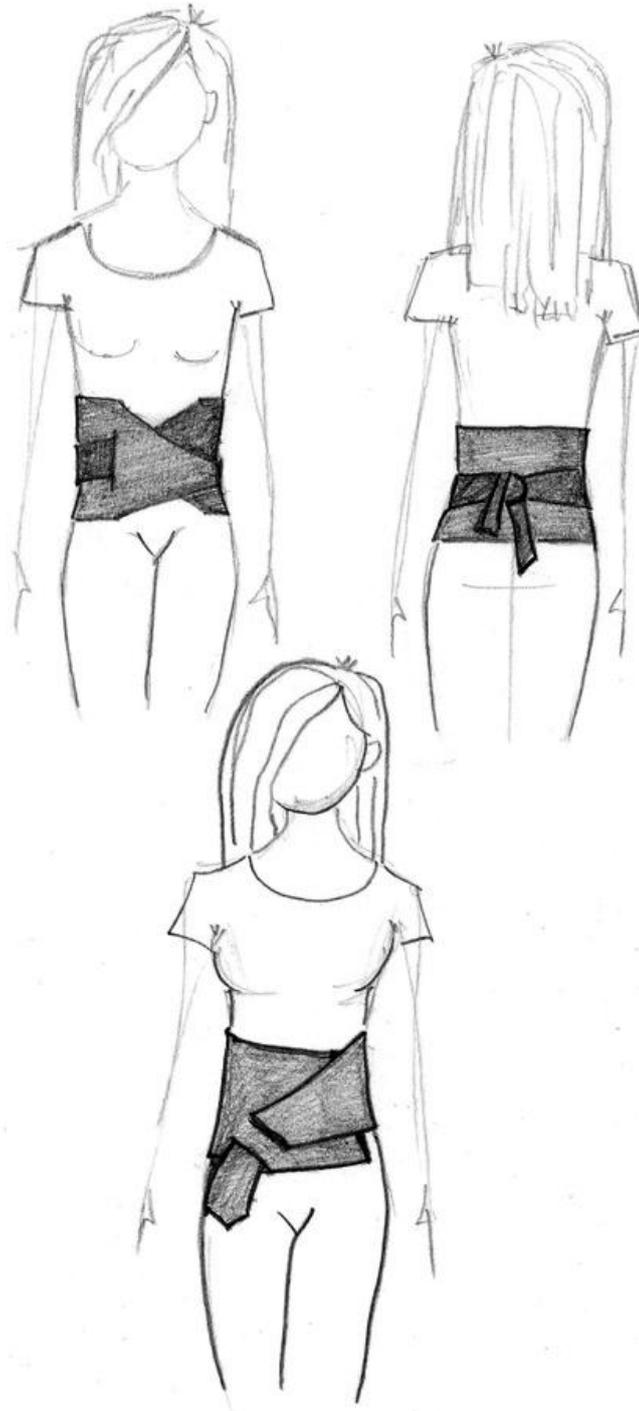
Esboço 22







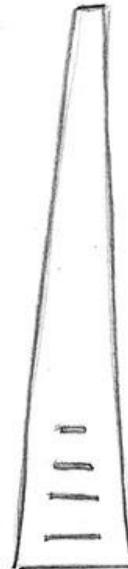
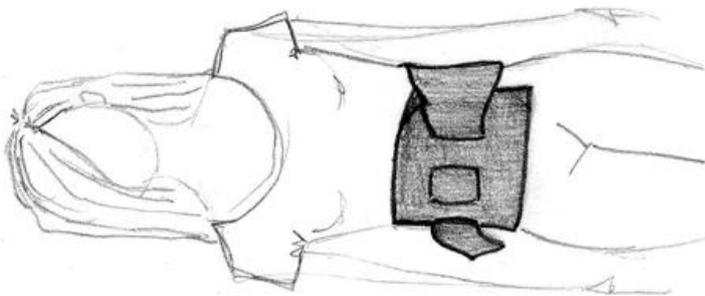
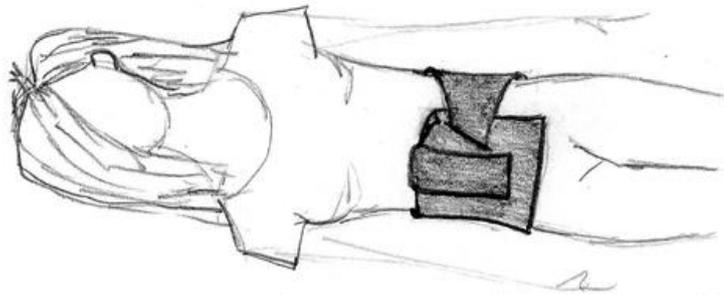
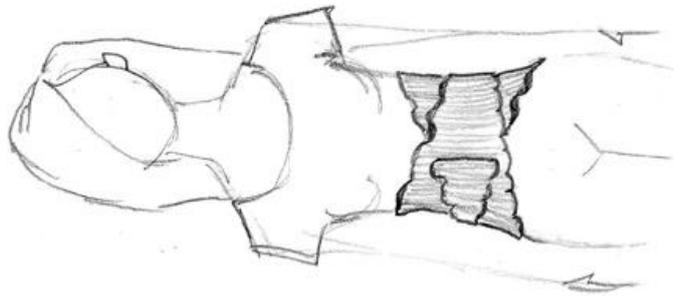
Esboço 25

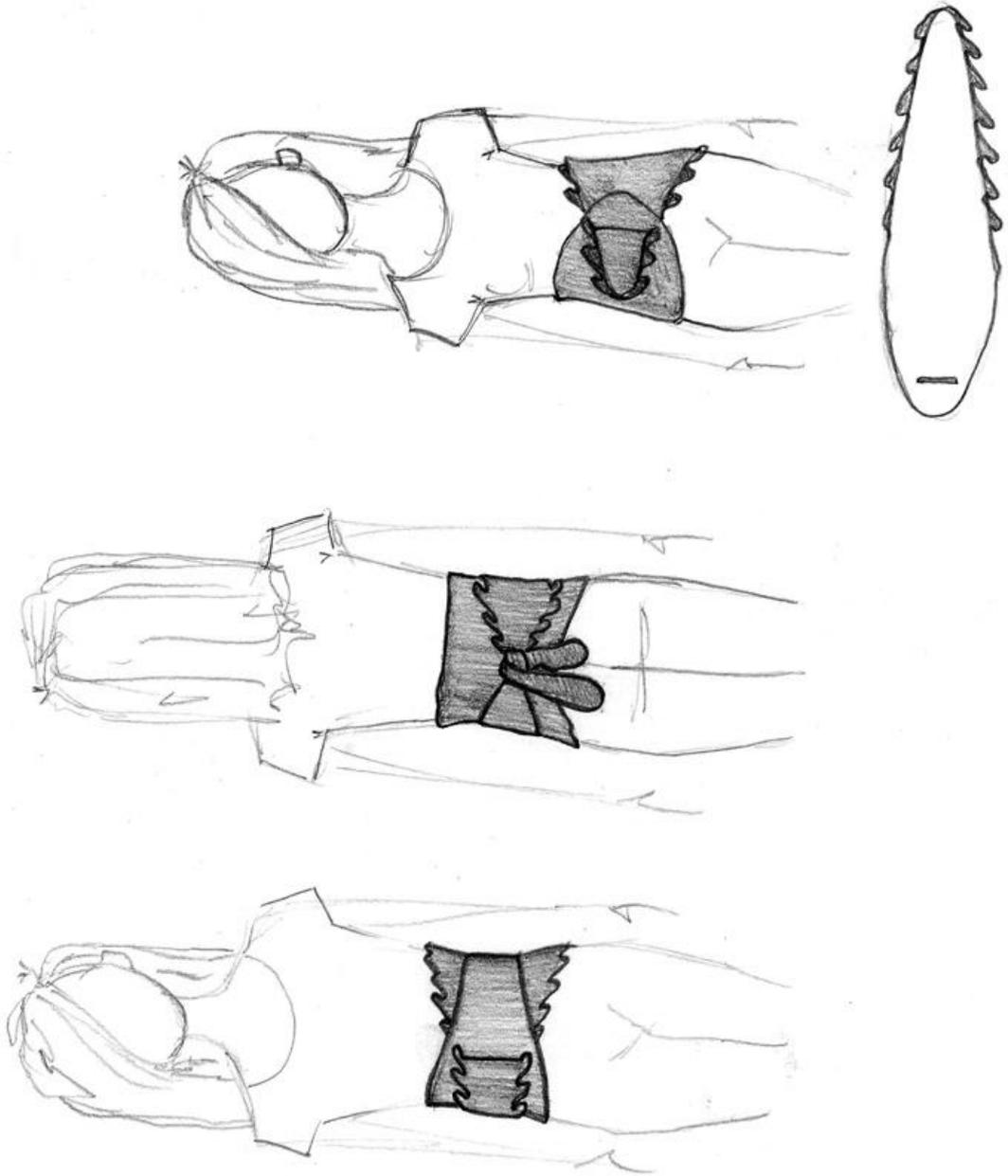


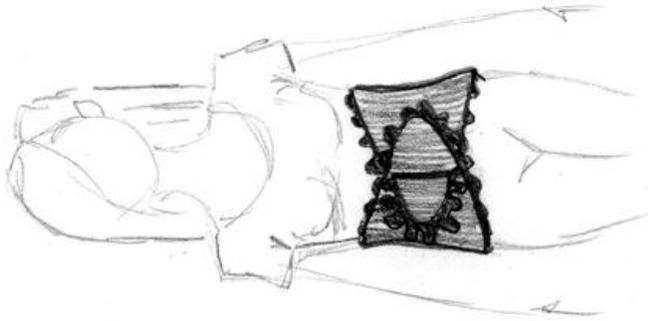


Esboço 27

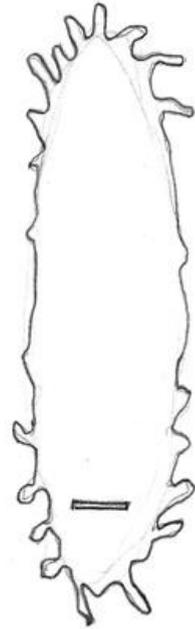
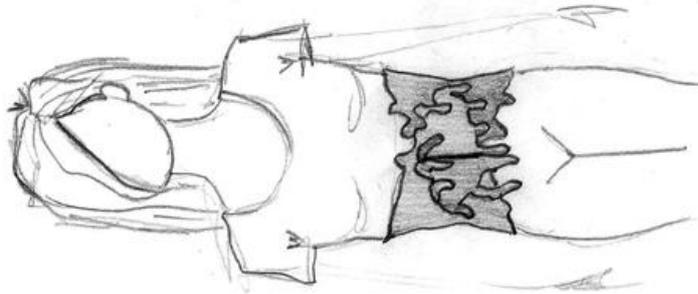
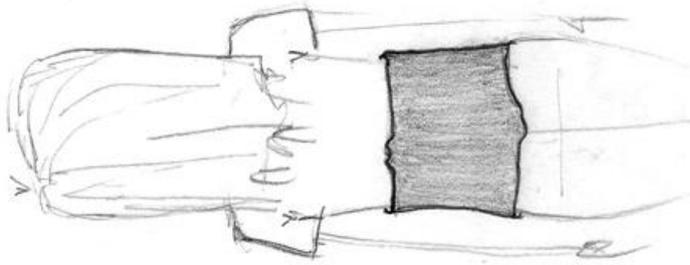
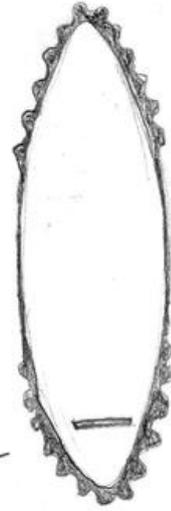


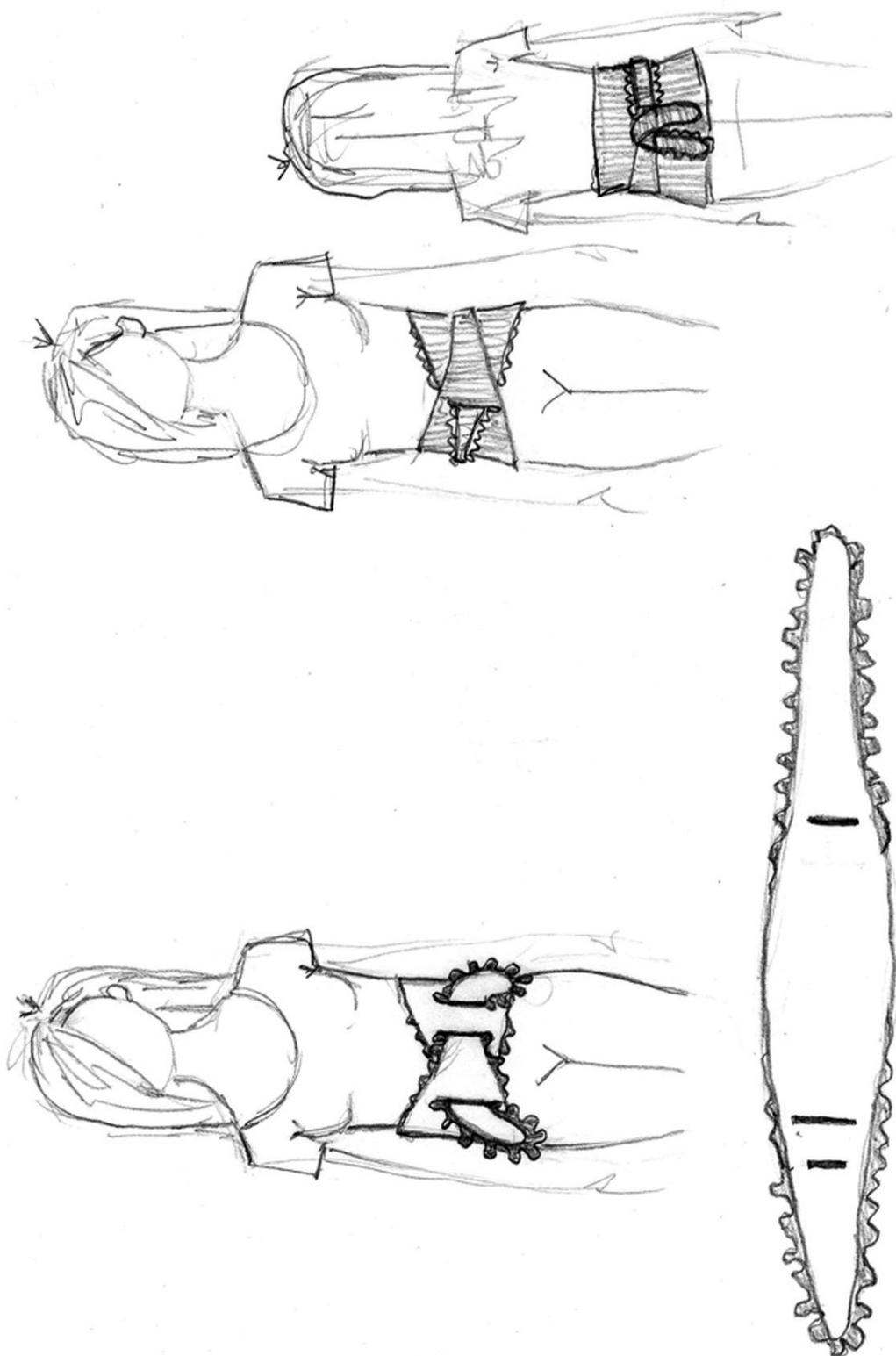


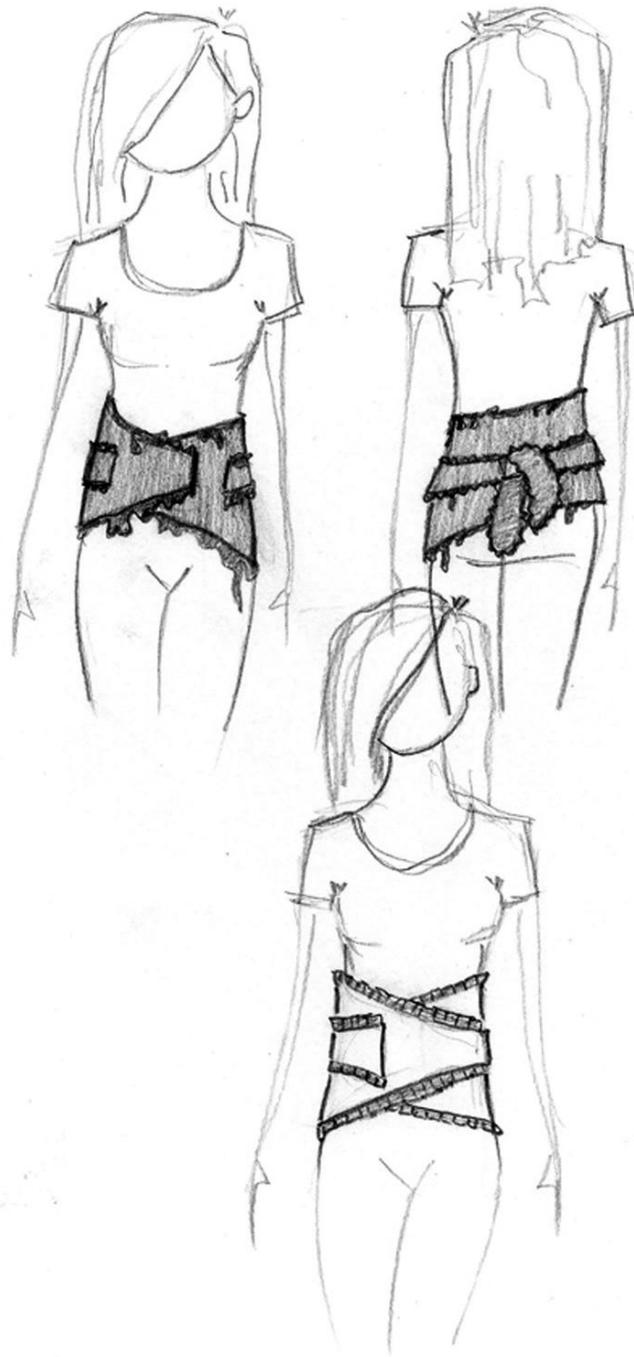




Debnar a malha nu material
+ rigido para fazer prista mo
fecho.

