

Alfaiataria Feminina na Atualidade A Desconstrução do Clássico

(Versão Final Após Defesa)

Ana Isabel Marques da Silva Querido

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

Orientador: Professor Doutor Rui Alberto Lopes Miguel
Coorientadora: Professora Doutora Benilde Mendes dos Reis

maio de 2022

Dedicatória

Aos meus pais, por todo o amor e dedicação a mim.

Agradecimentos

Esta dissertação resulta de um esforço conjunto de profissionais e instituições, assim gostaria de expressar o meu profundo e sentido agradecimento a todos aqueles que contribuíram para a concretização desta dissertação.

Em primeiro lugar, queria agradecer aos meus orientadores, ao Professor Doutor Rui Alberto Lopes Miguel e à Professora Doutora Benilde Mendes dos Reis, por todo o apoio incondicional e pelo incentivo contínuo durante todo o processo na realização desta etapa, de forma a ter o melhor resultado possível.

A todo o contributo e presença incansável dos meus amigos que contribuíram para o suporte desta minha etapa, orgulhosamente concretizada.

Por último, à minha família, que a presença deles no meu percurso académico foi fulcral, ao qual dedico todo o meu sucesso até então aqui percorrido.

Uma vez mais, obrigada!

Resumo

Ao longo dos séculos, a alfaiataria vai ganhando evidência, o que demarca a sua transformação em cada década com diferentes assinaturas. A sua produção advém do artesanal para a vertente de ser produzida em massa, o que interjeta com o estudo desta dissertação, destacar a forma como a alfaiataria está a adaptar-se aos diferentes contextos de modelagem e silhuetas desconstruídas de modo a permanecer nas bases da alfaiataria tradicional.

Neste sentido, em termos metodológicos, a investigação teve como propósito de efetivar o vínculo entre a dimensão teórica e reflexiva e a dimensão prática e criativa, a elaboração de uma *timeline* do processo de transformação da alfaiataria até aos dias de hoje; com um caso prático que consiste na desconstrução de um blazer clássico, que compreenderá os conteúdos anteriormente estudados.

Entre os principais resultados do trabalho, destaca-se na alfaiataria, a personalização como um processo de transformação por meio de promover a sustentabilidade, e a desconstrução enquanto uma tendência. Porém, apesar da sua silhueta diferir, as linhas clássicas estão presentes por determinados detalhes. Numa sociedade ainda muito pautada pelo consumo, a qual cada vez mais anseia pela personalização de peças, parece-nos importante estudar a forma como podemos promover a sua consciência, a fim de distinguir as diferenças que possui na alfaiataria para continuar a sofrer mutações no futuro.

Palavras-chave

Alfaiataria Clássica; Alfaiataria Feminina; Desconstrução de Vestuário.

Abstract

In our contemporary society, tailoring is one of the garments that brings the most power to our wardrobe. In any situation that marks a meeting or a business deal, both men and women opt for this symbolism that the piece conveys. Although it is a contemporary piece, over time it has undergone some mutations in its modeling and materials, either to make, in this case, the blazer more comfortable or to be worn in a more informal way. The demand for tailoring, which now also holds the aspects of being mass produced not only in ateliers, intersects with the relationship of the study of this dissertation, to highlight how tailoring is adapting to different contexts of deconstructed modeling in order to remain the bases of the traditional.

In this sense, in methodological terms, the purpose of research was to establish a link between the theoretical and reflective dimension and the practical and creative dimension, the creation of a timeline of the tailoring transformation process until today and a practical case consisting of the deconstruction of a classic blazer, which will comprise the contents previously scrutinized.

Among the main results of the work, tailoring stands out as a process of transformation through the promotion of sustainability, and deconstruction as a trend. However, despite their different silhouettes, the classic lines are present in certain details. In a society still very much guided by consumption, which increasingly craves the customization of pieces, it seems important to us to study how we can promote its awareness, in order to distinguish the differences, it has in tailoring to continue to mutate in the future.

Keywords

Classic Tailoring; Women's Tailoring; Clothes Deconstruction.

Índice

Introdução	1
Pertinência do tema.....	2
Questão de Investigação	2
Objetivos gerais e específicos	3
Estrutura da dissertação.....	3
Parte I Revisão da Literatura.....	5
1. Alfaiataria.....	6
1.1- Breve Contexto Histórico da Alfaiataria	6
1.1.1- Definição de Alfaiate.....	6
1.1.2- Alfaiataria.....	6
1.1.3- Alfaiataria em Portugal	8
1.1.4- Alfaiataria em Savile Row	11
1.1.5- Alfaiataria em Itália.....	12
1.2- Componentes da Alfaiataria	14
1.2.1- Modelagem.....	14
1.2.2- Graduação / tabelas de tamanhos e medidas.....	16
1.2.3- Relevância da modelagem para a alfaiataria	17
1.2.4- Tecidos.....	18
1.2.5- Efeito de colorido através da conjugação do ligamento com as ordens de cor na teia e na trama	21
1.2.6- Materiais Subsidiários	26
2. Alfaiataria Feminina.....	29
2.1- Contexto histórico.....	29
2.2- Designers que tiveram influência.....	30
2.3- Quando é que as mulheres começaram a usar calças?.....	39
2.4- Atualidade	42
2.5- A diferença de Alfaiataria Artesanal e Alfaiataria Industrial.....	43
2.5.1- Alfaiataria Artesanal	43
2.5.2- Alfaiataria Industrial.....	45
2.5.3- Aplicação da Alfaiataria Industrial VS Artesanal.....	46
2.6- Alfaiataria Prêt-à-Porter VS Fast Fashion.	48
2.6.1- Prêt-à-Porter.....	48

2.6.2- Fast Fashion	49
2.7- Desconstrução	49
2.7.1- Definição de moda	49
2.7.2- Desconstrução	50
2.7.3- Designers/ Marcas de luxo que fizeram a desconstrução do clássico.....	50
Parte II Investigação Empírica.....	57
3- Evolução cronológica da alfaiataria feminina.....	58
4- Desconstrução de um blazer feminino clássico	63
4.1- Desenvolvimento da prova de conceito	63
4.2- Discussão de resultados	67
5- Conclusão	71
5.1- Projeções Futuras	72
Referências bibliográficas	73
Apêndices	76
1- Fichas Técnicas.....	76

Lista de Figuras

Figura 1- Exemplo de um fato com corte Inglês.

Figura 2-Exemplo de um fato com corte Italiano.

Figura 3- Tabela de medidas feminina.

Figura 4- Amostra dos tecidos mais utilizados na alfaiataria.

Figura 5- Efeitos de colorido obtidos a partir do ligamento e das ordens de cor.

Figura 6- Lado esquerdo: Blazer construído com crina na totalidade; Lado direito: Blazer construído com metade da crina.

Figura 7- Representação do plastron completa, com detalhe das fitas de algodão e a sua colocação.

Figura 8- Fitas de algodão.

Figura 9-Uniforme da Corporação Motorizada 1914-18 / Uniforme de Guerra Feminino - Franklin Simon & Co. American.

Figura 10 -A moda é indestrutível, por Cecil Beaton (1941).

Figura 11- O tailleur Bar, coleção Alta-Costura primavera-verão 1947, linha Corolle.

Figura 12- Conjunto de Tweed Cumberland, Hardy Amies, 1950.

Figura 13- Le Smoking da coleção Alta-Costura, outono/inverno 1999/2000.

Figura 14- "Power suit" do designer francês, Thierry Mugler, nos anos 80s.

Figura 15- Marlene Dietrich, a usar um smoking deslumbrante de alfaiataria e cartola (1935).

Figura 16- Marlene Dietrich com fato masculino 1933.

Figura 17- Designers que praticam a desconstrução.

Figura 18- Jacquemus spring/summer 2020.

Figura 19- Moodboard.

Figura 20- Possíveis ilustrações de transformações do blazer.

Figura 21- As diferentes fases do processo de transformação.

Figura 22- Processo finalizado da desconstrução do blazer clássico.

Figura 23- Fotografias do editorial.

Índice de Tabelas

Tabela I- Análise de tecidos de inverno convencionais.....	23
Tabela II- Análise de tecidos de inverno não-convencionais.....	24
Tabela III- Análise de tecidos de verão.	25

Introdução

Na sociedade contemporânea, a alfaiataria tornou-se um requisito cada vez mais procurado pelos consumidores que anseiam pela exclusividade, individualidade e prestígio. Traduzidos por produtos de marcas de referência que oferecem uma elevada qualidade nas suas criações. Desta forma, as novidades da moda e, portanto, da alfaiataria, sendo este o eixo refletor central do ensaio, procura responder em todo o seu esplendor, às necessidades e exigências do consumidor volátil, imprevisível e cada vez mais informado sobre o mercado.

No início dos tempos, o homem não usava a estética como prioridade, mas usava os tecidos para proteger e cobrir o corpo, de acordo com as alterações climáticas e o ambiente disponível. Com a chegada da sociedade, os tecidos utilizados definiram o estatuto social, os guarda-roupa dos burgueses faziam parte dos bens da família (Reis, 2013). O vestuário transmite uma forma de expressão pessoal, que se traduz como um meio de simbologias e comunicação, fazendo o vínculo de personalidade e a idiosincrasia de um indivíduo perante a sociedade envolvente. As casas de costura, lideradas por Paris, estavam no auge do alcance e do sucesso. Na altura, ocupavam edifícios elegantes nas principais ruas exclusivas, onde se dedicavam à apresentação do estilo individual de cada designer da forma mais luxuosa e cativante.

No final da década de 1920, tanto os fins como os primórdios afetaram estilos de vida e foram estabelecidos novos conceitos, especialmente o glamour na moda que, embora sujeito a muitas mudanças e interpretações, se tornou uma qualidade tradicionalmente admirada nos looks nas décadas seguintes (Bond, 1992, p. 33).

A sociedade e a moda partilham uma relação simbiótica do início ao final do século XIX. À medida que a sociedade contemporânea continua a transformar-se e a evoluir no século, a moda continuará, sem dúvida, a refletir os valores e acontecimentos da época (Kellogg, Peterson, Bay, & Swindell, 2002, p. 15).

Ao olhar para a história, mais especificamente na história do vestuário, pode-se observar que, desde o seu nascimento, a alfaiataria tem tido esta característica: adaptabilidade. Se as sociedades mudarem, também mudam os seus gostos ou caprichos no vestuário, ligados ao contexto que se sobrepõe; e aqueles que pertencem a este campo devem assegurar que a moda, se adapte a estes novos modos de vida.

Pertinência do tema

Desde os últimos anos, de um modo generalizado, é notável a moda apresentar-se como um fenómeno altamente explorável, capaz de refletir dinâmicas da sociedade contemporânea. A popularização da alfaiataria, não apenas pela sua linha clássica, mas também pelas transformações ao longo dos tempos, evidencia a presença de novos públicos para o consumo deste ofício. As suas mutações no decorrer dos anos tornam-se visíveis pelos inúmeros desafios vividos no percurso da sua confecção, tanto artesanal como industrial, face os avanços tecnológicos, a aceleração do consumo e a sua transformação pela desconstrução, seja pela modelagem, pelas técnicas no processo de construção, ou através dos materiais utilizados. Dentro das suas possibilidades de interpretação, a pesquisa apresenta uma perspectiva baseada na Teoria da Complexidade do francês, Edgar Morin, um meio possível para a compreensão da moda como um complexo interdisciplinar formado por diversas áreas do carácter humano. Permitindo não só a compreensão da moda, isto é, das tendências geradas ao longo dos tempos na alfaiataria, como por designers que praticam esta desconstrução, como: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake, Martin Margiela, Alexander McQueen, entre outros, com as suas respetivas influências na moda contemporânea.

A despeito dos diversos estudos já existentes sobre alfaiataria, esta pesquisa diferencia-se exatamente pela a abordagem de desconstrução da alfaiataria clássica através da silhueta, no caso específico, de um blazer, que com a influência desses designers, permanecendo presente a linha clássica.

Questão de Investigação

No atual enquadramento do comportamento social de moda, ou *lifestyle* contemporâneo, já se vem a sentir há alguns anos, e a atual pandemia veio claramente acentuar, a procura crescente por parte dos consumidores de um estilo descontraído de vestir em oposição ao estilo mais formal, com a queda no consumo de fatos clássicos. Considerando que a história da moda nos mostra que o vestuário é evolutivo, faz sentido, neste contexto, bem como para orientar a investigação no âmbito desta dissertação, colocarem-se as duas questões de investigação seguintes:

- Como desconstruir um blazer clássico, mantendo uma base clássica?
- Quais são as influências na desconstrução do blazer dos materiais e das técnicas e processos de construção?

Objetivos gerais e específicos

Gerais

Este estudo pretende perceber como a alfaiataria se foi adaptando aos diferentes contextos sociais e através das técnicas de construção artesanais e industriais, de modo a adaptar-se aos diferentes contextos de modelagem e silhuetas desconstruídas, permanecendo as bases da tradicional. A fim de realizar este objetivo, devem ser desenvolvidos objetivos mais específicos que nos permitam delimitar melhor o recorte determinado, numa ordem cronológica.

Específicos

- 1) Identificar as diferenças entre a alfaiataria artesanal e a industrial;
- 2) Definir o quadro teórico inicial, no que é a alfaiataria artesanal, as suas características, e as mudanças que sofreu ao longo da história;
- 3) Demonstrar como a alfaiataria ajudou a estabelecer as mudanças ou avanços tecnológicos que modificaram a indústria do vestuário;
- 4) Gerar uma adaptabilidade da alfaiataria, compondo produtos de qualidade e atuais, dando-lhe uma renovação através da desconstrução.

Estrutura da dissertação

Este documento encontra-se organizado por cinco capítulos.

O primeiro capítulo apresenta um breve contexto histórico baseado na alfaiataria feminina e na sua evolução temporal até à data, baseado em literatura sólida de autores como Anne Hollander, Sue Jones, Gilles Lipovetsky, etc.

O segundo capítulo tratará do quadro teórico inicial da investigação, ou seja, um breve contexto da alfaiataria artesanal, cada uma das definições que a compõem, o que se entende por artesão, qual é o significado de "artesão" e qual é o significado do termo "alfaiataria" e como difere da alfaiataria industrial. Além disso, o processo e as mudanças por ele sofridas ao longo da história, são também abordados os avanços tecnológicos que invadiram o sector do vestuário, definindo o industrial e onde é aplicado.