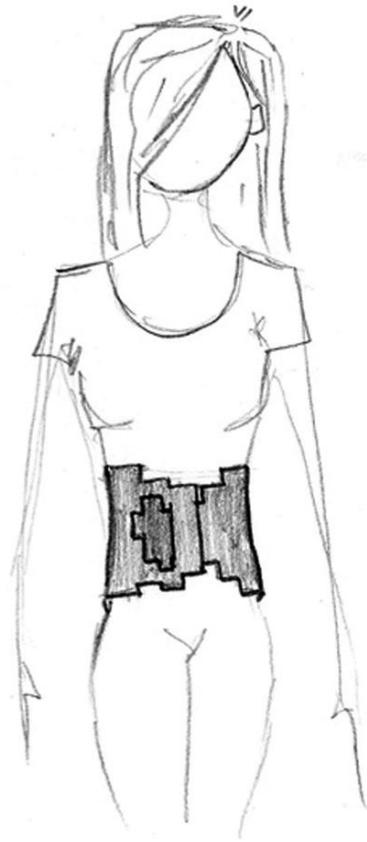


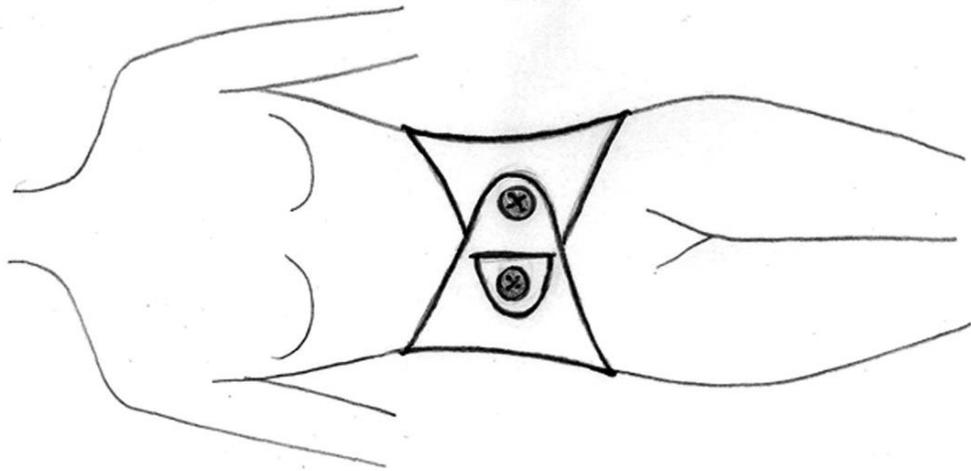
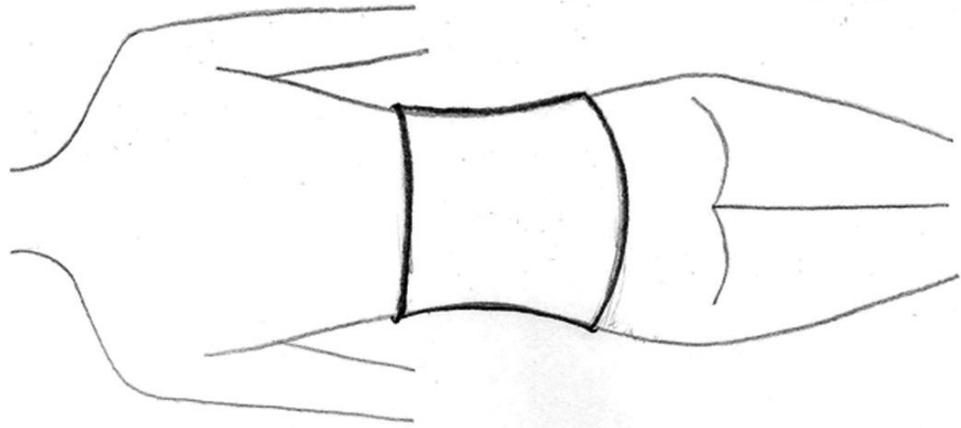


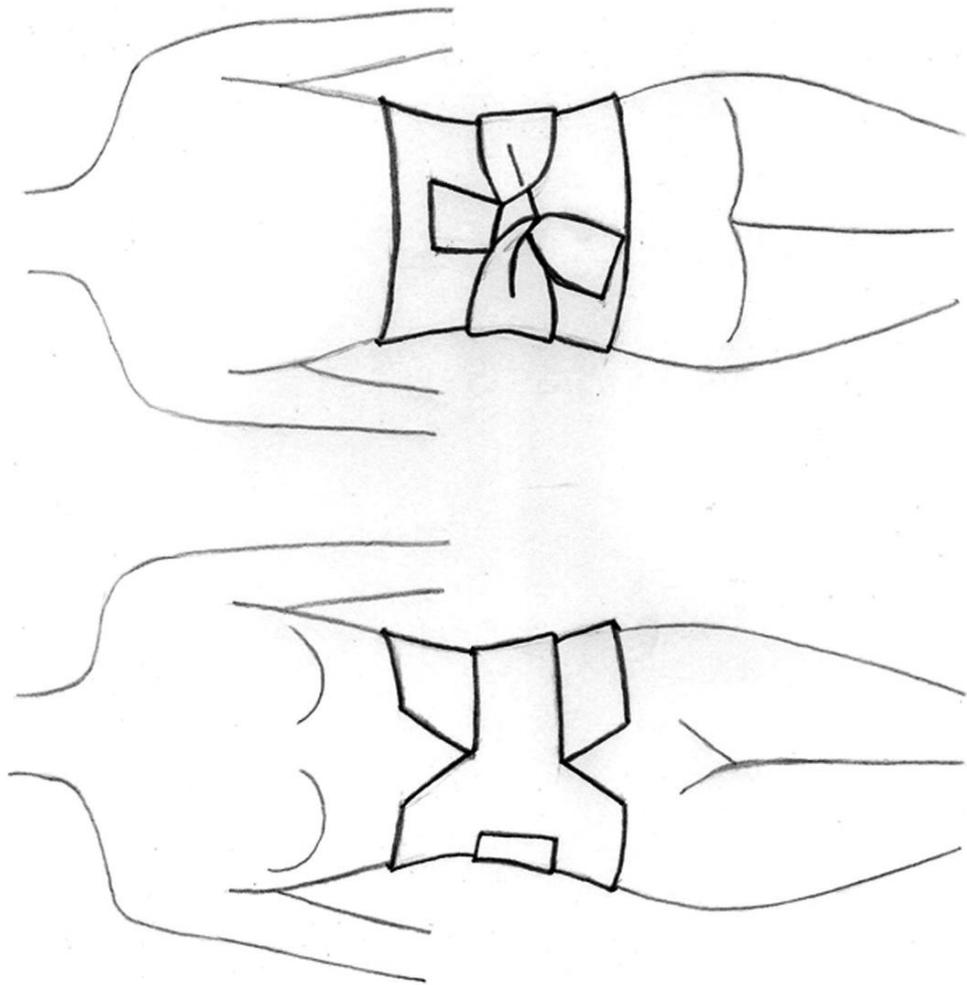


Esboço 33

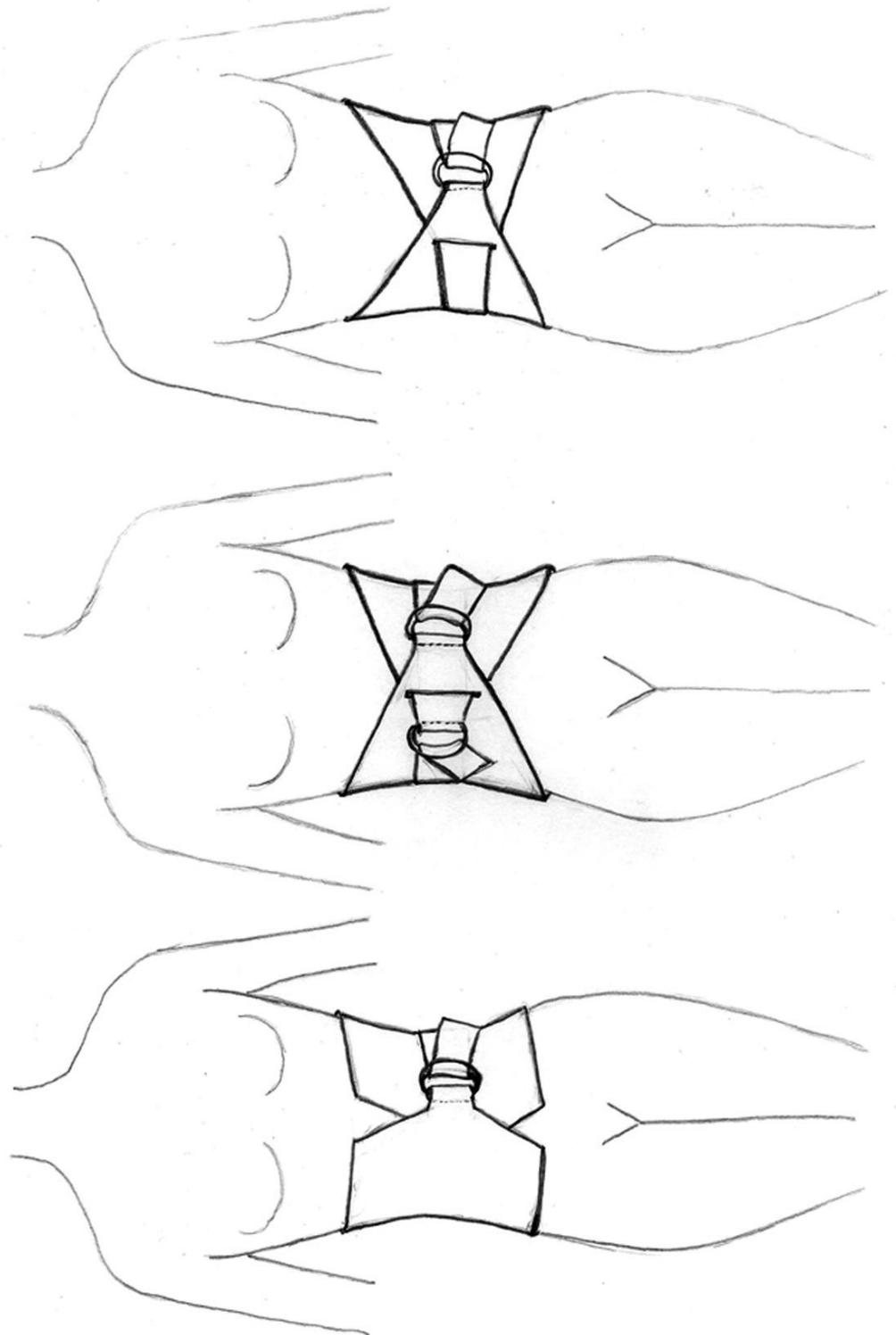


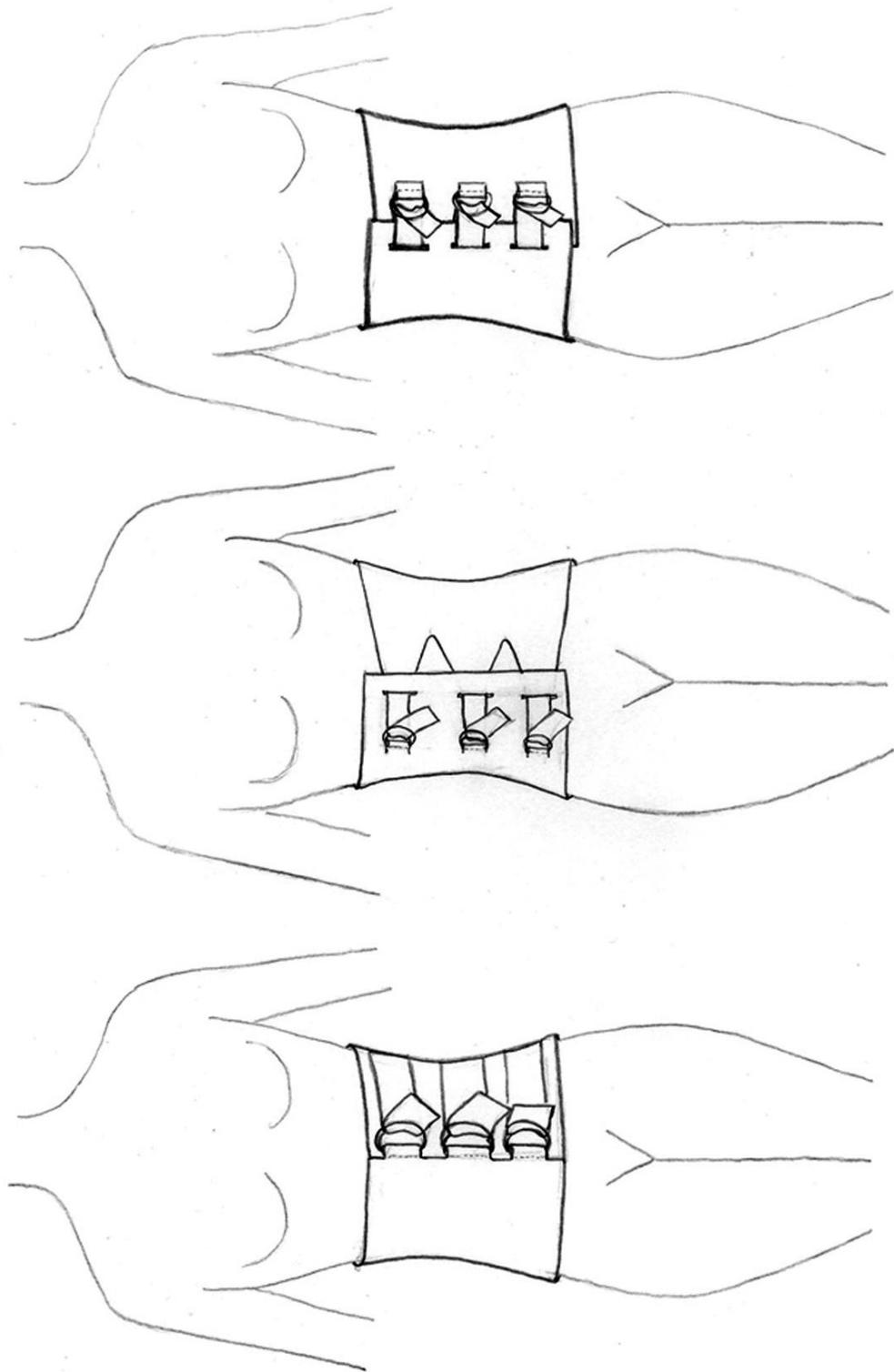




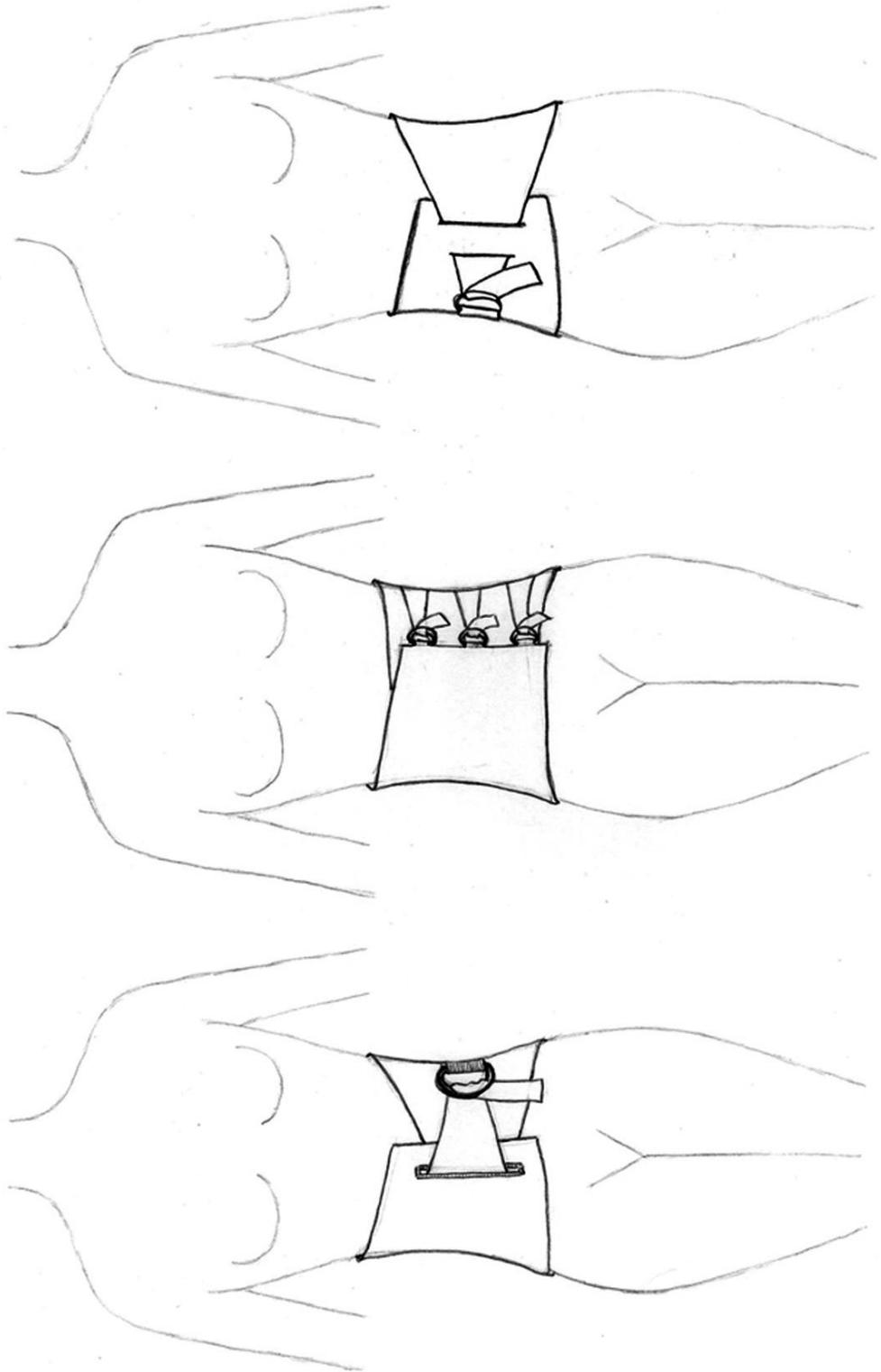


Esboço 37

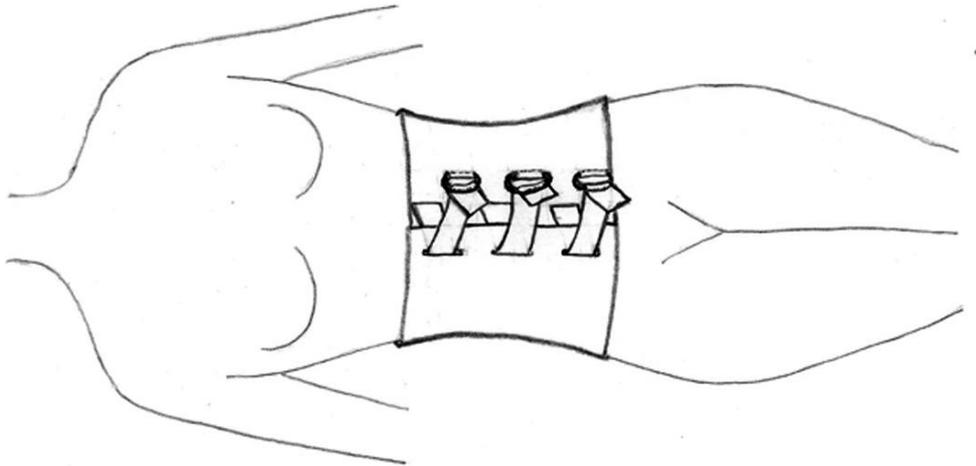
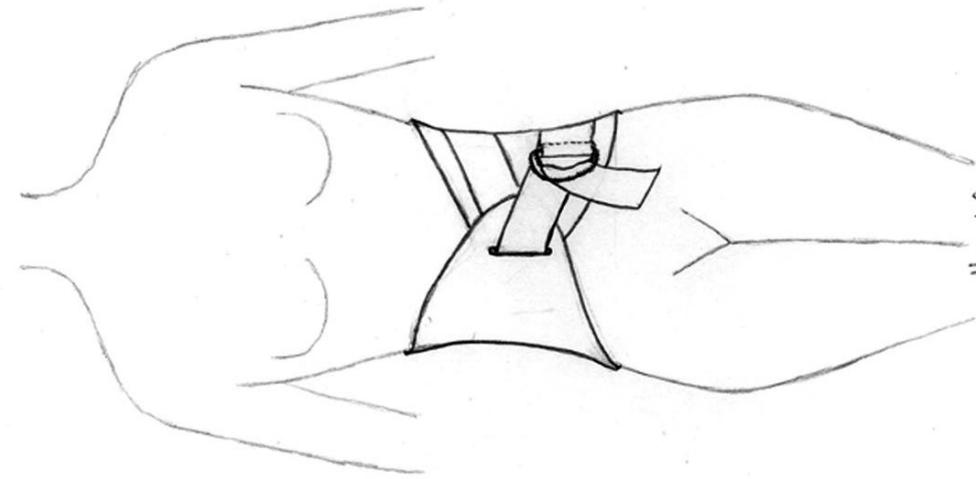
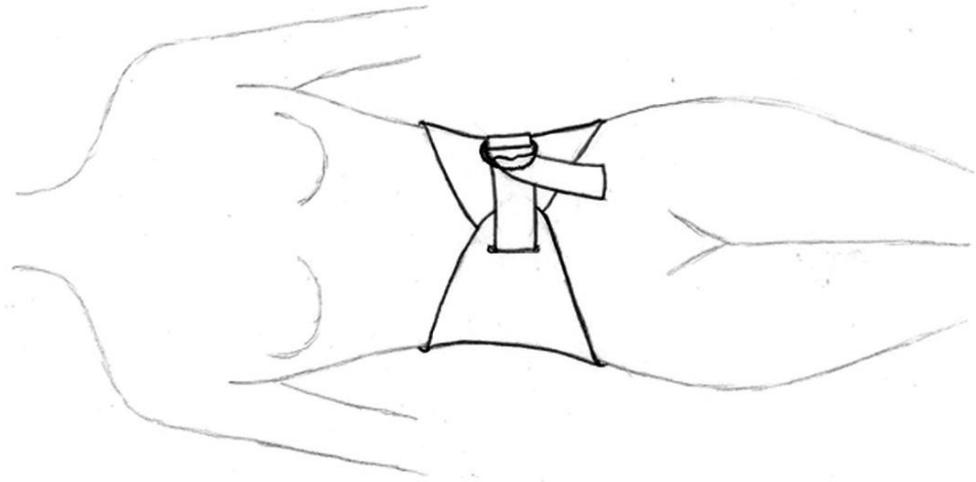