No terceiro capítulo, é construído por informações do segundo capítulo através de uma *timeline*, onde estarão presentes a sua evolução com os marcos mais importantes, na história da alfaiataria feminina.

Considerando o quarto capítulo, passa pelo desenvolvimento de uma representação de uma parte prática, onde é representativa pelos encerramentos da monografia.

Finalmente, o quinto capítulo concluirá dando uma visão da possível adaptabilidade da alfaiataria aplicada por novos profissionais. Atualidade, renovação e novas utilizações.

Parte I
Revisão da Literatura

1. Alfaiataria

1.1- Breve Contexto Histórico da Alfaiataria

No século XII a alfaiataria surgiu na Europa de forma gradual. A definição literal de alfaiataria consiste na arte do corte, ajuste e acabamento das peças, normalmente feitas com técnicas artesanais e personalizadas, tendo em conta as medidas específicas do corpo de cada cliente. Como John Hopkins afirmou, "a alfaiataria é o processo de corte, encaixe, alfaiataria e acabamento de uma peça de vestuário para se adaptar às medidas do corpo utilizando dardos, forros, bainhas e técnicas de engomar" (2011, p. 115).

1.1.1- Definição de Alfaiate

O alfaiate é o profissional que instrui o ofício de alfaiataria, sendo uma profissão importante para as transformações que a roupa masculina e feminina veio a sofrer nos últimos dois séculos de história, o qual revela a sua ligação ao mundo árabe, pois deriva do verbo Khata que significa coser (Cascais, 2012).

Isto mostra que a alfaiataria é única, porque baseia-se em dar prioridade ao corpo da pessoa que vai fazer estas peças de vestuário, e nenhum deles será igual ao anterior, não só devido à intervenção manual, mas também porque não haverá dois corpos iguais. É disto que se trata o trabalho feito à medida.

1.1.2- Alfaiataria

A personalização não é apenas fazer uma peça de vestuário como qualquer outra, mas implica um compromisso com o cliente, um vínculo, com o objetivo de que este indivíduo obtenha uma melhor aparência, enfatize as suas qualidades, e reduza as peças que considera defeituosas, satisfazendo as suas possíveis necessidades. Portanto, o papel do alfaiate é fundamental, uma vez que será ele a aconselhar, orientar e aconselhar o cliente em questão, bem como ser aquele que leva a cabo este processo. Por conseguinte, é importante fazer com que o cliente se sinta confortável no local onde vai ser atendido, especialmente sabendo que estará a fazer um investimento significativo. A verdade é que esta profissão foi desenvolvida durante séculos e foi, portanto, modificada ao longo dos anos.

No entanto, possui certas características centrais, que mantêm a sua essência e, portanto, não deve faltar para ser chamado como tal. Estes são bom corte, bom ajuste, conforto e

flexibilidade, drapeado natural, boa matéria-prima, perfeição na alfaiataria, qualidade do produto, e demonstração de classe, luxo e elegância (Inserra, 2017).

Os instrumentos de trabalho da alfaiataria são ainda hoje os mesmos, e consistem em tesouras, com cabos inclinados, estripador de costura; instrumentos de medição, ou seja, fita métrica, régua de madeira; instrumentos de marcação, ou seja, giz de alfaiate, sabão; instrumentos de costura, tais como, dedais, máquina de costura, linhas, agulhas; instrumentos de engomar, como, o ferro, mesa de engomar, mangueira, lua crescente, tábua de alfaiate, panos de engomar, almofada de alfaiate; e instrumentos de teste, isto é, manequins de alfaiate (Inserra, 2017).

No século XVI, a afirmação da alfaiataria fortaleceu o luxo e a personalização do vestuário pela Europa, fazendo surgir o conceito de “moda”, a arte da alfaiataria passou a exigir cada vez mais novas técnicas de modelagem que se traduziram na especialização dessa atividade, através dos “mestres alfaiates”. O que deu origem a uma organização e regulamentação que seguia desde a aprendizagem do ofício à fiscalização das oficinas, pretendendo garantir a qualidade do vestuário, assim como proteger os compradores (Cascais, 2012).

A simplicidade das ferramentas de trabalho confronta-se com a diversidade de conhecimentos que têm de dominar, tais como: conhecimentos de geometria, e anatomia. Esta combinação de conhecimento para exercer o ofício resulta num longo processo de aprendizagem, assegura Victor Gonçalves, Alfaiate (Cascais, 2012).

Jones (2005), salienta que as técnicas de alfaiataria incluem a costura, que são uma extensão, seja ao nível de vestuário masculino ou feminino. É um método de combinar e modelar tecidos para criar a forma desejada no corpo, uma combinação de técnicas de colocar os enchimentos, pespontar e engomar. Os tecidos de lã e de lã penteada respondem muito bem às técnicas de alfaiataria devido à maleabilidade inerente a estes materiais, porém, a alfaiataria não se restringe aos fatos de lã, os alfaiates usam uma variedade de tecidos que podem ser trabalhados.

Os Mestres Alfaiates tornaram-se responsáveis por satisfazer as necessidades de vestuário da sociedade, e a alfaiataria tornou-se numa altamente especializada, complexa e ciosamente guardada arte. À medida que as cidades foram crescendo, tornando-se impérios de poder, também a moda seguiu esse caminho. Primeiro Itália, depois Espanha e França tornaram-se centros de Moda em consonância com o poder, riqueza e influencia desses impérios.” (Reis, 2013).

O trabalho de alfaiataria é geralmente visto em homens, fatos de mulher e casacos. Um blazer pode ter 40 a 50 peças para ser completado no final. Um fato de alfaiataria à medida da Savile Row, em Londres, pode custar cerca de 5.200 euros, mas a maioria dos fatos são vendidos nas lojas das principais cadeias de vestuário, por uma média de 700 a 1.200 euros ou por preços de pronto-a-vestir, que variam entre os 250 e os 700 euros (Reis, 2013).

1.1.3- Alfaiataria em Portugal

O século XVIII é compreendido como a época de ouro da alfaiataria, muitos dos símbolos de poder passavam por um vestuário de ostentação, que dependia, sem dúvida, da arte e da técnica de cada mestre alfaiate. Com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, caminhou-se para a liberdade no exercício do trabalho (Reis, 2013).

Durante o século XIX em Portugal, nasceram as duas primeiras associações de alfaiates, em 1853, no Porto, a Associação de Alfaiates e em Setembro do mesmo ano, em Lisboa a Associação de Alfaiates de Lisboa. Desta forma, as organizações conseguiram reunir mestres, aprendizes, proprietários e trabalhadores, mas não impediram a participação de alfaiates nos eventos e organizações mais importantes do movimento operário do século XV. Estas Associações, no final do século, como já tinha acontecido no resto da Europa, foram divididas de acordo com o estatuto dos associados, surgindo a Associação Fraternal de Classes de Alfaiates de Lisboa (1891), mais tarde denominada Associação Fraternal de Trabalhadores de Alfaiate (1906) e a Associação de Classe de Oficiais de Alfaiates e Costureiras (1896), (Reis, 2013).