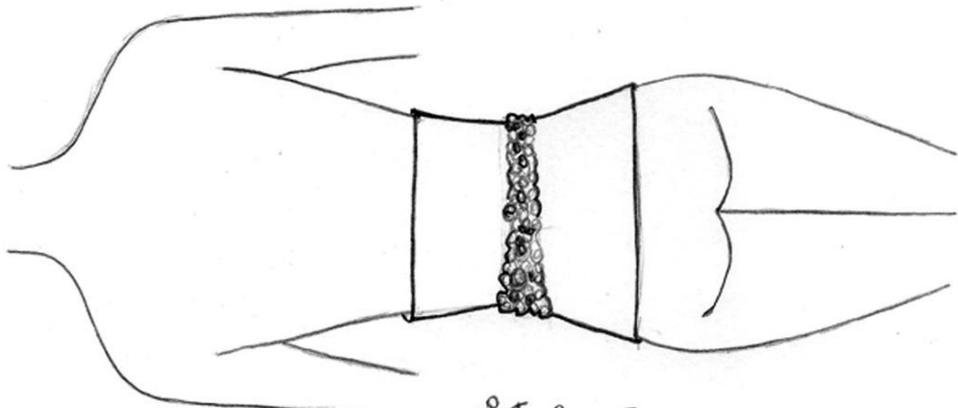
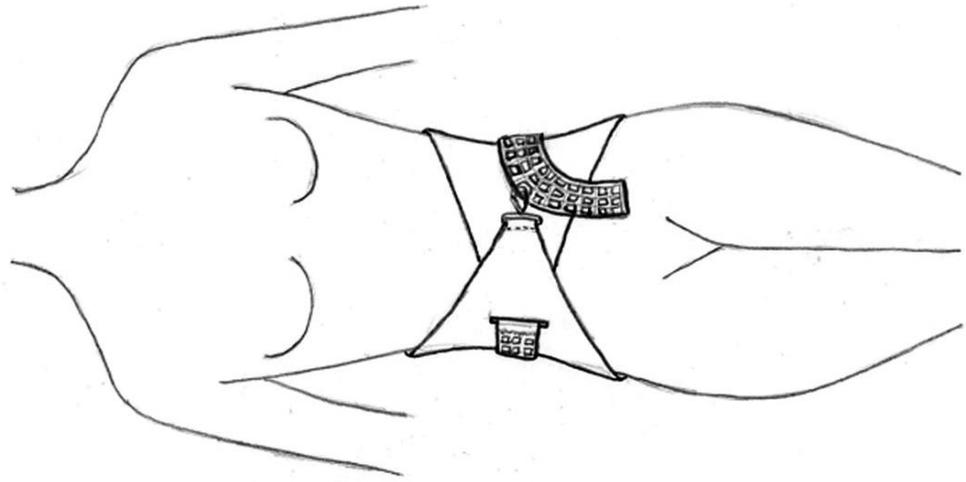
Esboço 39



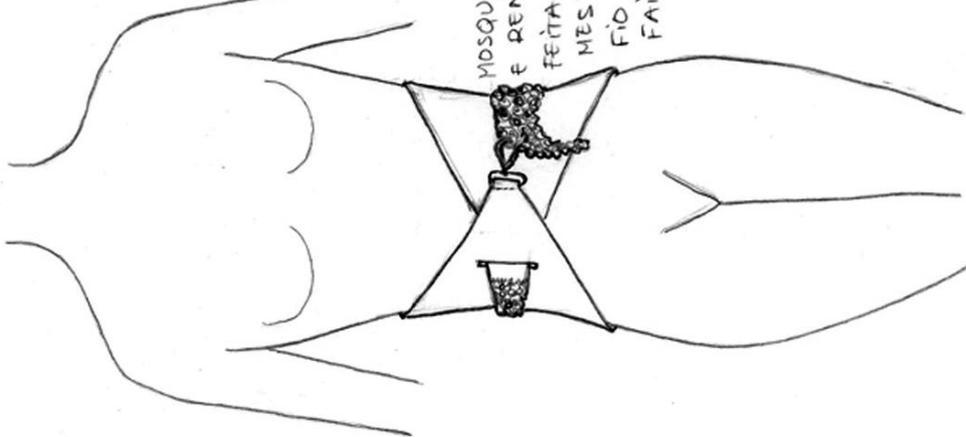
Esboço 40

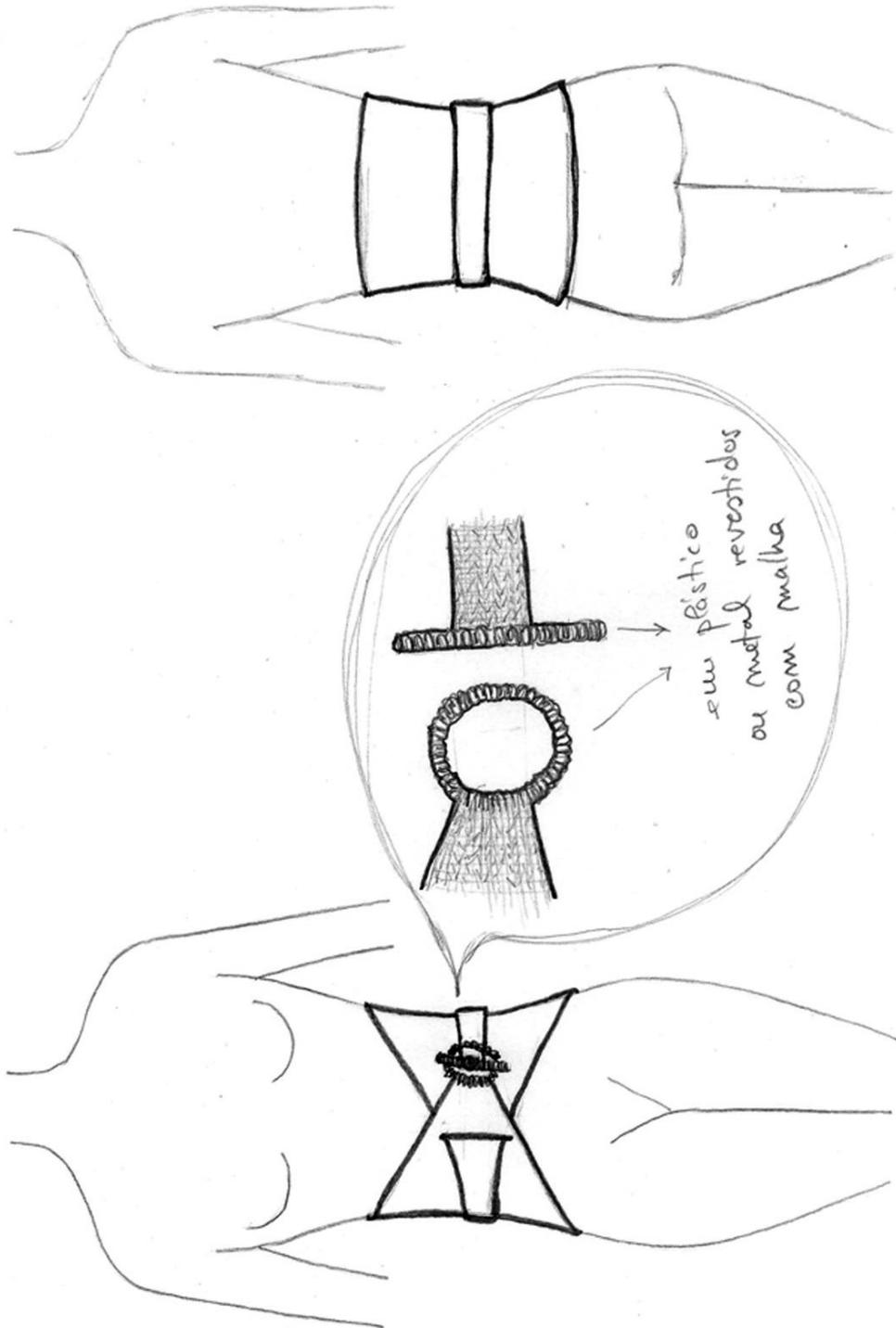


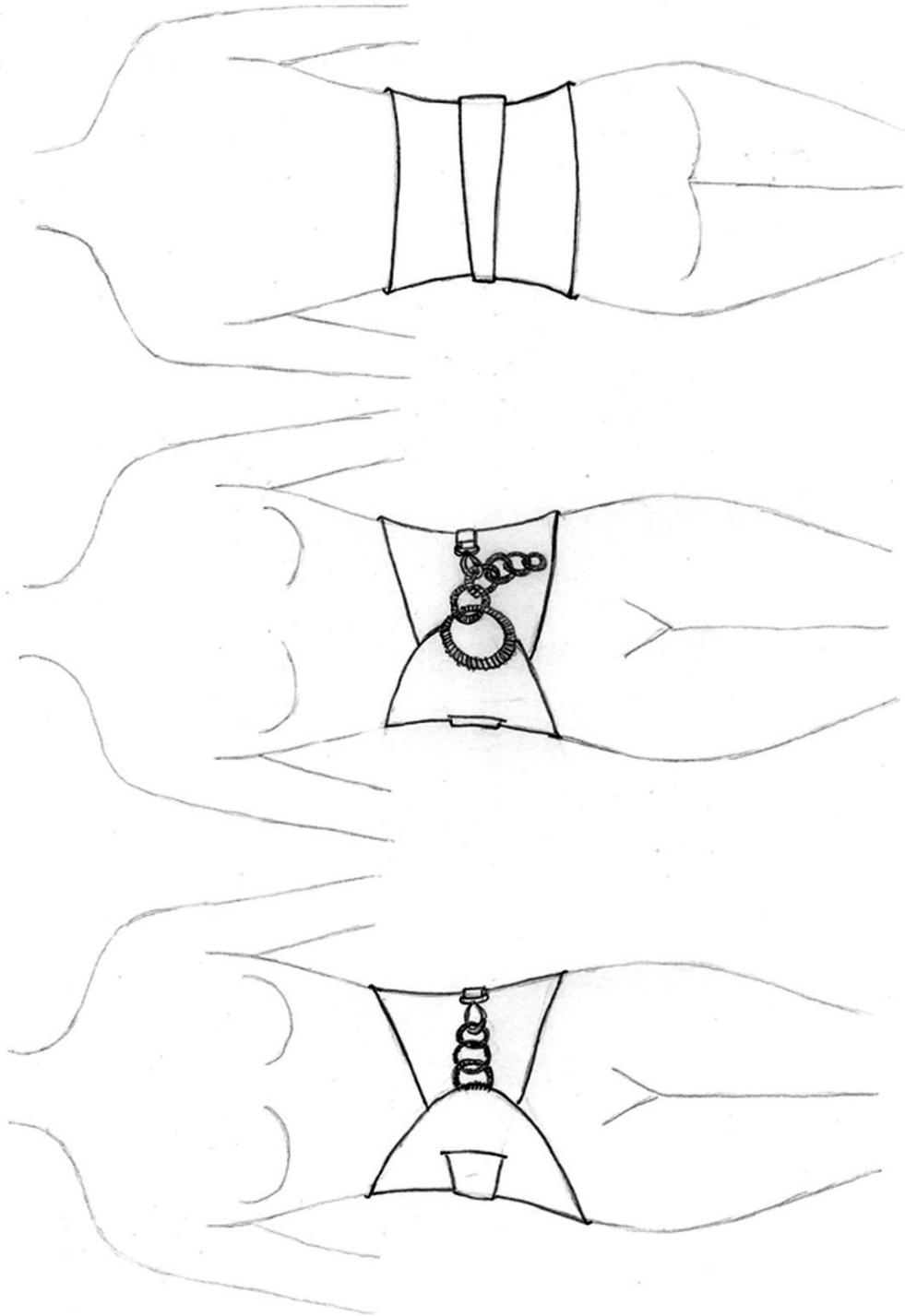
Nota: As argolas seriam forradas com malha/fio

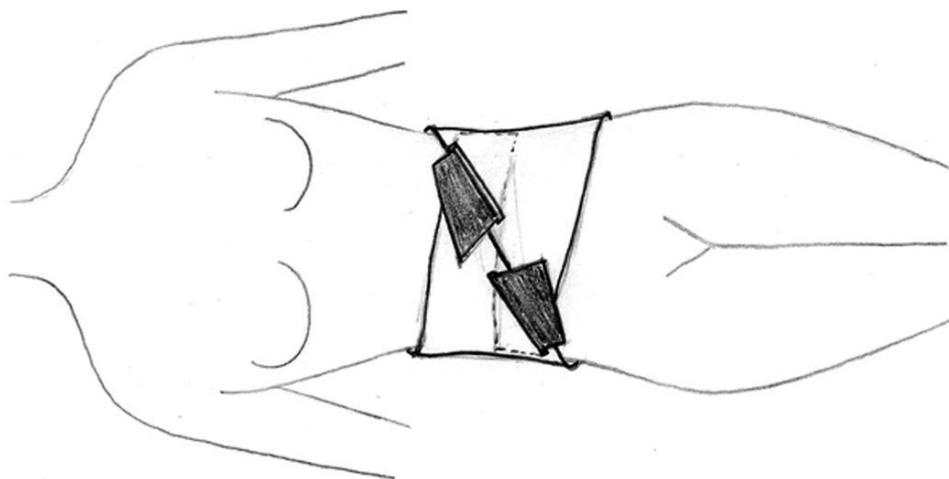
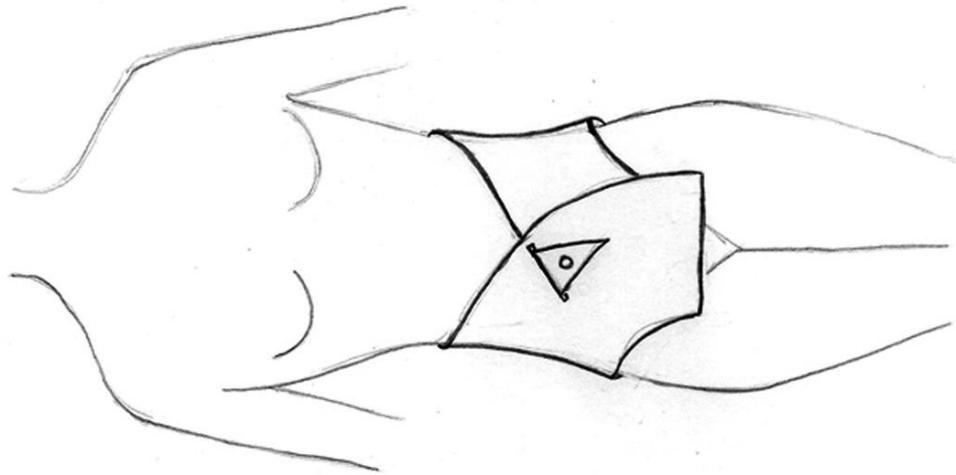
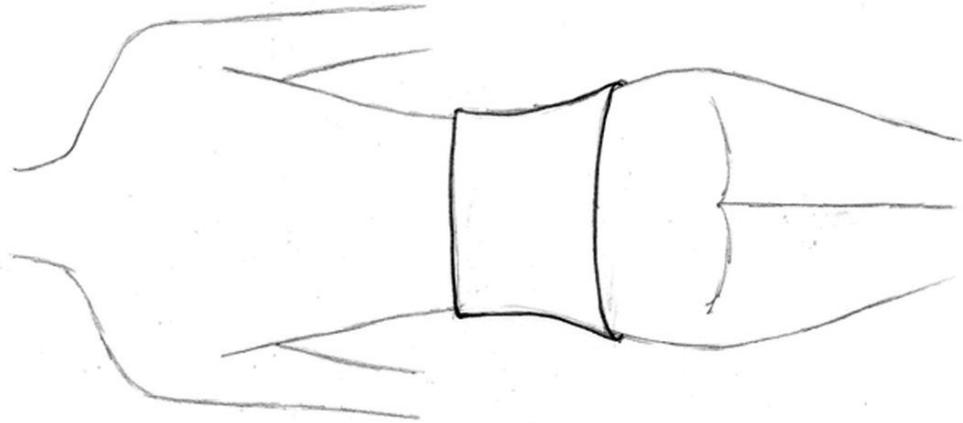


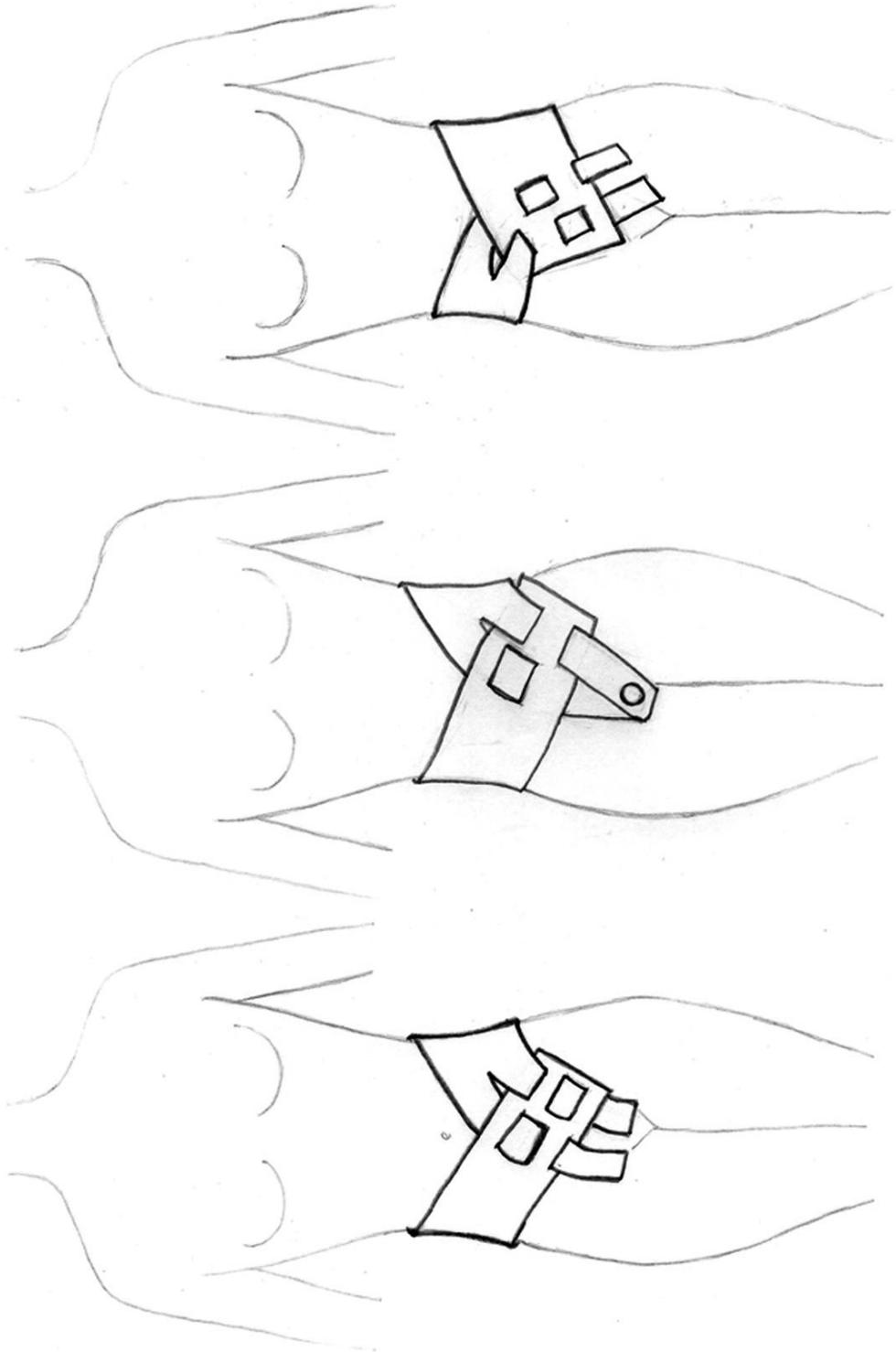
MOSQUETÃO
E RENDA
FEITA NO
MESMO
FIO DA
FAIXA



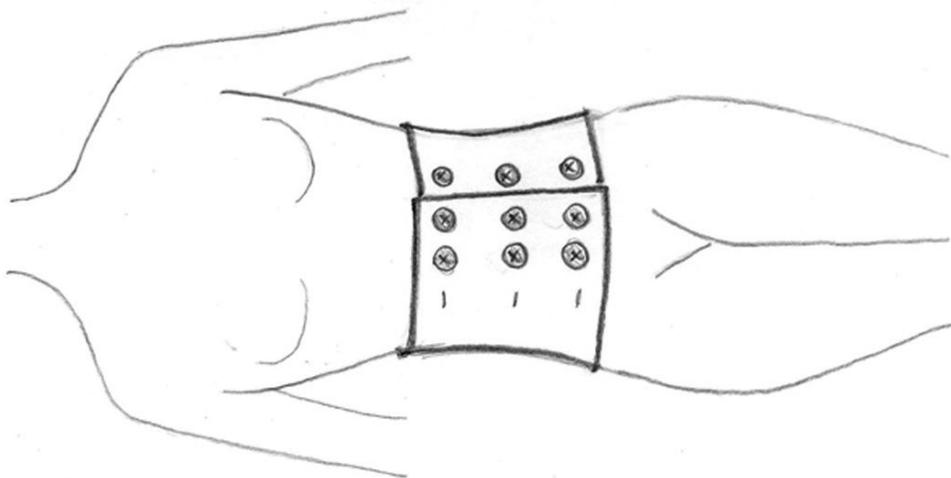
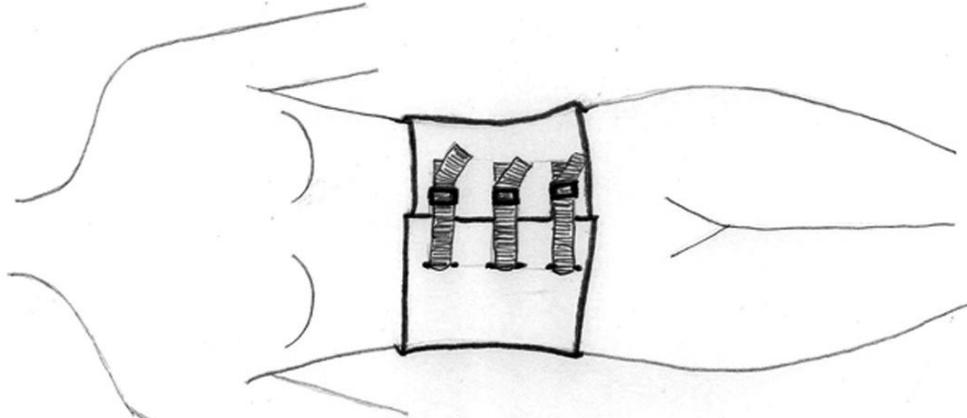
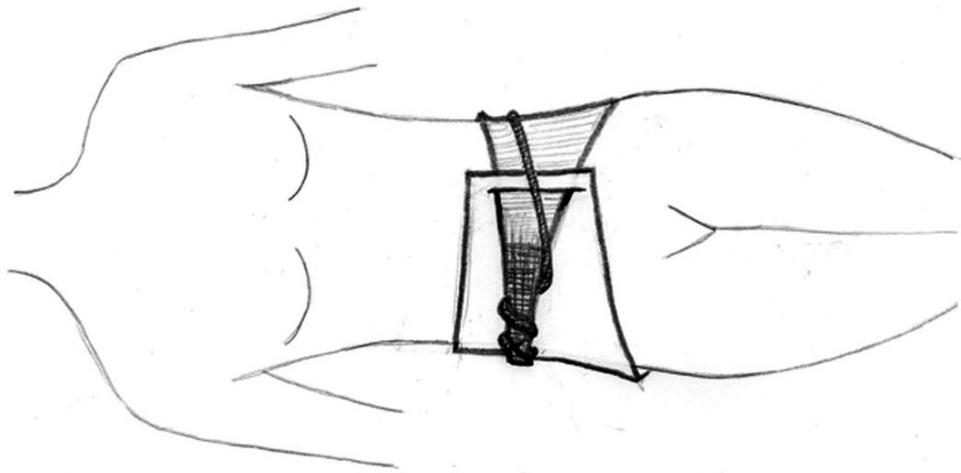


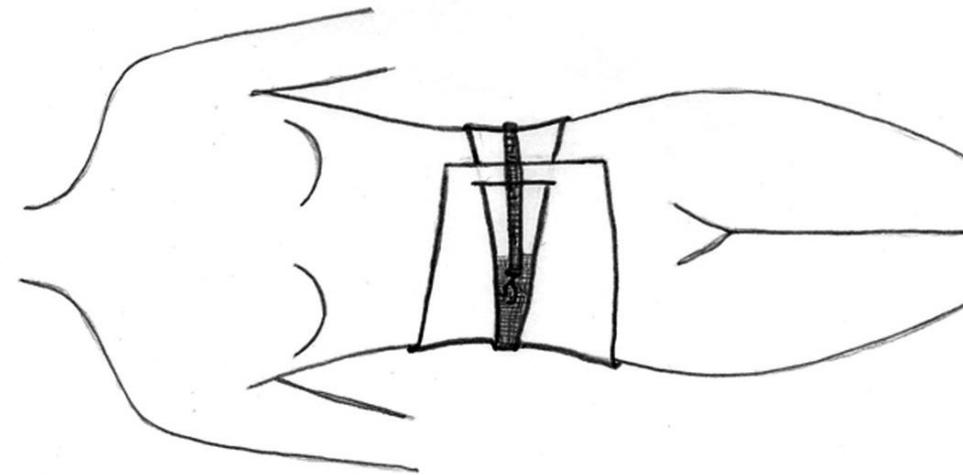
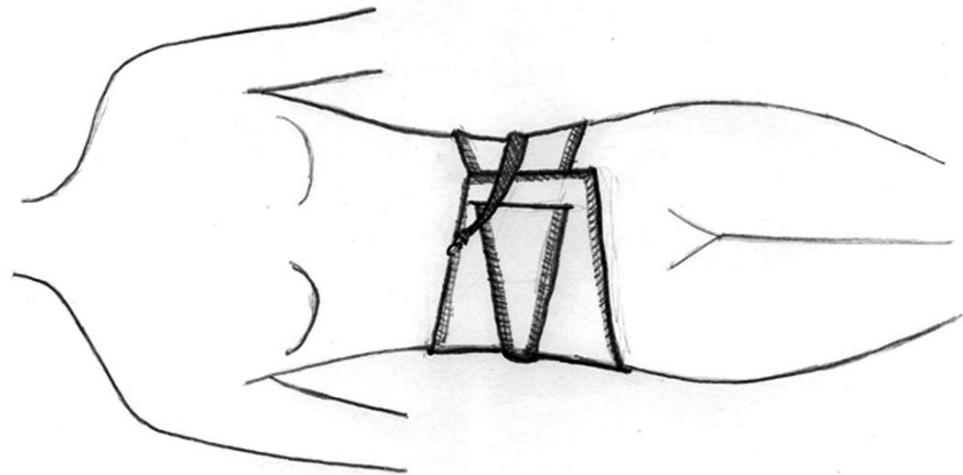
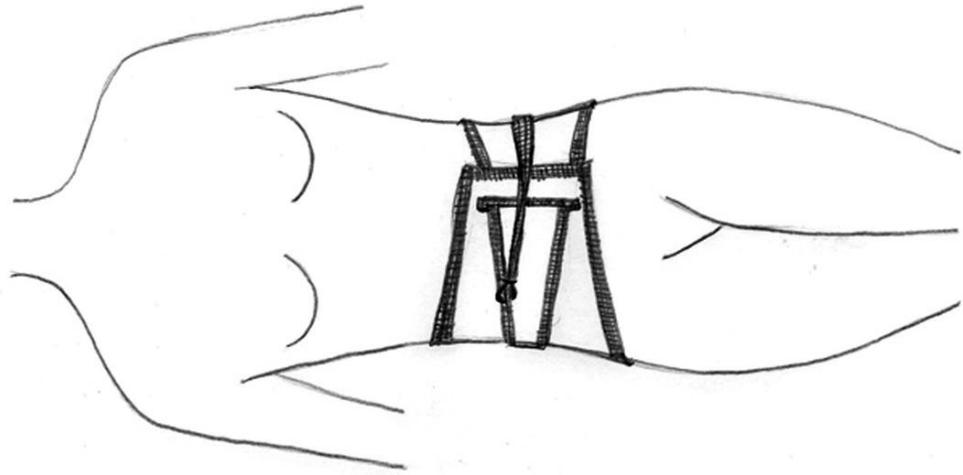


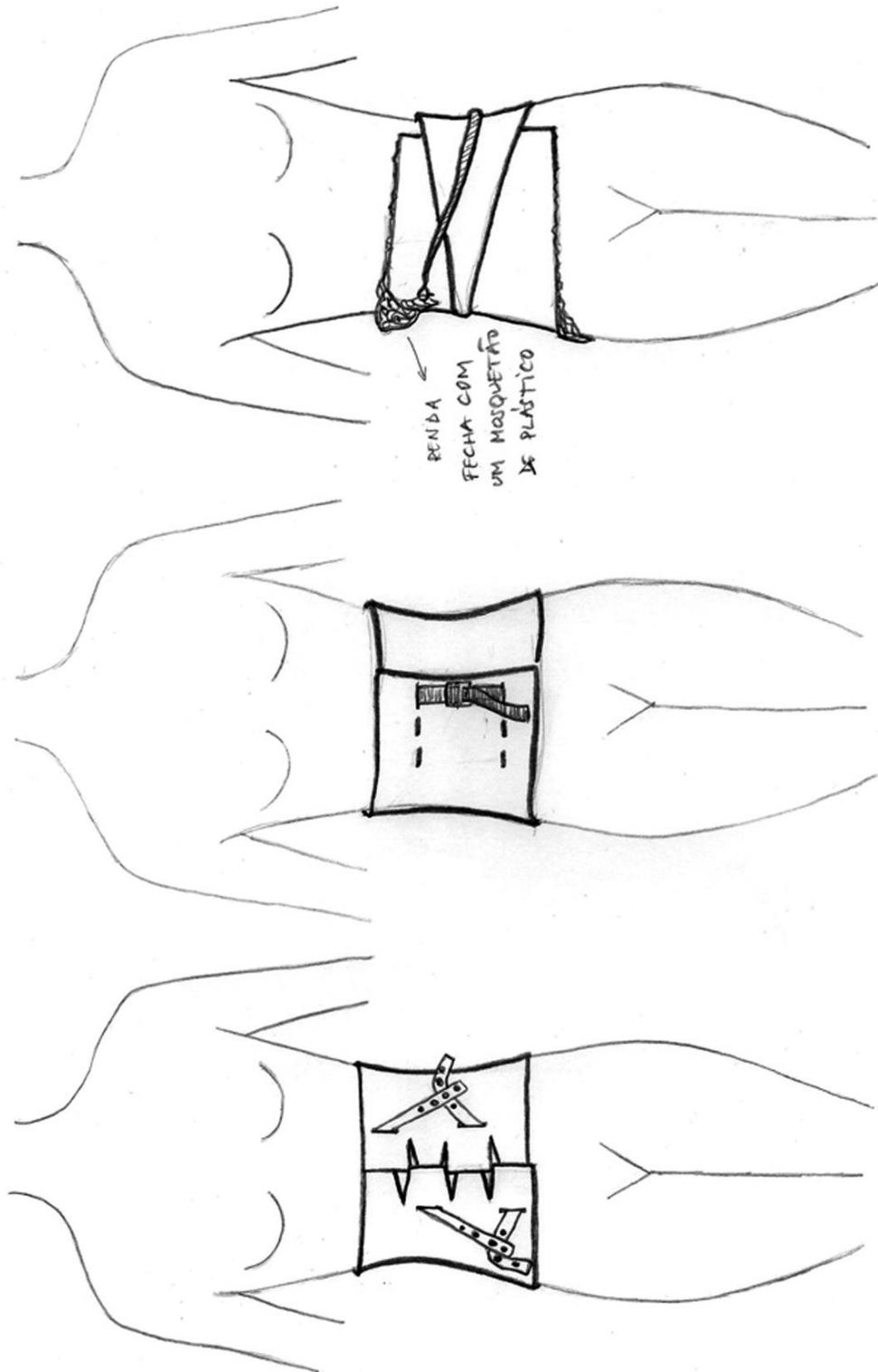




Esboço 46

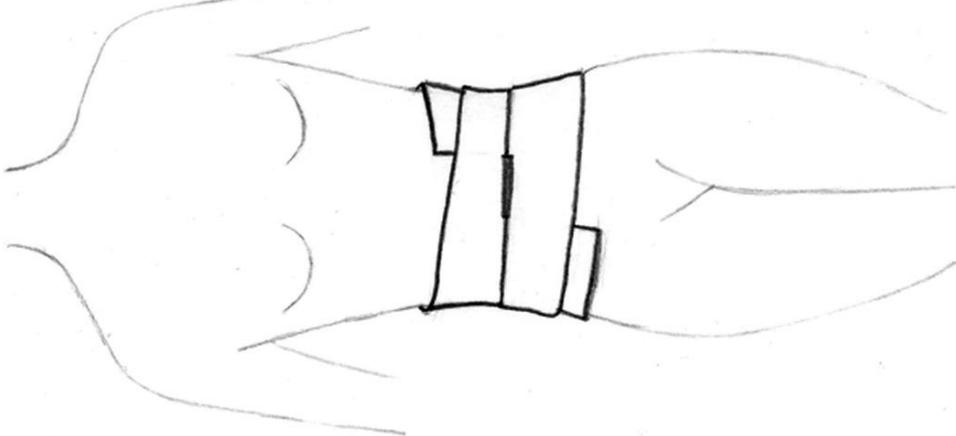
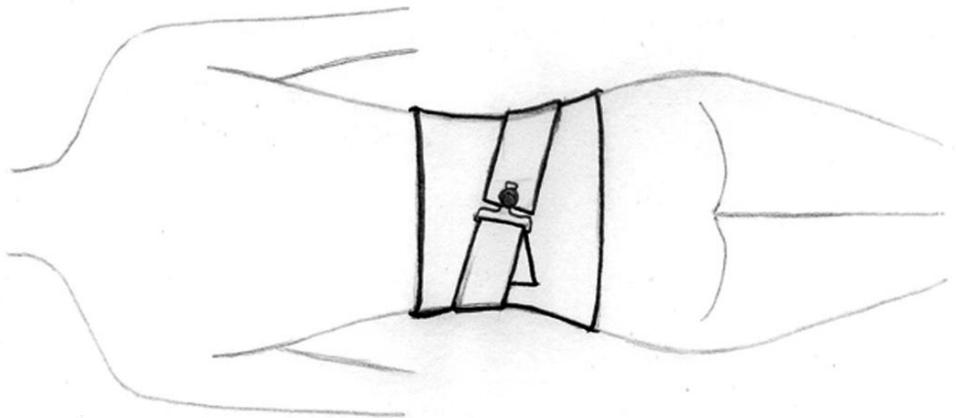
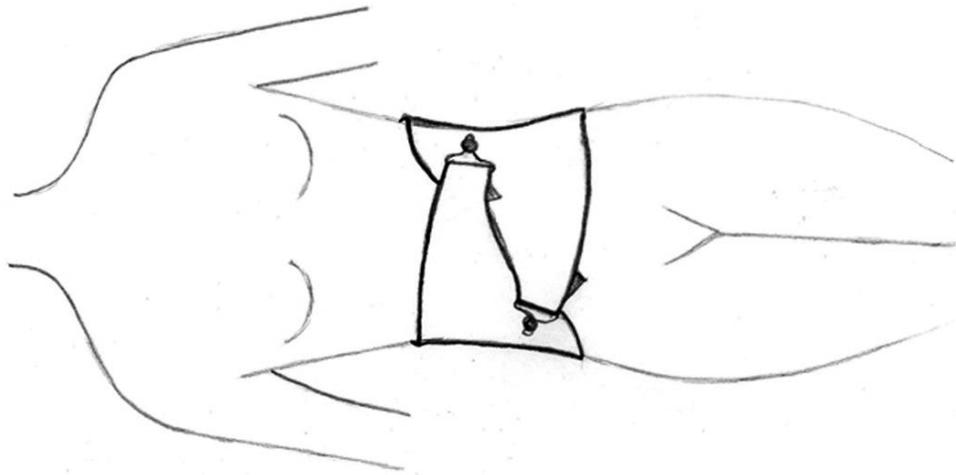