Ainda neste século surgem dois importantes avanços técnicos, as tabelas de medida e o aparecimento das empresas de confeção, em consequência da invenção da máquina de costura. A procura por um conhecimento mais exato das medidas básicas do corpo humano, os alfaiates lançaram as bases da antropometria. O feito deve-se ao célebre alfaiate francês H. Guglielmo Compaign o estabelecimento das primeiras tabelas de medida e o princípio da graduação, com a sua obra “A Arte da Alfaiataria” (1830) que revolucionou as técnicas de corte em toda a Europa (Cascais, 2012).

Com estes avanços, a França lança a primeira Escola de Moda, exclusivamente para alfaiates e sapateiros, em 1780, mas é a Inglaterra que se destaca com a adoção da alfaiataria,

lançando moda masculina para toda a Europa. Segundo Laver (1996, p. 158), este facto “deveu-se em grande parte, à habilidade superior dos alfaiates Londrinos, treinados para trabalhar a “Caxemira”. Esse tecido, de maneira diferente da seda e de outros materiais finos, pode ser esticado e, desse modo, bem moldado”.

Em Portugal, o aparecimento das primeiras empresas de confeção não teve grandes reflexos, pois produzia-se um vestuário de muito má qualidade com tecidos medianos. As máquinas de costura acabaram por lentamente entrar nas alfaiatarias de um modo muito controlado, continuando assim, a tradição ser o trabalho manual (Reis, 2013).

“Jacinto Nunes Correia descendente de uma família de alfaiates, cujo passado remonta a 1786, funda a Casa Nunes Correia na capital em 1856. Com o objetivo de conhecer melhor as proporções características do corpo humano, frequenta aulas de anatomia na Escola Médica de Lisboa. Todos os anos viajava até Paris e Londres para atualizar os seus conhecimentos. Já sob a direção do seu afilhado e continuador, Jacinto Augusto Marques, no final do século a Casa Nunes Correia reunia a melhor clientela de Lisboa, incluindo a Rainha D. Amélia e os jovens príncipes.” (Reis, 2013).

Particularmente na região de Lisboa, durante a segunda guerra mundial (1939-45), a alfaiataria sente um incremento conseguinte das encomendas dos números exilados ou mesmo de refugiados. Porém, este crescimento efémero não durou muito devido à escassez de mão-de-obra qualificada que fez-se sentir. O desenvolvimento das técnicas de produção em série de vestuário, seguindo modelos e métodos provenientes dos Estados Unidos, apresentam-se como verdadeiras ameaças para o sector da alfaiataria. No âmbito destes acontecimentos, a indústria de pronto-a-vestir desenvolveu-se rapidamente, melhorando a sua qualidade. Consequentemente, o vestuário por medida perde a dimensão de uma arte para a maioria da população, para se restringir a uma clientela cada vez mais seletada, exigindo uma nova relação alfaiate-cliente (Cascais, 2012).

Mesmo com a sua evolução, através do desenvolvimento e da modernização industrial da produção têxtil/vestuário, a construção artesanal por um alfaiate ainda é valorizada. Tradição, estilo e elegância são o resultado de anos de artesanato, aliados às medidas e personalidade de cada indivíduo. Cúmplice de bom gosto, costumes e prazer de vestir-se bem. O artesanato é sinónimo de exclusividade, onde começa com a escolha do próprio tecido (Reis, 2013).

Durante os anos de 1970 o alfaiate Victor Gonçalves afirmou que o sector foi marcado por profundas transformações, a par do aumento da melhoria do nível de vida da população, nos grandes centros urbanos, assistiu-se à expansão do pronto-a-vestir, verificando-se a massificação dos produtos em série e o consumo de massas (Cascais, 2012).

Apesar da expansão do pronto-a-vestir em Portugal, a tradição da alfaiataria ainda era muito firme nos hábitos de vestir a população. Em 1964 ainda havia 6.500 alfaiates em Portugal. Uma grande parte da população masculina continua ainda a recorrer aos alfaiates: 45% para fazer fatos tradicionais, para fatos "desportivos" a percentagem foi muito inconstante, oscilando entre 0 e 25%. Foi, no entanto, um dado como foi escrito na revista Vestir, que a tendência foi para a rápida diminuição destes valores, devido à concorrência do pronto-a-vestir. Os preços eram mais acessíveis e, acima de tudo, melhoraram consideravelmente os modelos, os cortes e a qualidade dos tecidos (Cascais, 2012).

Os alfaiates de hoje continuam a praticar a sua arte quase como era praticada há um século. Não significa que demorado seja necessariamente melhor, mas sim, porque estes métodos produzem forma, corpo e detalhe com durabilidade superior do que métodos mais recentes e mais rápidos são simplesmente incapazes de igualar à alfaiataria (Cabrera & Meyers, 1984).

A alfaiataria tem uma categoria de tipologias que também a definem, aquelas clássicas de alfaiataria, que ainda hoje são mantidas, tais como o colete, as calças e o casaco, mas isto também tem vindo a mudar. O modelo idealista de alfaiataria que a maioria das pessoas tem hoje em dia na sua mente deriva da ascensão do estilo *dandy*¹. No século XIX na Europa, nas classes altas, surgiu uma nova visão do vestuário masculino, uma visão de simplicidade e limpeza, mas ao mesmo tempo de elegância e atitude, com o objetivo de se destacar e chamar a atenção sobre as mulheres, mas sem perder a delicadeza. Era tão importante que hoje continua a ser o modelo de inspiração, a fonte de influência para a indústria da alfaiataria e da moda em geral, em todo o mundo. Era tão importante que hoje continua a ser o modelo de inspiração, a fonte de influência para a indústria da alfaiataria e da moda em geral, em todo o mundo. Nos seus primórdios, as tipologias que a compunham eram variadas. Além disso, havia também acessórios que acompanhavam o estilo, tais como chapéus ou galés, laços, bengalas, luvas, canos, relógios e alfinetes (Inserra, 2017).

A elaboração do fato também pode ser feita sob medida com o uso de máquinas, no processo conhecido como *demi-measure*, em que a forma de confeção é homogénea àquela que é

¹ É alguém que pensa muito na sua aparência e que se veste sempre com roupas elegantes.

utilizada no processo dos fatos produzidos sob medida, mas é feita a partir de um molde padrão adaptado às medidas individuais, cintura, punhos e bainhas podem ser ajustados por uma costureira do próprio ateliê, ou loja (Reis, 2013).

1.1.4- Alfaiataria em Savile Row

Roetzel (1999) refere-se a Savile Row como o núcleo dos fatos sob medida. Num mundo onde um criador de artesanato é mais importante, Savile Row é um dos últimos guardiões em que a criação de uma obra em que o processo de produção começa e termina nas mesmas mãos, ou seja, o alfaiate. Roetzel define a alfaiataria adaptada como um peitoral para aquele corte de um indivíduo para um indivíduo. Para cada cliente é criado um único corte, tendo em conta as exigências do cliente, adaptando-os à sua personalidade, gosto e individualidade. Não há, sem dúvida, nenhum canto do mundo onde esta individualidade esteja tão concentrada como em Savile Row e ruas adjacentes.

O alfaiate Inglês foi treinado para usar tecido à base de lã, e após anos de experiência e prática, desenvolveu técnicas para moldar a roupa ao corpo do cliente sem ter de duplicar exatamente as verdadeiras formas do utilizador (Reis, 2013).

Cada casa de alfaiataria em Savile Row, tem o seu próprio estilo, casas de alfaiataria como a Anderson & Sheppard, J. Dege & Sons, Huntsman, Tobias Tailors, Kilgour, French & Stanbury e Henry Poole & Co., formam esta rua de Londres numa referência à alfaiataria sob medida.