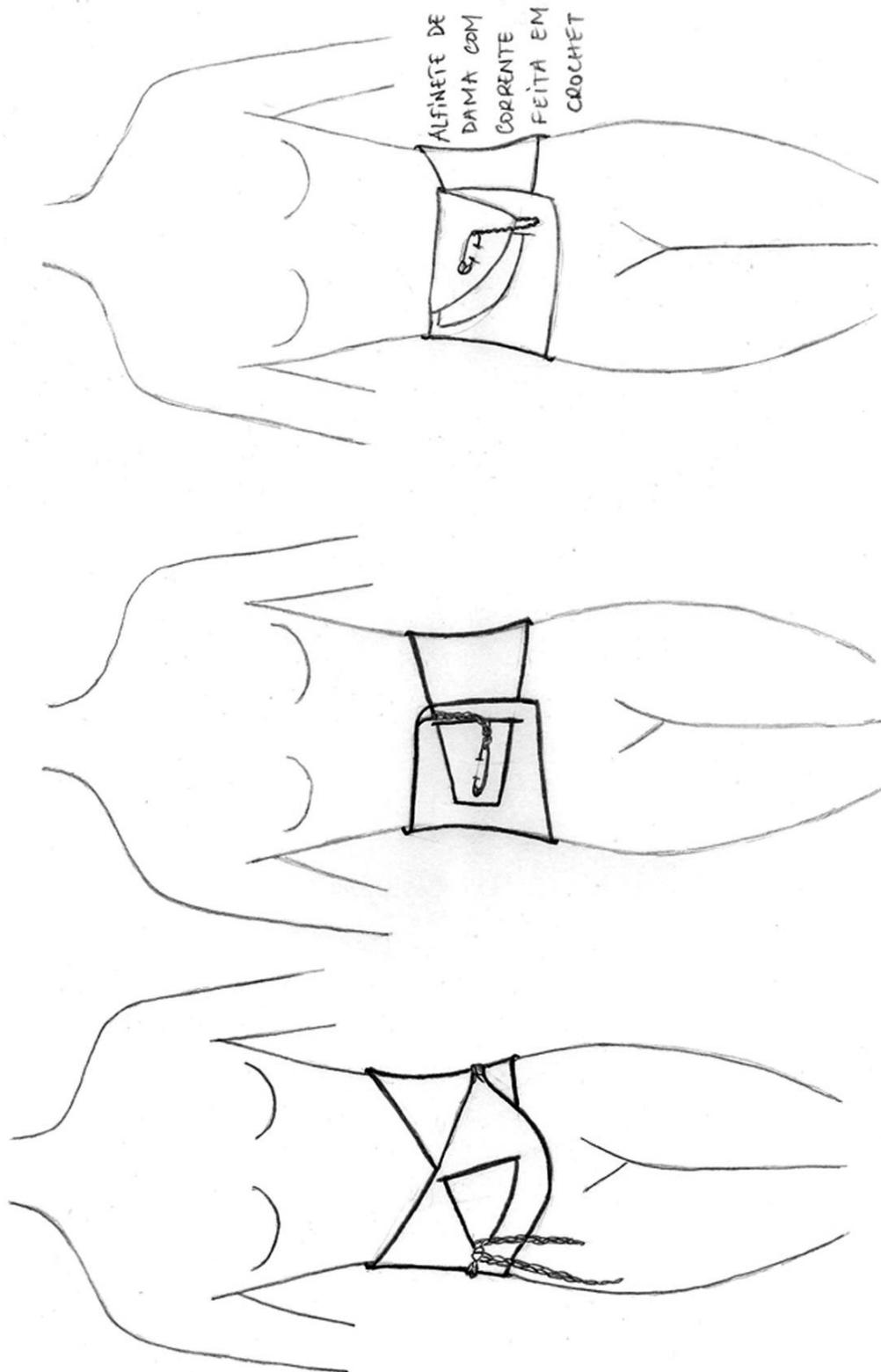


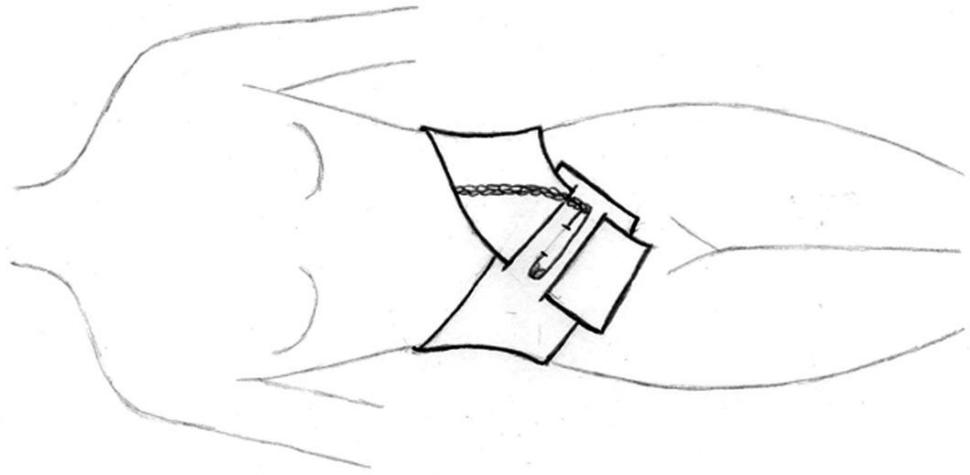




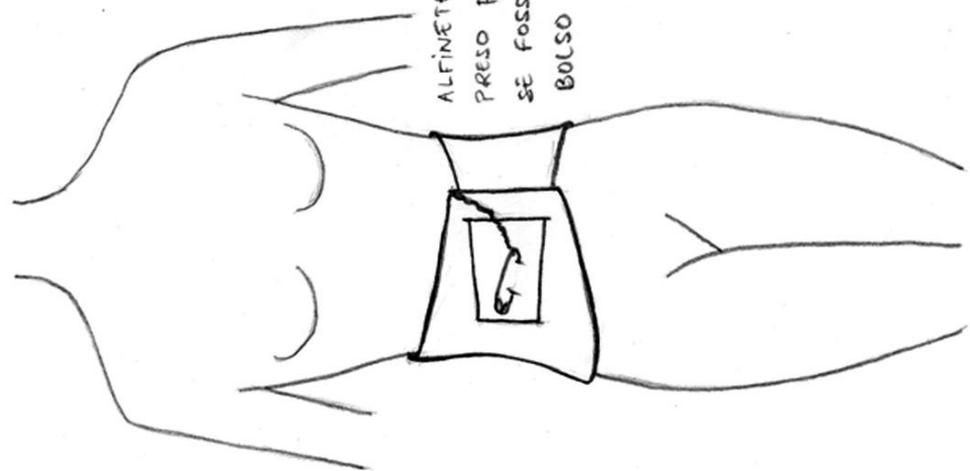
Esboço 50

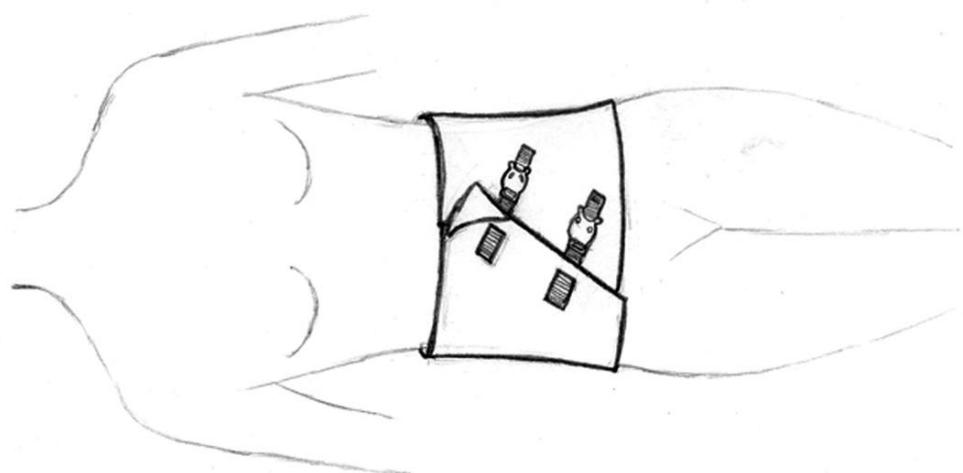
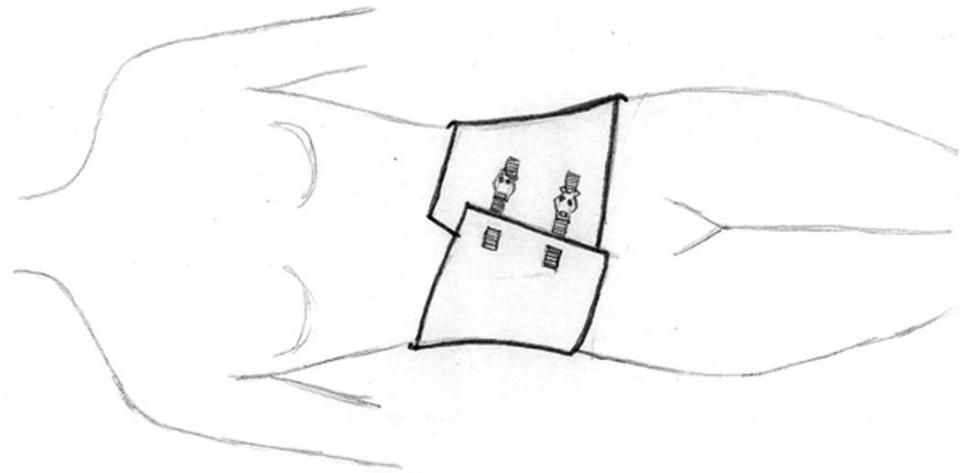
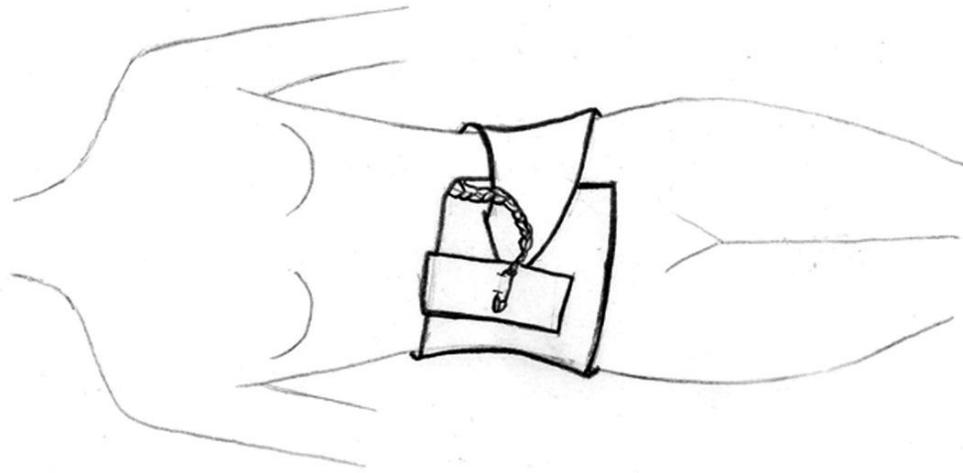


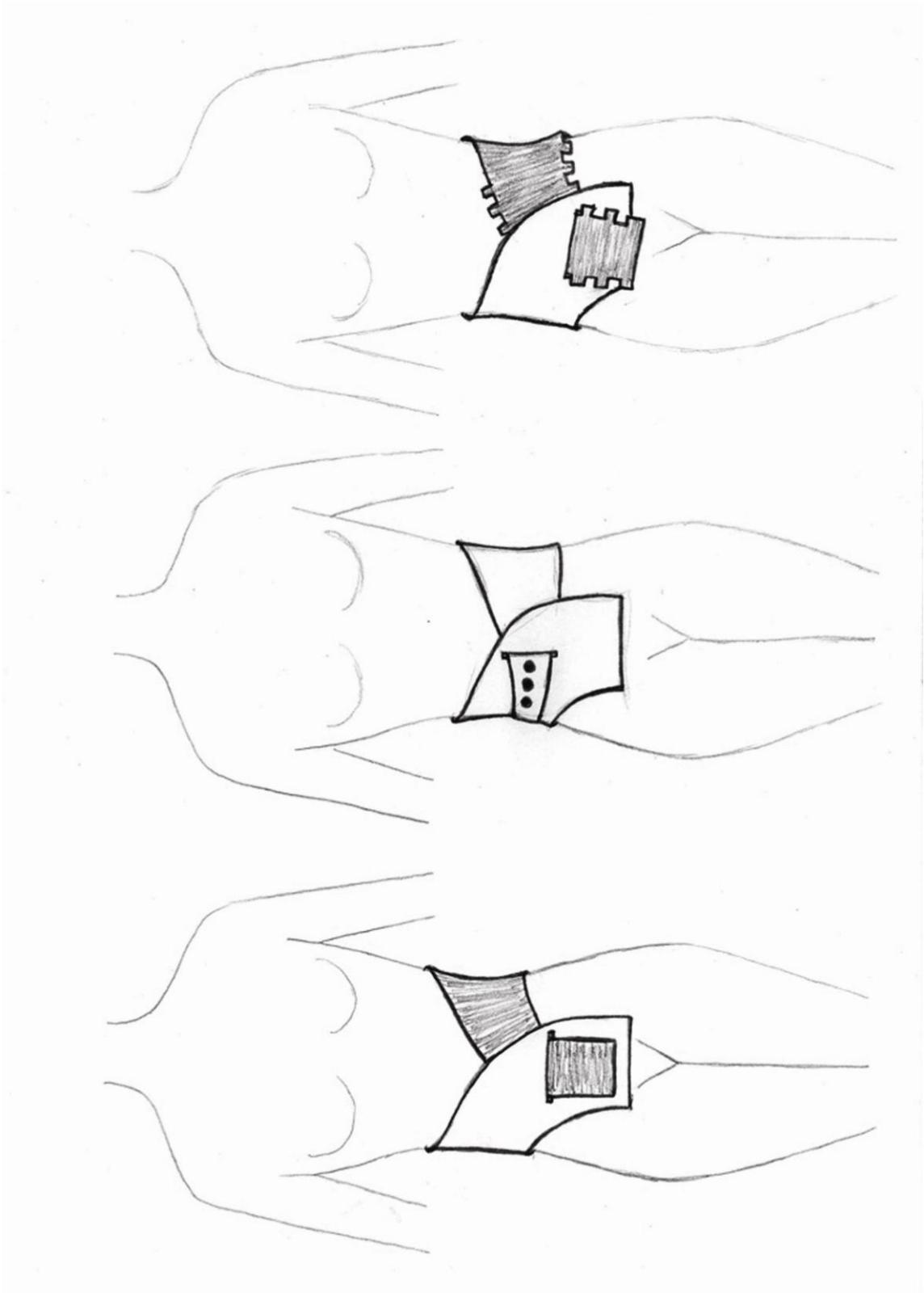


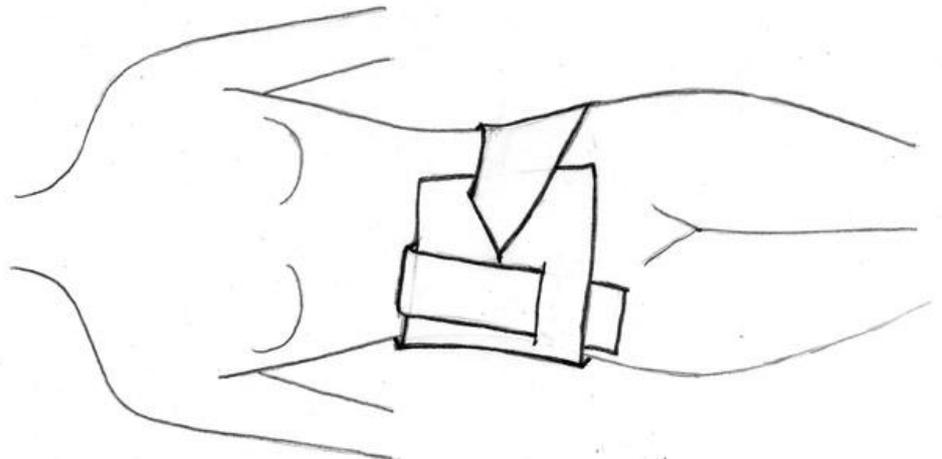
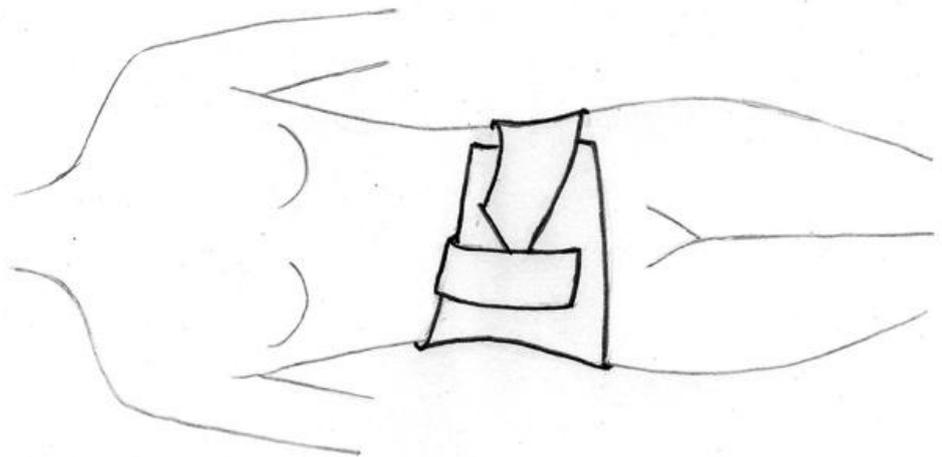
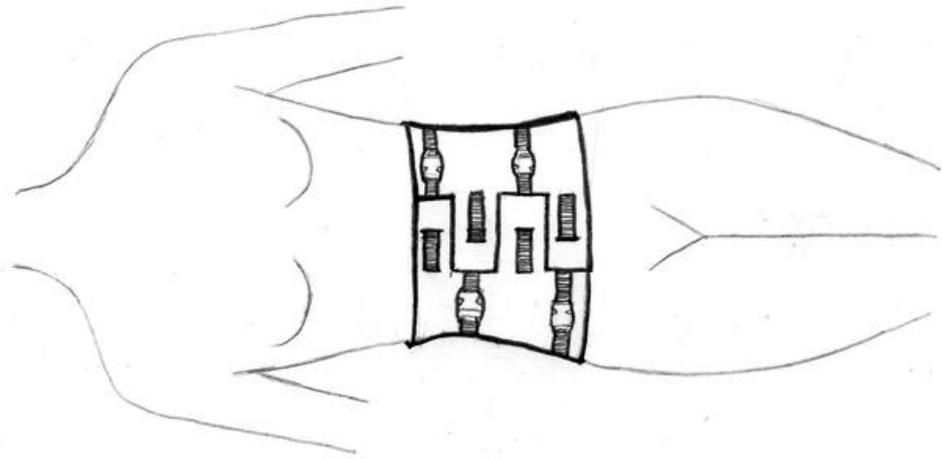


ALFINETE SEQUORA MALHAS,
PRESO POR UM CORDÃO COMO
SE FOSSE UM RELÓGIO DE
BOLSO

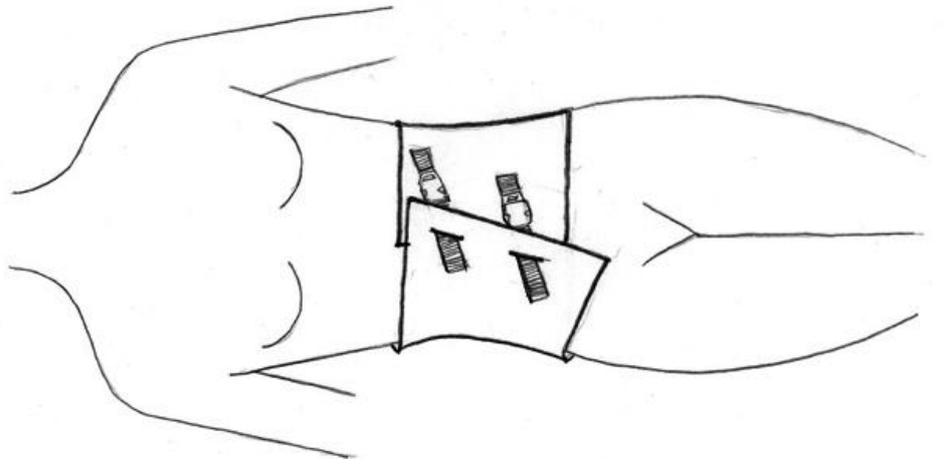
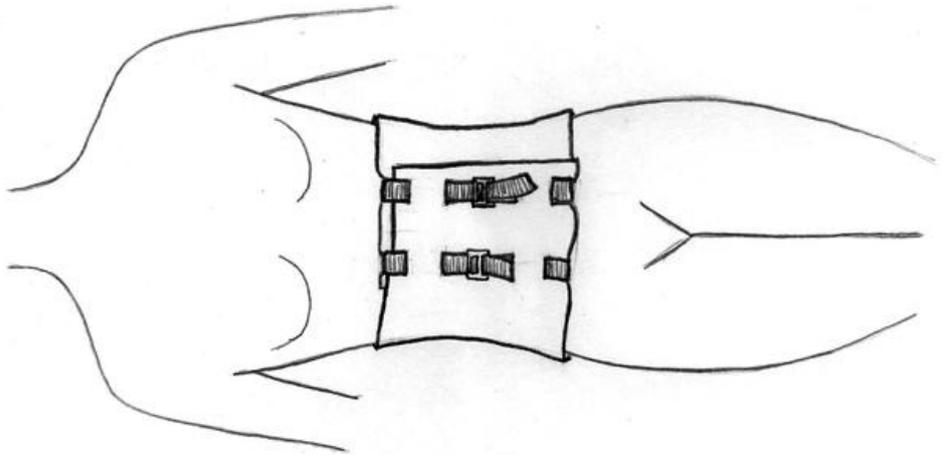
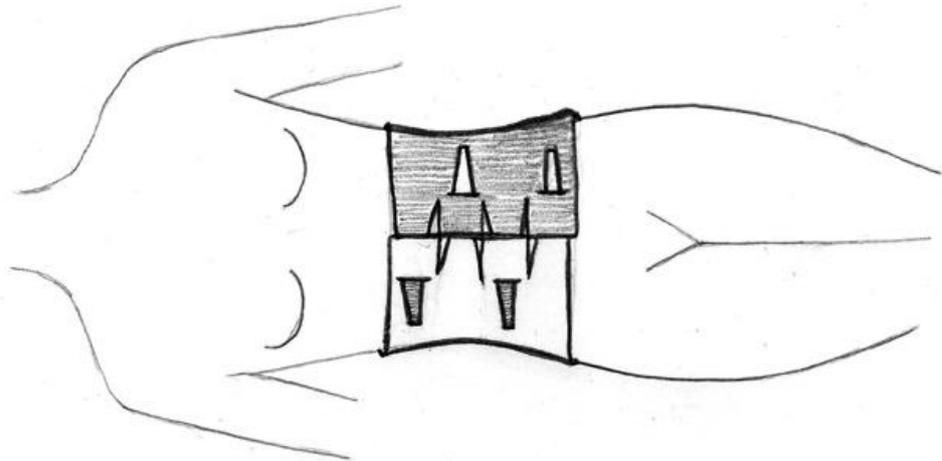




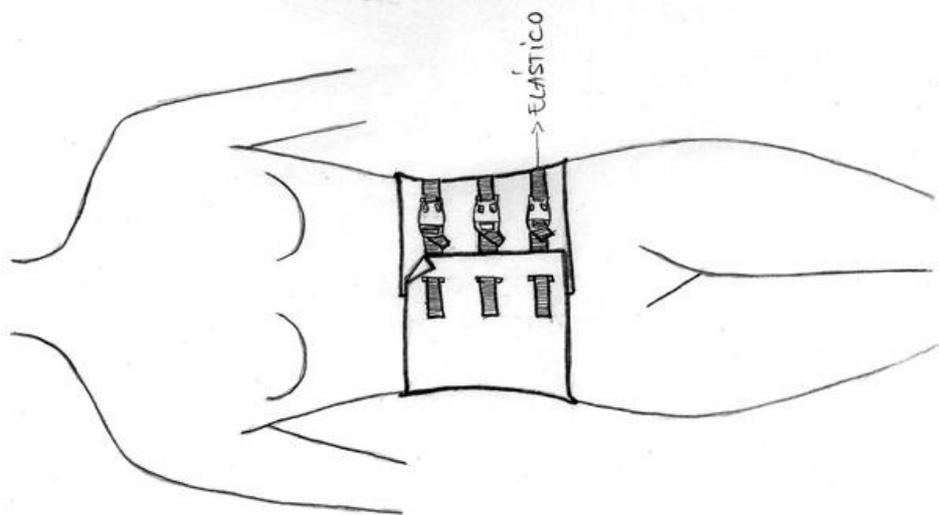
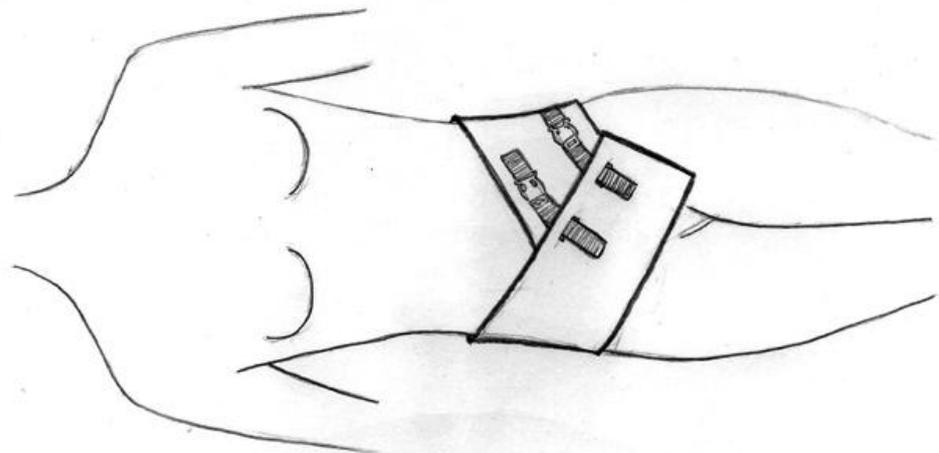
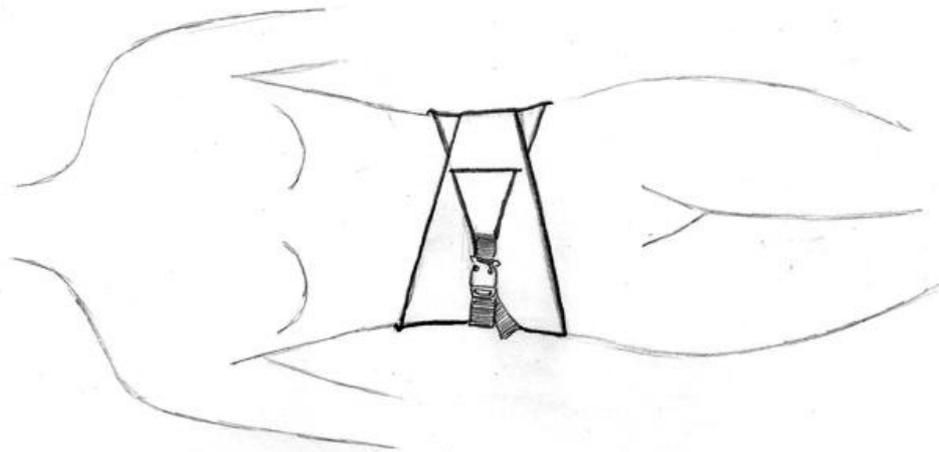


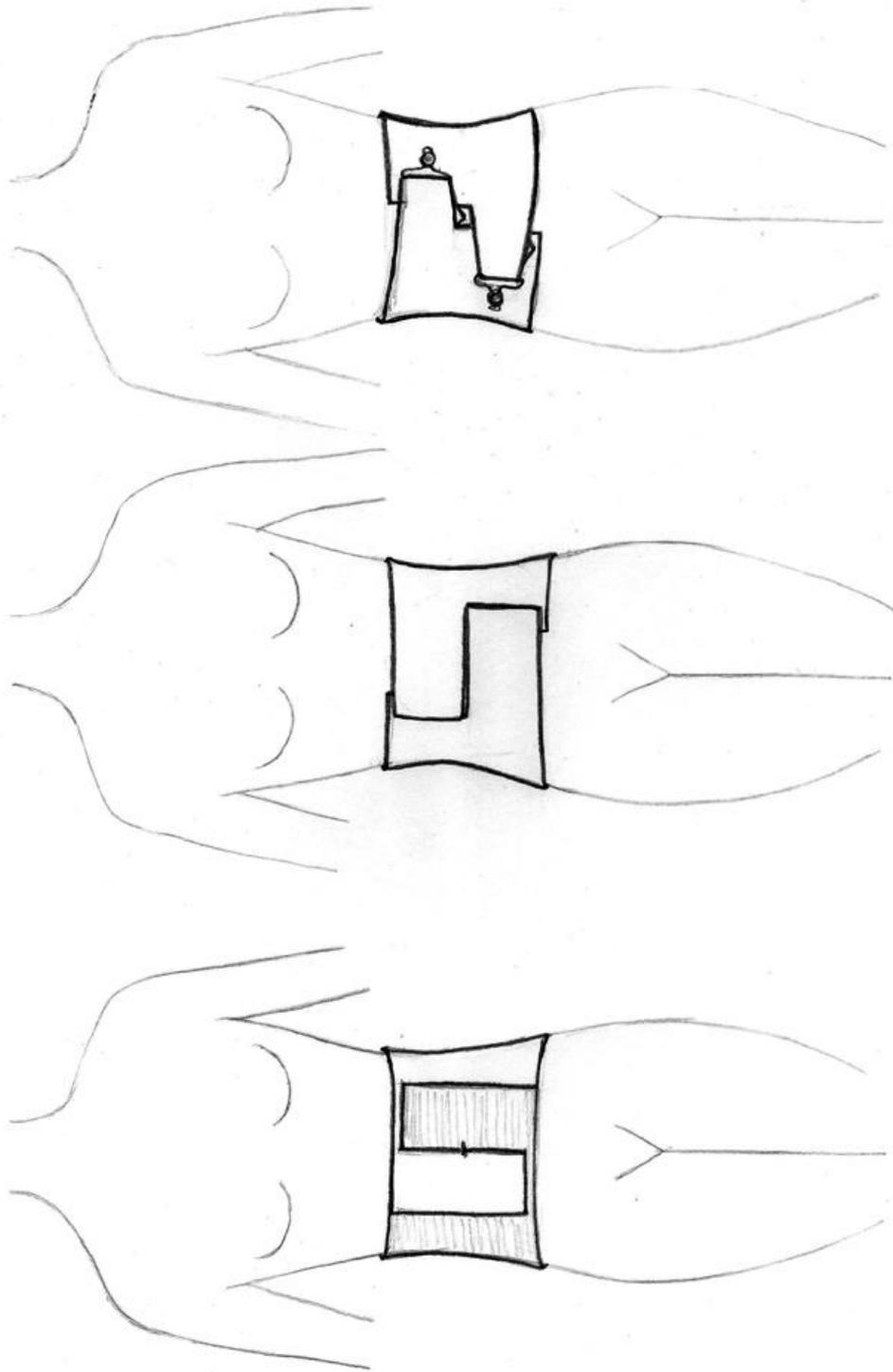


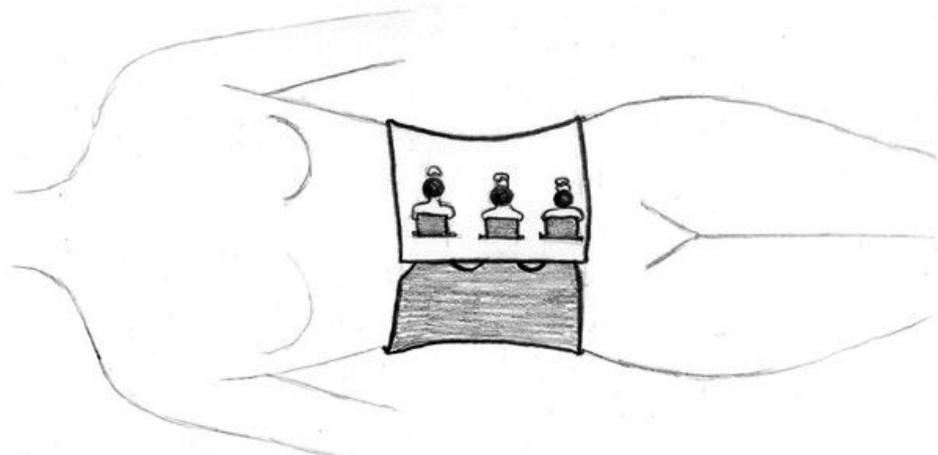
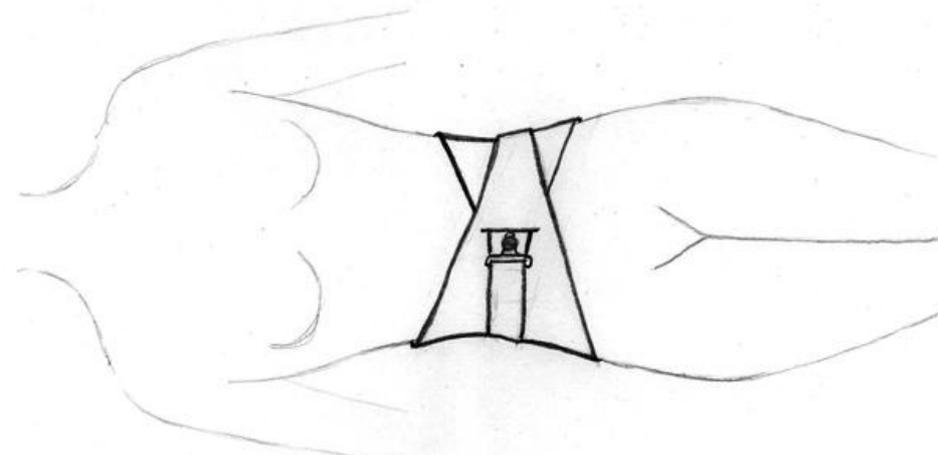
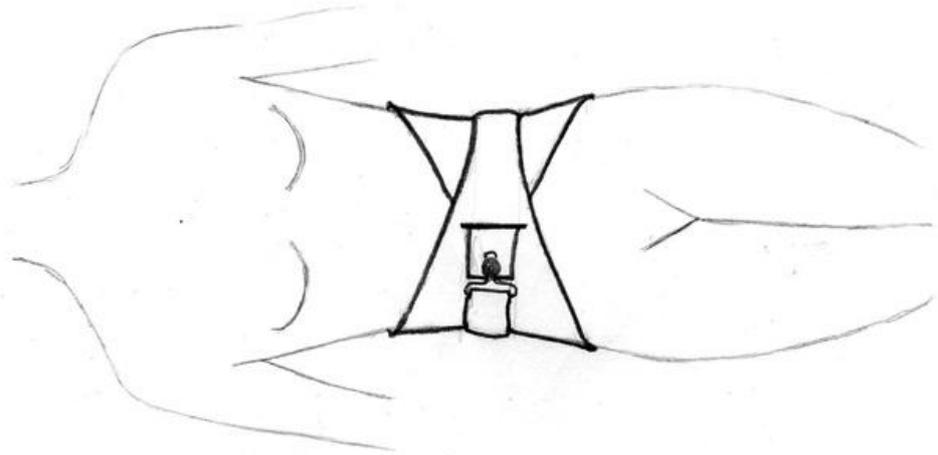
Esboço 56