Fundada em 1806, a casa Poole, em Savile Row, tinha mais de trezentos alfaiates e foi, portanto, a maior empresa do seu setor no mundo. A lista de clientes de Poole é uma viagem pela história dos séculos XIX e XX. Apesar da gloriosa história da casa, Poole ainda funciona naturalmente. Isto é visto não só na quantidade que os colaboradores são dispensados, mas também no atendimento ao cliente. Ninguém impõe um estilo, o que certamente contribuiu para o seu sucesso contínuo (Reis, 2013).

Num fato tradicional inglês as ombreiras são muito discretas ou ausentes, geralmente tendem não são destacadas. No entanto, cada medida tem ideias diferentes sobre a forma das almofadas. O casaco de corte inglês possui duas aberturas laterais o que permite ao cliente pôr as mãos nos bolsos, como representa a figura 1.

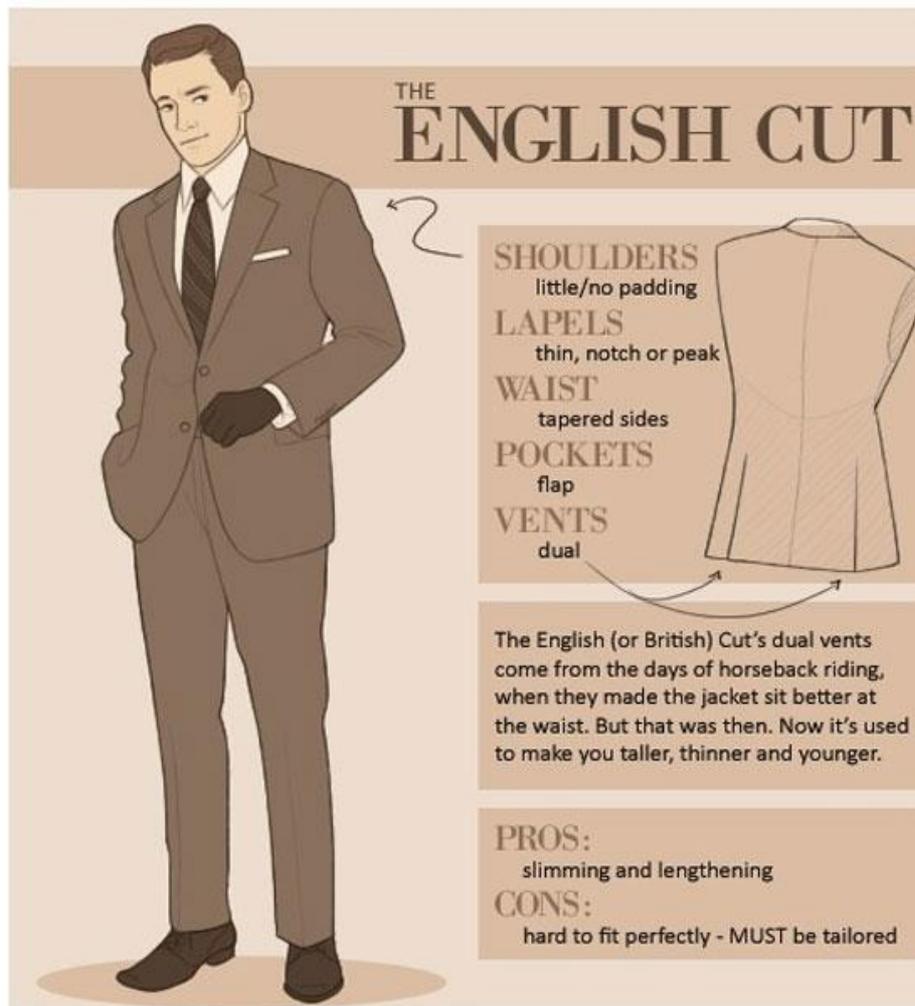


Figura 1- Exemplo de um fato com corte Inglês.

Fonte: <http://blog.idoityourself.com.au/2013/02/the-other-day-we-came-across-this- great.html>

1.1.5- Alfaiataria em Itália

Para Roetzel (1999) é difícil imaginar um contraste maior do que entre um Inglês e um Italiano. No que diz respeito à forma de vestuário, as diferenças entre elas são inconciliáveis. Por um lado, a discrição britânica chegando à auto negação por outro, os italianos, com uma paixão pela excelência, que por vezes se torna pura vaidade.

Na alfaiataria italiana, como demonstra na figura 2, o cliente prefere destacar-se uma vez que está convencido da sua individualidade e importância. O fato usado deve destacar a sua singularidade, não numa extravagância elegante, mas com uma certa elegância em que normalmente o cliente inglês não está interessado e se destina apenas a vestir-se corretamente. O italiano aspira à elegância clássica no seu pensar e estilo de vida, daí e de

acordo com Roetzel o fato italiano é apenas isso: inteligente, tem qualidade, é único e requintado. A sua qualidade é evidente no tecido, macio e leve, nas cores, na iguaria, no corte de roupas magníficas (Reis, 2013).



Figura 2-Exemplo de um fato com corte Italiano.

Fonte: <http://blog.idoityourself.com.au/2013/02/the-other-day-we-came-across-this-great.html>.

A Brioni é uma das mais conceituadas empresas italianas no mundo da alfaiataria. Foi fundada por Gaetano Savini e Nazareno Fonticoli em 1945, com Armando Calcanti como sócio capital. Graças à sua colaboração, e após um caminho de trabalho desenvolvido por Savini e Fonticoli, estes destacam-se como a alfaiataria inglesa e estabelecem o seu próprio estilo italiano, que é considerado um clássico tal como o Inglês. Em meados dos anos 50, a Brioni estava presente em vinte lojas no continente americano. O estabelecimento em Roma oferece um serviço de alfaiataria, onde o cliente procura o máximo em individualidade no corpo e na forma ao encomendar o seu fato Brioni (Reis, 2013).

1.2- Componentes da Alfaiataria

Segundo Longhi (2007, p. 10), a alfaiataria consiste na técnica de modelagem e confecção de roupa feita à medida, que se destaca no acabamento perfeito e requintado. O papel do alfaiate é estabelecer uma ligação única de combinar e modelar tecidos para criar a forma desejada no corpo, criando peças únicas. A alfaiataria utiliza técnicas e materiais para transformar uma peça plana de tecido numa peça tridimensional com estrutura.

Os belos resultados dependem da escolha de um padrão que adiciona a silhueta, a seleção de tecidos de vestuário adequados e facilmente adaptados e a combinação deles com interfaces e revestimentos compatíveis. A escolha do método de alfaiataria e dos tecidos mais compatíveis com o seu tempo de costura disponível e o seu nível de habilidade de costura garante os melhores resultados.” (Tailoring: The Classic Guide to Sewing the Perfect Jacket, 2011).

1.2.1- Modelagem

“A arte do alfaiate também depende da capacidade de fazer roupas que escondem as imperfeições do corpo.” (Jones, 2005).

O molde é o mapa da peça de vestuário, “é uma peça de papel plana ou um molde de cartão, a partir do qual as diferentes partes da peça de vestuário são transferidas para o tecido, antes de serem cortadas e recortadas (Fischer, 2009, p. 11).”

Conforme afirma Stefania Rosa (2008), a modelagem é uma técnica responsável pela construção de peças de vestuário, através de uma leitura e interpretação de um modelo específico. Este procedimento envolve a tradução das formas do vestuário, um estudo da silhueta humana, um conhecimento de tecidos entre outros elementos da peça a produzir. A modelagem ocorre através da interpretação de um desenho de moda (ilustração) e da sua transformação em molde. Neste sentido, a modelagem é um fator decisivo para a obtenção um produto de qualidade e para satisfazer as exigências do mercado. Por esta razão, é da maior importância para o designer ou alfaiate saber sobre a construção do vestuário e o processo correto para o seu desenvolvimento. Há vários aspetos técnicos do desenho a ter em conta, entre os quais se contam linhas, bolsas, acabamentos, volume. Todos estes aspetos devem ser tidos em conta, pois irão alterar a forma como um molde é desenvolvido

(Fischer, 2009). E claro, é necessário conhecer as propriedades do tecido a ser trabalhado, uma vez que as dimensões das peças e a posição do molde dependem disso.

A confecção foi uma atividade desenvolvida, e com a revolução industrial, atingiu uma característica de produção em larga escala, o que levou à redução do tempo de desenvolvimento de um produto (Reis, 2013). No caso das indústrias de confecção, estas procuram novas tecnologias para melhorar o processo de produção sempre com novos diferenciais para se diferenciarem no mercado, para conseguirem defrontar com a exigência constante de mais qualidade e conforto como uma forma de valorizar o estético.

Nesse contexto, a escolha do tipo de modelagem a ser utilizada apresenta-se como um diferencial, uma ferramenta indispensável no processo de desenvolvimento dos modelos com um elevado padrão de qualidade. Ao considerar a concepção de uma peça de vestuário, deve saber-se que a costura é essencial para a construção correta de uma peça de vestuário. No que diz respeito à alfaiataria, a importância de uma correta projeção dos padrões é acentuada, uma vez que existem diferentes passos e peças, muitas vezes invisíveis aos olhos do comprador, que não devem faltar para que a peça de vestuário seja feita corretamente (Kelemen, 2014).

A modelagem como um processo essencial na confecção de roupas pode ser dividida em três tipos distintos: modelagem bidimensional ou plana, tridimensional e modelagem vetorizada (CAD).

Modelagem bidimensional

A modelagem bidimensional, designada como modelagem plana industrial, consiste na arte e técnica de construção de peças a partir do estudo anatômico do corpo humano, utilizando os princípios da geometria para o traçado de diagramas que resultarão em formas envolvendo o corpo. É um trabalho de rigor que exige medidas e o cálculo apurado de proporção e capacidade para imaginar o efeito em três dimensões. Os moldes planos são criados a partir de um conjunto de medidas e a construção dos moldes em duas dimensões é rápida, economicamente viável e indispensável para a indústria da moda, além de, também ser projetada mais tarde para o sistema informático (Reis, 2013).

Modelagem Alternativa

Embora a modelação bidimensional manual e assistida pelo CAD seja a mais comum, com alternativas de evolução surgiram para os paradigmas de modelação comercial e estudos como simões (2012), que exploram a combinação de movimentos corporais com o design de moldes que consideram apenas o corpo vertical/estático baseado no corpo que tem inúmeras posições. Neste contexto é possível destacar quatro alternativas de modelagem como a Reconstrução Tradicional de Shingo Sato (Sato, 2011); a Bunka-style Sloper de Tomoko Nakamichi (Nakamichi, 2010); a Subtraction Cutting de Julian Roberts (Roberts, 2013) e Kinetic Garment Construction por Rickard Lindqvist (Lindqvist, 2015) (Reis, 2013).

É ainda possível destacar, mesmo não sendo uma modelagem alternativa, o facto de, através de detalhes de modelagem, recorrer ao draping, através de aplicações de aviamentos (botões, reguladores, fechos, elásticos, etc.) ou até mesmo a utilização e/ou transformação da modelagem bidimensional de moldes base, de forma a obter a tridimensionalidade no corpo.

1.2.2- Graduação / tabelas de tamanhos e medidas

Ao conceber uma coleção de roupa, seja feminina ou masculina, deve estar disponível no mercado com os tamanhos em série, de forma a chegar a clientes com várias fisionomias corporais. O que revela que o modelista tem de estar presente e dominar as várias técnicas de graduação. Este processo está mais presente, principalmente na industrialização do vestuário (Reis, 2013).

Stefania Rosa (2008), afirma que a graduação consiste num procedimento que compreende inicialmente numa dimensão base de um modelo, anteriormente com determinadas medidas (o que é variável entre marcas), o modelo desta peça é referido como o molde de base, através do qual são obtidos os outros tamanhos. Através deste tamanho médio, a graduação será dada, ou seja, o aumento ou redução do corpo de vestuário. Os tamanhos resultantes da graduação devem ter exatamente as mesmas proporções em relação ao molde. Existem diferentes métodos para o fazer, mas todos eles trabalham nos vértices do decote, ombro, furo do braço, lado e bainha, de modo ao fazer as transformações garantir que as costuras, recortes, marcas de bolso, botões e detalhes estão localizados no mesmo local, em relação a todos os tamanhos (Kelemen, 2014).

É essencial ao trabalhar com tamanhos de mulheres considerar altura, busto, cintura e quadril. Estas medições são essenciais para qualquer trabalho em escala ou feito à medida (Fischer, 2009), pois formam a base a partir da qual o resto do vestuário será trabalhado. Quanto aos tamanhos industriais, eles variam consoante o país, e também pela marca que está a desenvolver a peça. Pode-se verificar um exemplo de tabela de medidas na figura 3.

Tamanho	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56	58	60	62
Busto	82	86	90	94	98	102	106	110	114	118	122	126	130	134
Cintura	66	70	74	78	82	86	90	94	98	102	106	110	114	118
Quadril	88	92	96	100	104	108	112	116	120	124	128	132	136	140
Altura do corpo	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Largura do Braço	25	26	27	28	30	32	34	36	38	39	40	41	42	43
Costas	34	35	36	37	38	39	39	40	40	41	42	43	44	45
Ombro	11	11,5	12	12,5	13	13,5	14	14,5	15	15,5	16	16,5	17	17,5
Altura da Cava	16,5	17	17,5	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Altura do busto	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
Separação busto	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
Comp. Manga comprida	55	56	57	58	58,5	59	59,5	60	60,5	61	61,5	62	62,5	63
Comp. Manga Curta	16	16,5	17	17,5	18	18,5	19	19,5	20	20,5	21	21,5	22	22,5
Punho (camisa)	14	14,5	15	15,5	16	16,5	17	17,5	18	18,5	19	19,5	20	20,5
Punho (blazer)	25	25,5	26	26,5	27	27,5	28	28,5	29	29,5	30	30,5	31	31,5
Altura do Quadril	18	19	19	20	20	20	21	21	21	21	22	22	22	22
Altura do Gancho	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Altura até joelho	52	53	54	55	55	56	56	57	57	58	59	60	61	62
Altura da Calça	100	101	102	103	104	105	106	107	108	110	112	114	116	118
Largura do joelho	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Largura do tornozelo	21	21,5	22	22,5	23	23,5	24	24,5	25	25,5	26	26,5	27	27,5

Figura 3- Tabela de medidas feminina

Fonte: <https://marlenemukai.com.br/tabela-de-medidas/>

1.2.3- Relevância da modelagem para a alfaiataria

De modo a compreender a importância do estudo da alfaiataria para o correto fabrico de vestuário de alfaiataria, é necessário delinear brevemente, de momento, algumas das principais características deste campo, a fim de se conseguir uma compreensão adequada. O termo alfaiataria refere-se não só a uma técnica específica de costura à mão ou à máquina, mas também a uma peça de vestuário cuja forma e contornos não dependem apenas da forma do corpo do utilizador (Fischer, 2009, p. 114).