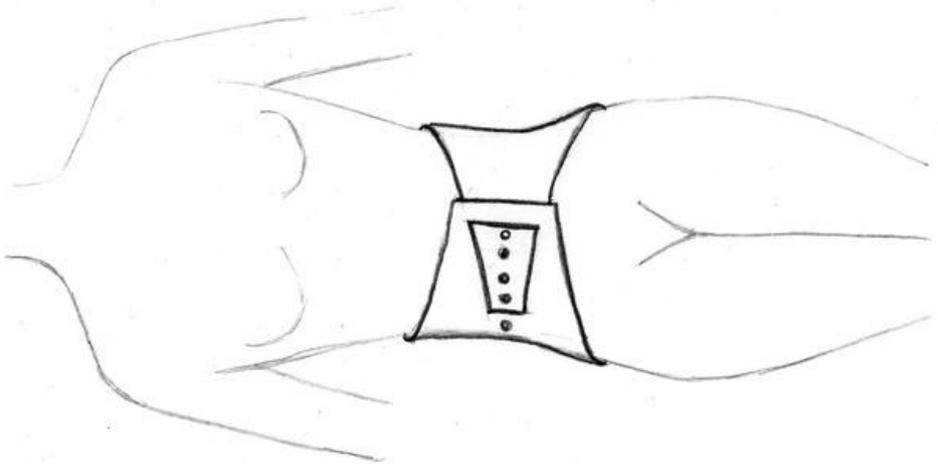
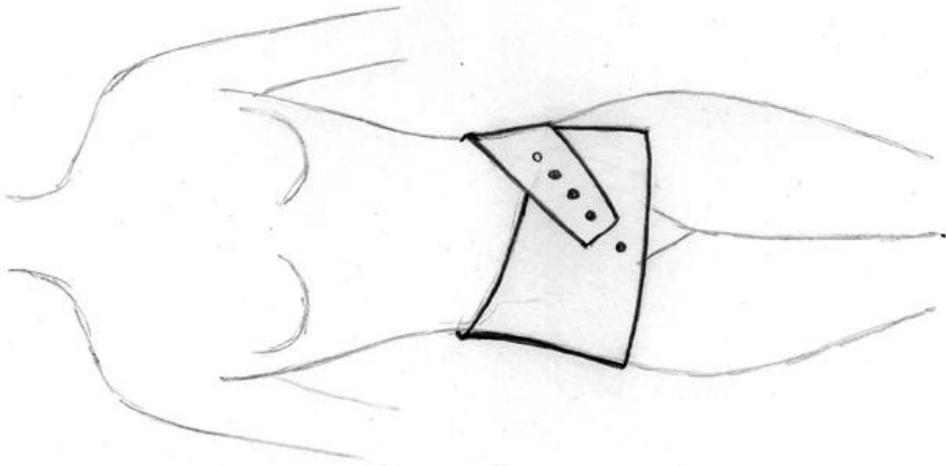
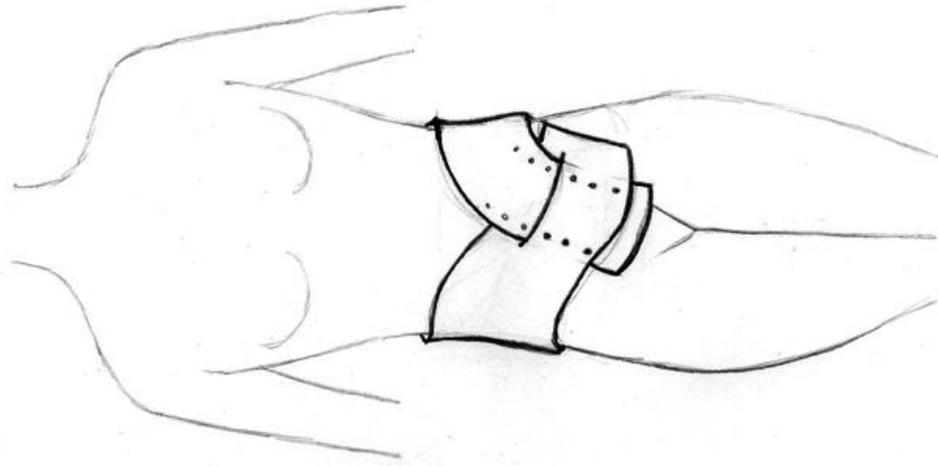
Esboço 57



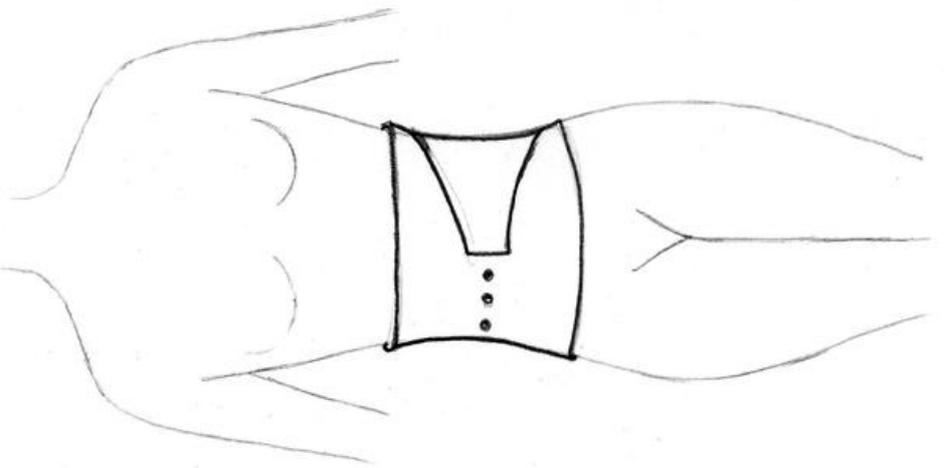
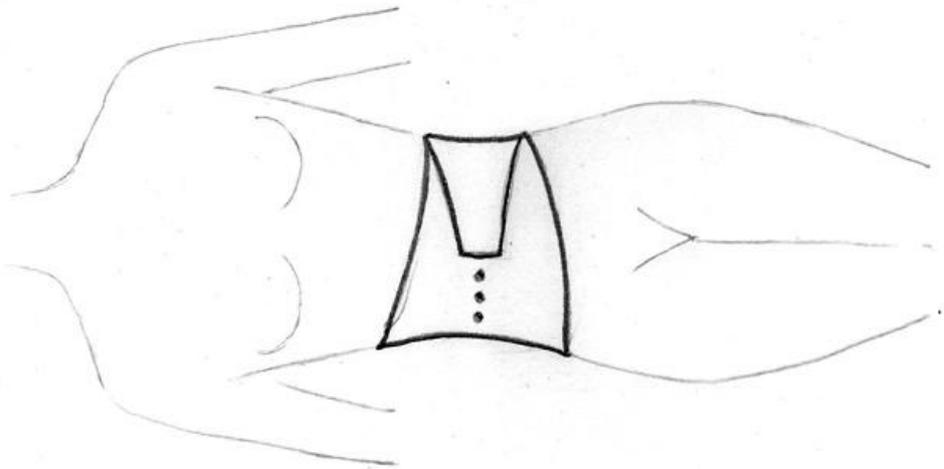
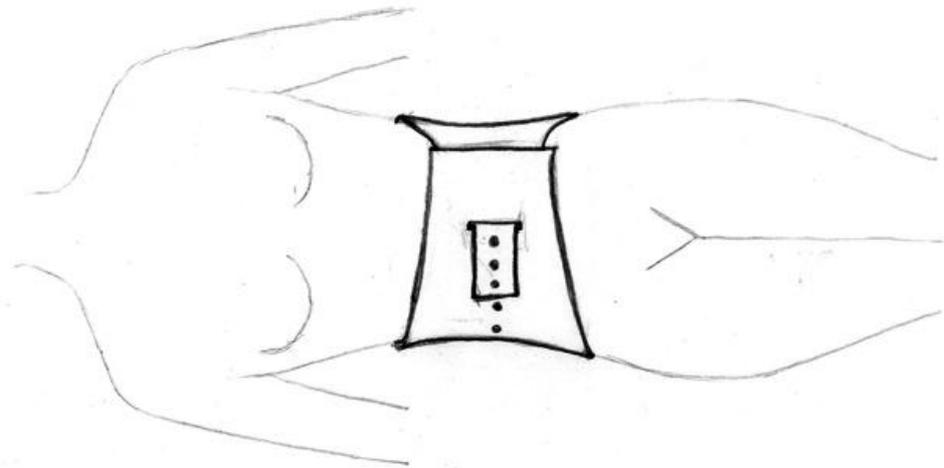