Preservando a estrutura do desenho da peça de vestuário e ao mesmo tempo melhorar o corpo de uma pessoa, o alfaiate utiliza vários materiais para o ajudar a conseguir isso. Alguns dos materiais utilizados neste campo são entretela de lã e ombreiras de lã. Por estas

razões, a costura, que é essencial para qualquer tipo de vestuário, é especialmente importante neste tipo de trabalho. A alfaiataria tem as suas próprias características que não devem ser omitidas de forma a fazer um trabalho adequado. Porque na alfaiataria o plastron e a peça de manga são também peças únicas do processo de alfaiataria.

O plastrão é feito hoje com uma entretela de lã. É utilizado para endurecer o peitoral da alfaiataria clássica, dando-lhe corpo. Desta forma, é alcançado o acabamento desejado. É uma peça separada que tem de ser montada à parte da moldagem e depois cortada deste material em particular. Entretanto, o chouriço de manga é colocado juntamente com a almofada de ombro. Corresponde ao comprimento do punho da manga. A sua função é ocultar os subsídios de costura. Embora seja um molde simples, é essencial fazê-lo de modo a não esquecer esta parte essencial na confecção destas peças de vestuário (Kelemen, 2014).

1.2.4- Tecidos

A escolha dos tecidos deve considerar as suas características estéticas, técnicas e funcionais adequadas à aplicação, isto é, ao tipo de produto, utilização e mercado, incluindo o preço. Assim, as estações do ano, associadas à geografia dos mercados, determinam a massa/m² (vulgo peso) e as composições fibrosas dos tecidos, sendo também importantes para as opções estéticas, incluindo padrões e cores. Por outro lado, o cair do tecido, que depende da composição, da massa/m² e de outras características técnicas, é essencial, não só pela estética da fluidez, mas também pela adequação do tecido às linhas e silhuetas do vestuário. É muito relevante para o design de superfície a textura dos tecidos, para além dos padrões e das cores. Tal como acontece com os vários elementos estéticos, a intensidade de protagonismo da textura superficial dos tecidos depende das tendências de moda em cada estação. O design de superfície com base na textura assenta no tipo de fibras; na densidade linear (título), na torção e na fantasia dos fios; no ligamento jogando com o tamanho e a sobreposição dos alinhavos de teia e trama; e no acabamento dos tecidos permitindo espessura com volume. A funcionalidade é uma característica que cada vez mais se exige aos tecidos, quer ao nível da proteção do corpo, quer em termos de conforto. Esta última tem ganho importância nos últimos anos devido às exigências dos consumidores cada vez mais informados e à evolução da tecnologia com soluções de respirabilidade, impermeabilidade à água e ao ar, gestão térmica e da humidade, flexibilidade ergonómica, entre outras. Os tecidos evoluíram muito, acompanhado as tendências do vestuário e do *lifestyle*, passando de uma formalidade clássica para uma formalidade revisitada e contemporânea e para um estilo descontraído.

A oferta de tecidos para alfaiataria é muito vasta, assentando maioritariamente em tecidos de teia e trama, mas, nos últimos anos, as malhas circulares e de teia têm entrado no mercado dos materiais para alfaiataria descontraída ou desconstruída. Isto deve-se ao tal *lifestyle* que privilegia o conforto e um estilo mais descontraído de vida, mas também à tecnologia que permite produzir malhas com a consistência adequada e com padrões que reproduzem os típicos dos tecidos de teia e trama. Na alfaiataria de estilo mais convencional continuam a dominar os tecidos com aspeto laneiro, tanto penteados como cardados, quer tenham como base a lã, a 100% ou em misturas, quer sejam de viscose/poliéster, dependendo do segmento de mercado. Nos segmentos mais elevados surgem os tecidos com as fibras naturais mais nobres, como a lã muito fina, a caxemira, a seda e o *moher*.

A lã fina dá tecidos com excelente aspeto estético e com toque muito suave, com boa resistência e boa recuperação do vinco, boa gestão térmica e de humidade, tanto nos tecidos mais leves para verão, como nos mais pesados. A propriedade única de feltragem permite obter no acabamento tecidos mais espessos, o que melhora o isolamento térmico do vestuário. A caxemira é outra fibra animal muito semelhante à lã, com propriedades idênticas, mas como é mais fina, à volta dos 12 microns, os tecidos apresentam toque mais suave e aspeto de brilho natural. A seda é outra fibra nobre de origem animal e natureza proteica. Os tecidos têm um aspeto visual extraordinariamente sofisticado, com um brilho natural e toque altamente suave.

Na alfaiataria de estilo mais descontraído, tipo *casualwear*, os tecidos apresentam uma maior variedade de composições, tanto de uma só fibra, como de misturas. Para além da lã, o linho, o poliéster, a poliamida, a viscose, o algodão e o *elastano* surgem nas composições. O linho transmite aos tecidos uma imagem estética muito característica devido à superfície irregular do fio e à forma peculiar do cair e do amarrotar, bem como um brilho natural e um toque suave e fresco. O algodão é a fibra natural mais consumida porque confere aos tecidos qualidades de conforto, nomeadamente toque agradável e boa absorção da humidade; boa resistência; fácil manutenção; e excelente comportamento *casualwear*.

A alfaiataria utiliza tecidos lisos ou com padrões de pequeno contraste de cores e com micro-desenhos de estrutura, muitas vezes designados por falsos lisos, mas utiliza também padrões clássicos e reconhecidos, quer mantendo as características convencionais, quer revisitados esteticamente, como por exemplo: *pied-de-poule*; *pied-de-coq*, príncipe de gales, olho de perdiz, *pic-pic*, risca de giz e xadrez; e também, nos tecidos cardados, o *harris tweed*, *barley corn*, espinha de peixe e tartan (figura 4).