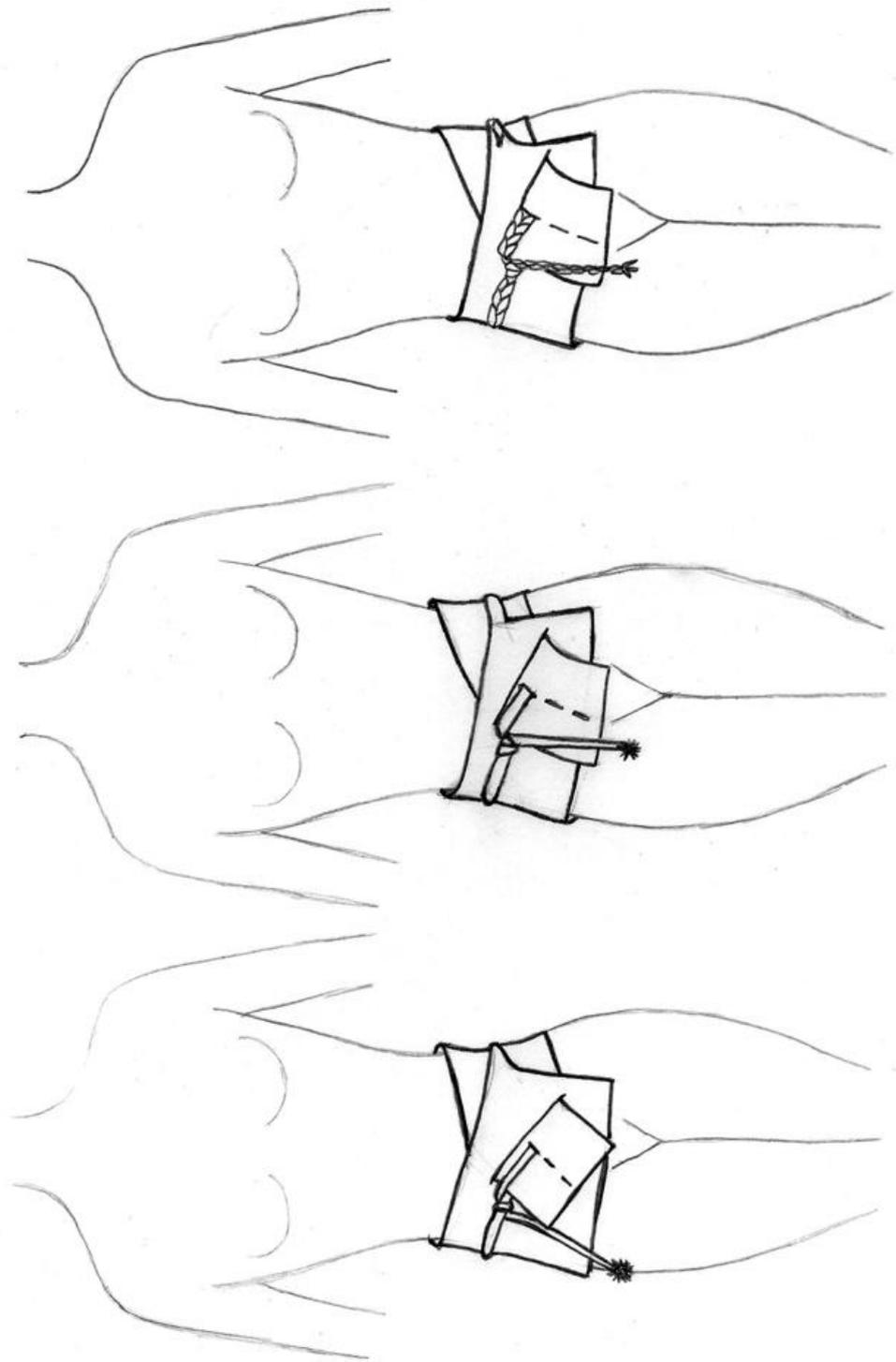
Esboço 60

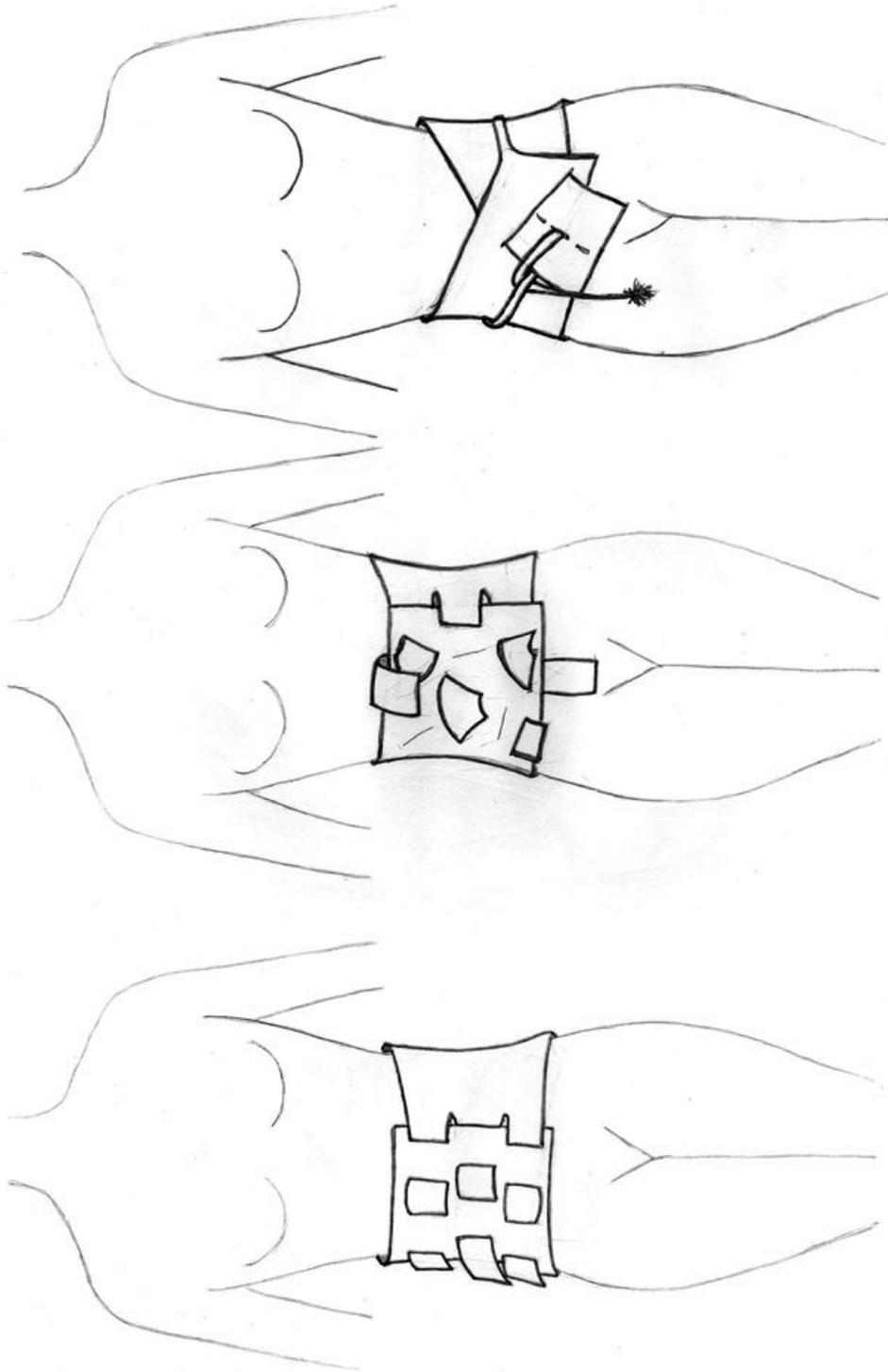


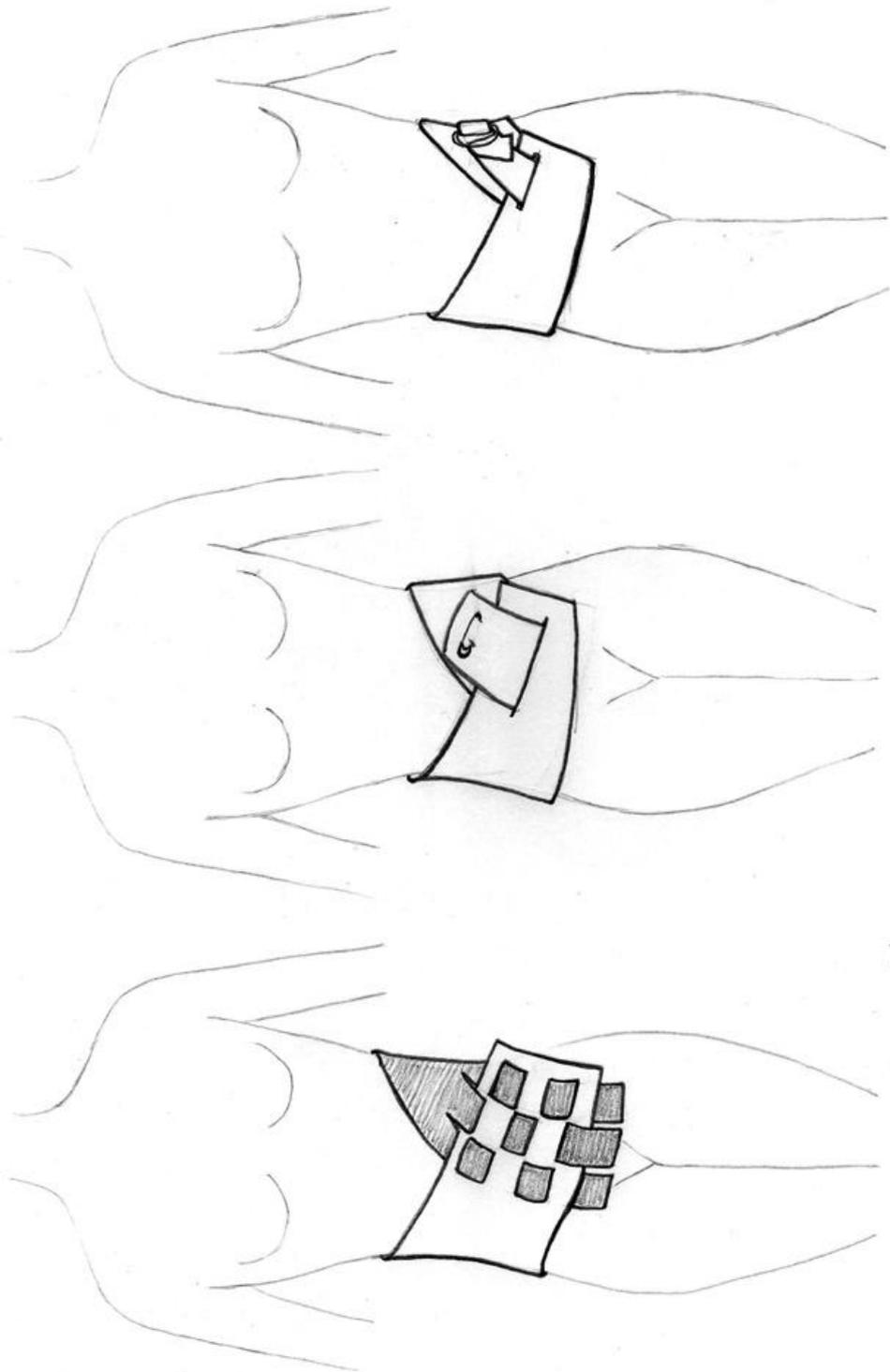
Esboço 61



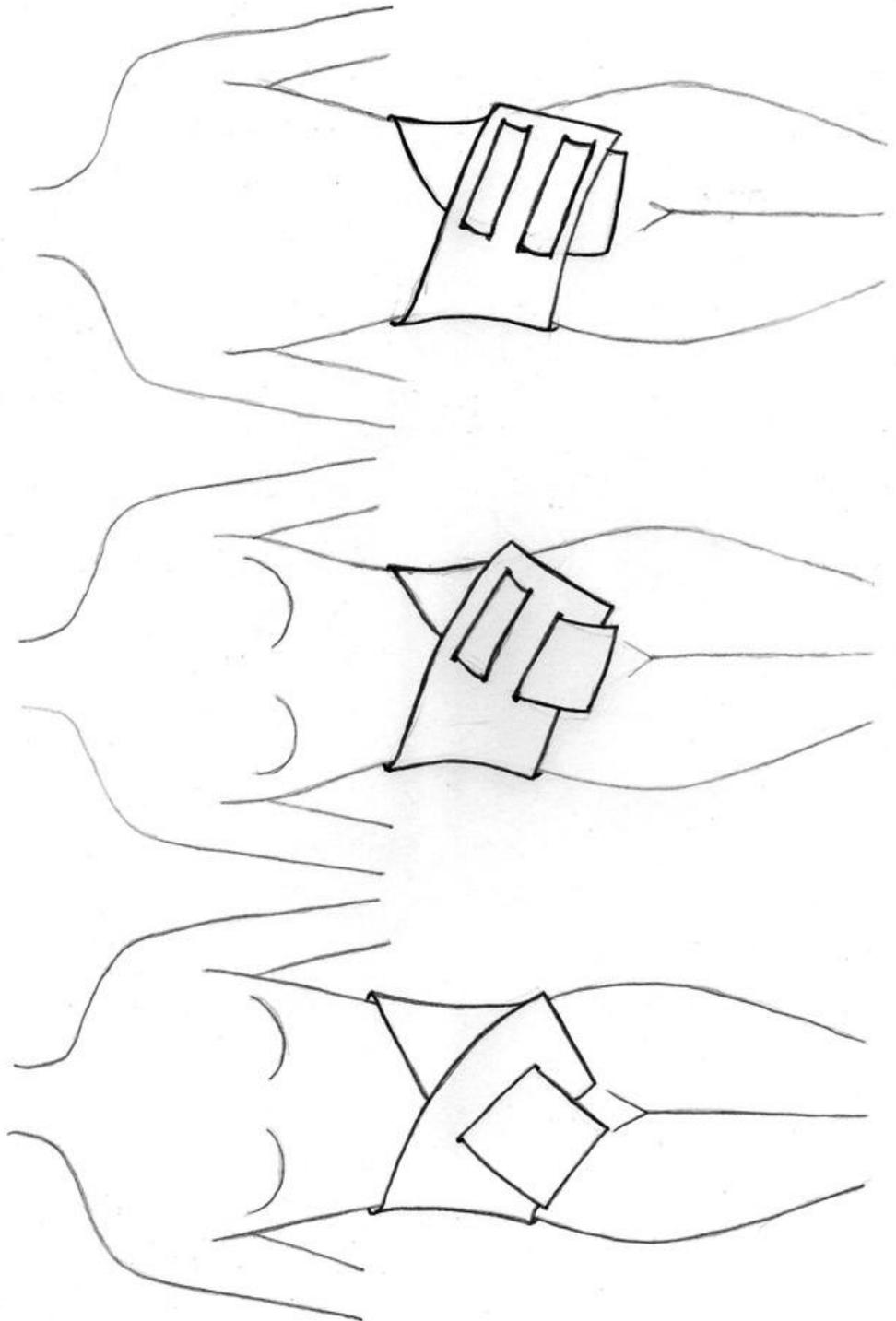
Esboço 62

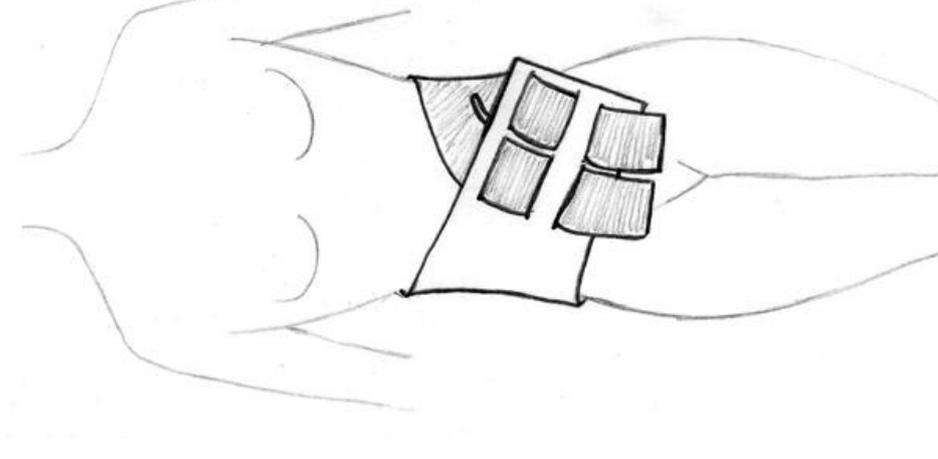
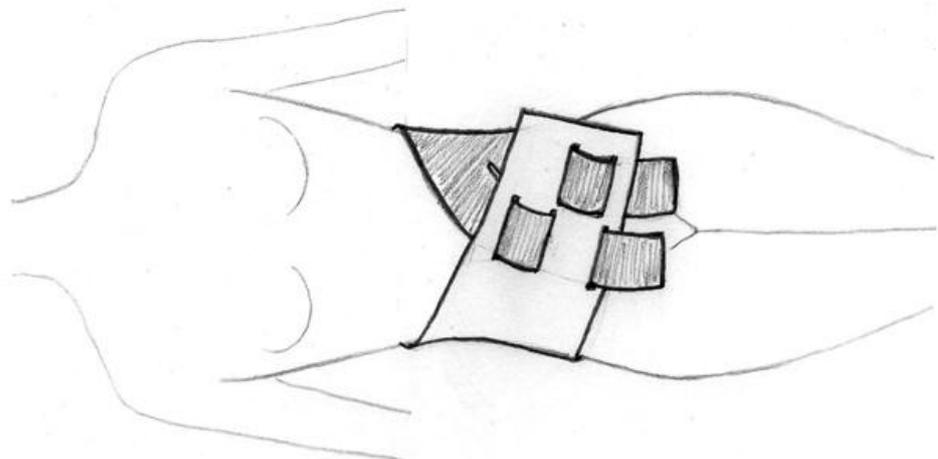
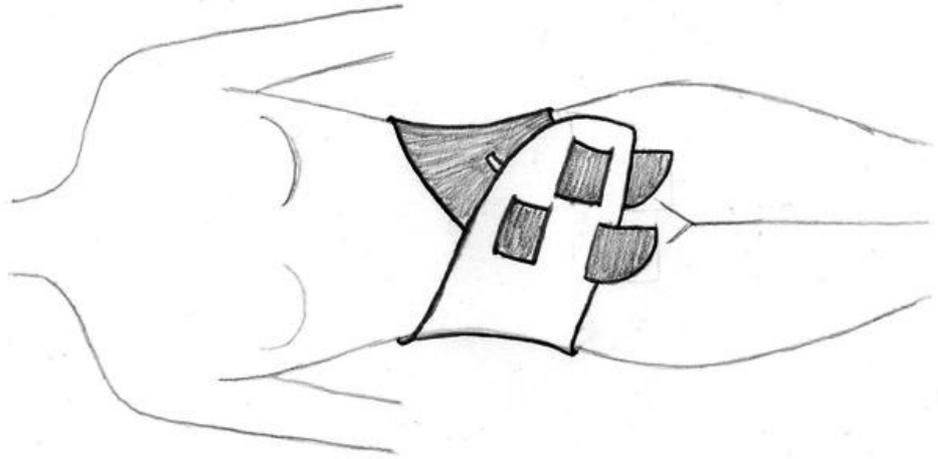


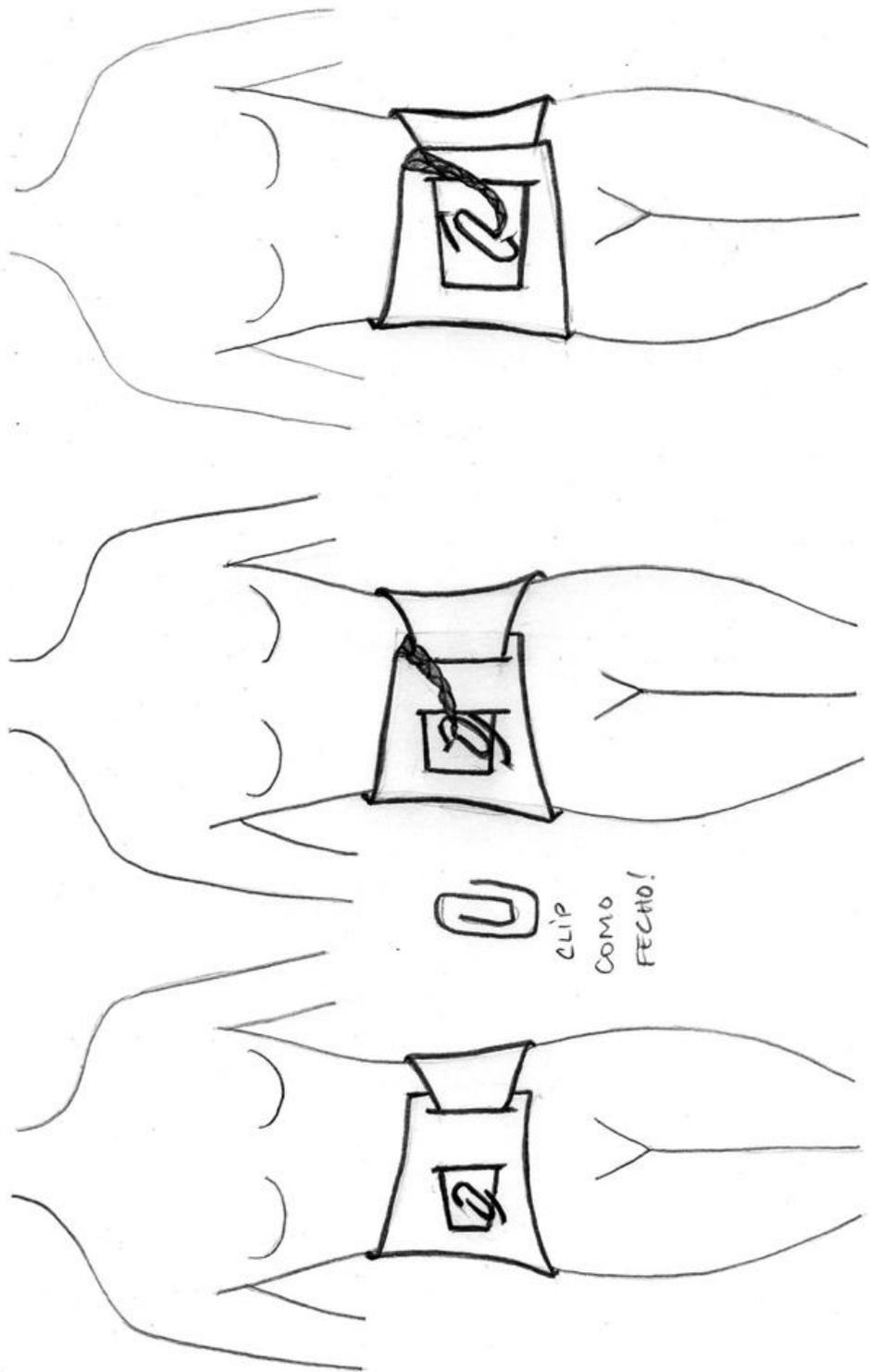


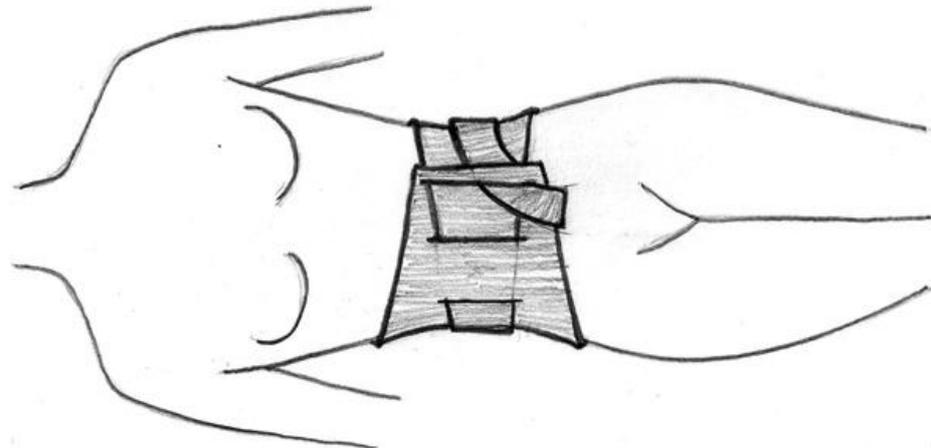
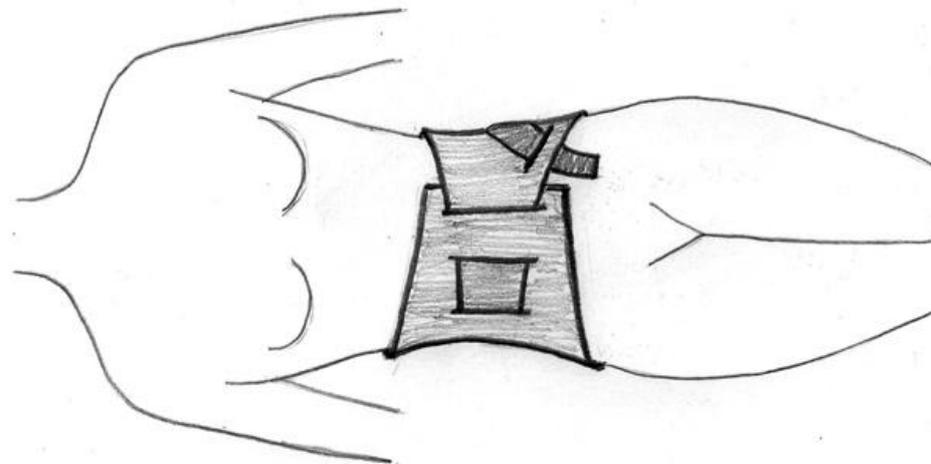
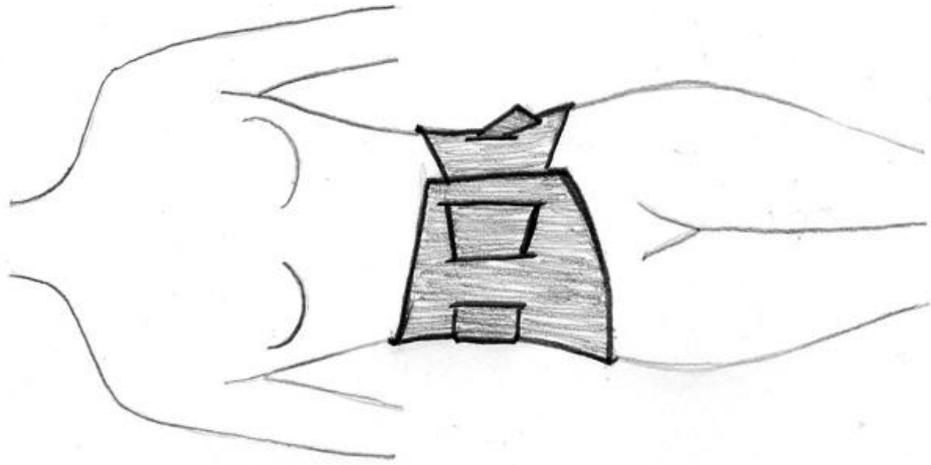


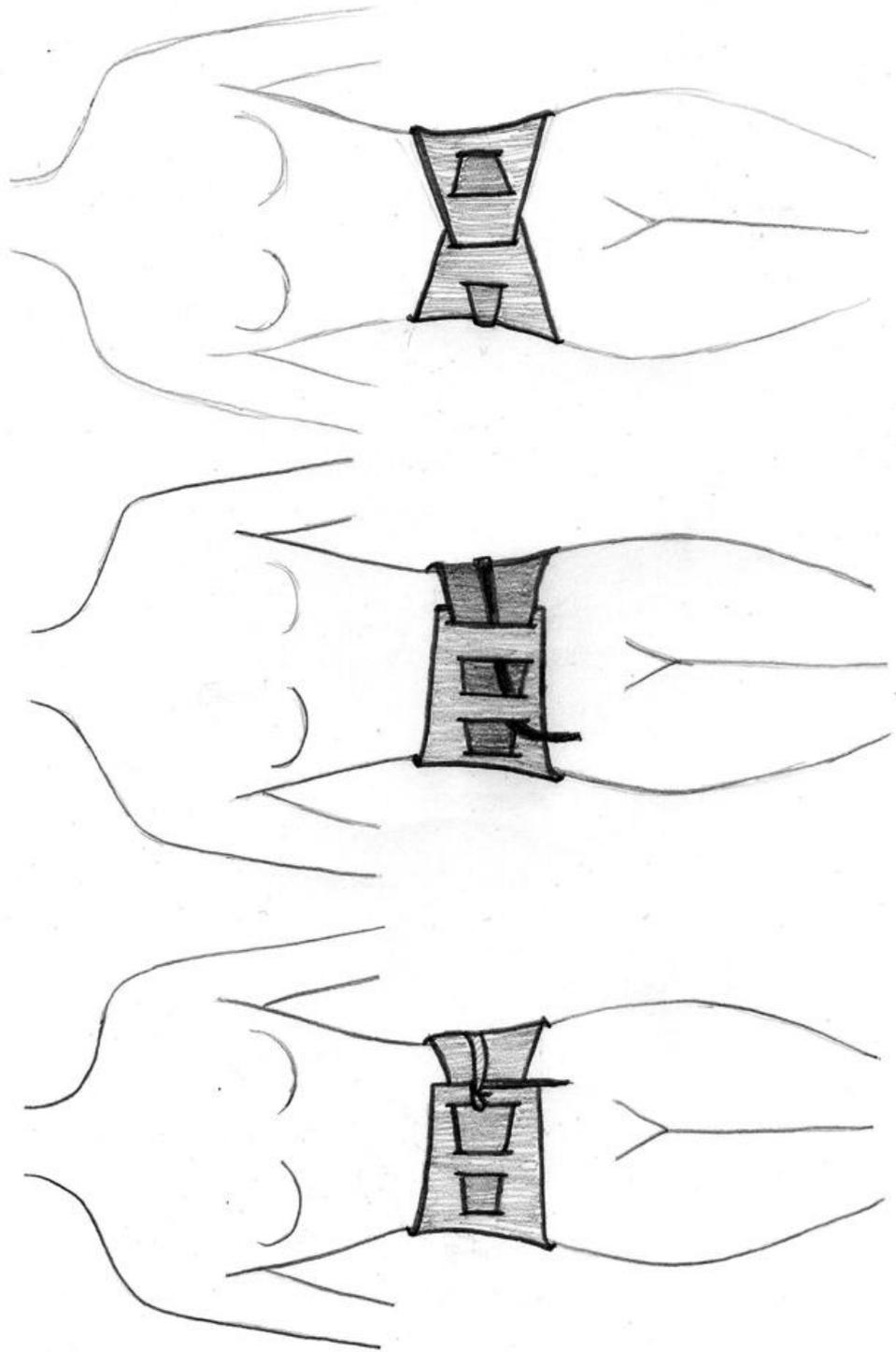
CANAISTRA











Esboço 70