Tecido com padrão pied-de-coq



Tecido com padrão pied-de-poule



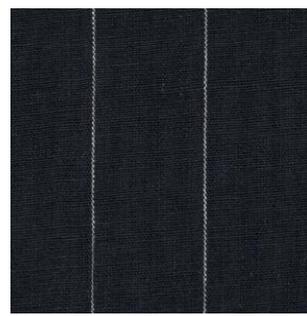
Tecido penteado de lã com padrão olho de perdiz



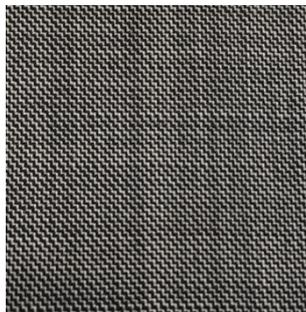
Tecido cardado de lã Harris Tweed com efeito *barley corn*



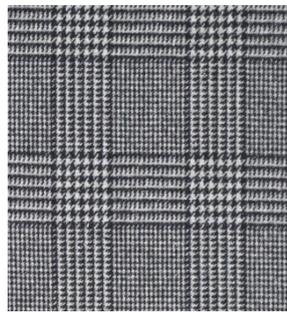
Tecido cardado de lã Harris Tweed com efeito espinha de peixe



Tecido com efeito risca de giz



Tecido penteado de lã com padrão pic-pic



Tecido com padrão príncipe de gales



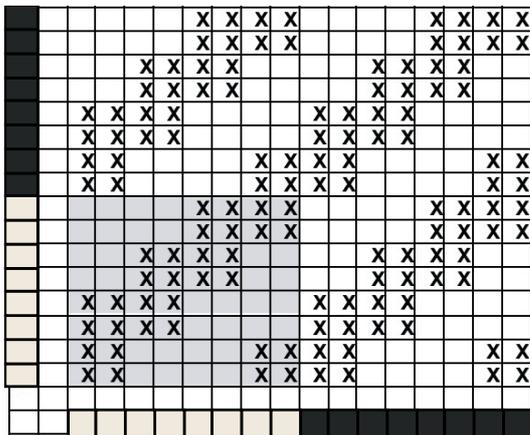
Tecido cardado de lã com efeito tartan

Figura 4- Amostra dos tecidos mais utilizados na alfaiataria

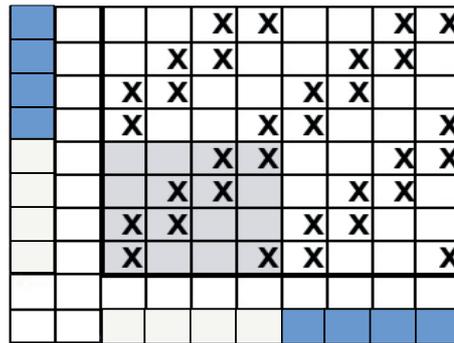
Fonte: Autoria própria

1.2.5- Efeito de colorido através da conjugação do ligamento com as ordens de cor na teia e na trama

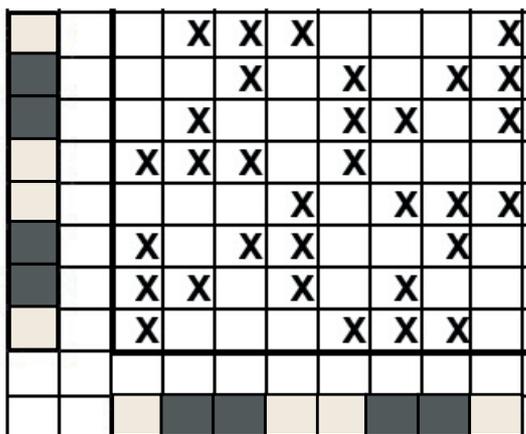
A figura 5 apresenta combinações entre ligamentos e ordens de cor na teia e na trama de modo a gerar alguns dos padrões apresentados na figura 4.



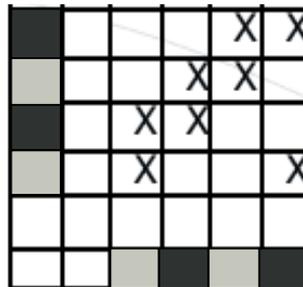
Efeito de colorido pied-de-coq; ligamento sarja dupla de 8; ordem de cor 8 e 8



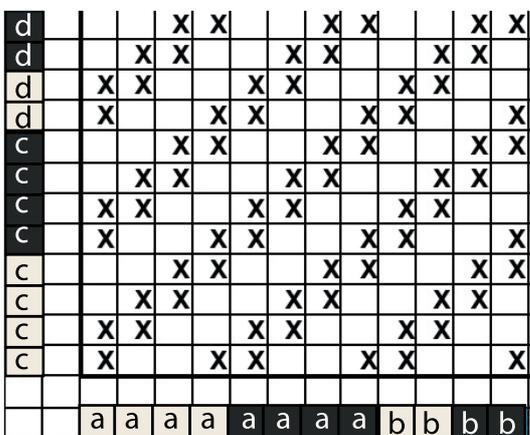
Efeito de colorido pied-de-poule; ligamento sarja neutra de 4; ordem de cor 4 e 4



Efeito de colorido olho de perdiz; ligamento específico; ordem de cor 1 e 2 e 2 e 2 e 1



Efeito de colorido pic pic; ligamento sarja neutra de 4; ordem de cor 1 e 1



Efeito de colorido principie de gales; ligamento sarja neutra de 4;

a – Ordem de cor 4 e 4, repete até perfazer um número (a) de fios;

b – Ordem de cor 2 e 2, repete até perfazer um número (b) de fios;

c – Ordem de cor 4 e 4, repete até perfazer um número (c) de passagens;

d – Ordem de cor 2 e 2, repete até perfazer um número (d) de passagens.

Figura 5- Efeitos de colorido obtidos a partir do ligamento e das ordens de cor.

Fonte: Autoria própria

Hopkins (2011) , afirma que o tecido do fato tradicional é de lã. Existem dois grupos, por um lado tecidos penteada e, por outro, tecidos cardados. Ao longo do tempo, diferentes designers tentaram incorporar diferentes materiais para conseguir novas propostas, para novos utilizadores e novas ocasiões de utilização. Embora o tecido tradicionalmente utilizado seja lã devido à sua alta qualidade, e porque tem a qualidade de se adaptar à forma do corpo e de lhe dar um bom drapeado, não é apenas o tecido que eleva este tipo de vestuário, mas a ênfase é colocada na alfaiataria e na capacidade da pessoa que nela trabalha.

Ao definir um estilo de padrão da peça, a escolha do tecido deve ser ajustada à forma e ao nível de detalhe envolvidos. As diretrizes da escolha passam também pela qualidade tanto do tecido como do forro, para que sejam duráveis e confortáveis para trabalhar (Cpi, 2011).

Nas tabelas I, II e III apresentam-se as principais características técnicas que determinam a aplicação dos tecidos em alfaiataria convencional e não convencional, em função do segmento de mercado, tanto para outono/inverno, como para primavera/verão. Na estação fria o vestuário de alfaiataria utiliza tecidos cardados e penteados, enquanto que na estação quente predominam os tecidos penteados no mesmo tipo de vestuário.

Tabela I- Características de tecidos para alfaiataria convencional de outono/inverno

Fonte: Autoria própria

Outono/Inverno		
Tecidos para alfaiataria convencional (Tipicamente laneiros ou de aspeto laneiro)		
	Tecidos penteados	Tecidos cardados
Largura em acabado	1,50m	1,50m
Massa/m linear	270g - 400g	280g - 450g
Composições		
Segmento alto	100% Caxemira	100% Caxemira
	100% Lã (17 microns)	100% Lã (17 microns)
	Lã/Caxemira	Lã/ Caxemira
	Lã/Seda	Lã/Caxemira/Seda
Segmento médio	100% Lã (18-20 microns)	100% Lã (18-22 microns)
	Lã/Elastano (3%)	Lã/Caxemira (5-10%)
	45-60% Lã / 40-55% Poliéster	Lã/Poliéster
	Lã/Viscose	80% Lã / 20% Poliamida
Segmento baixo	100% Poliéster	Mistura de fibras com base em poliéster
	Poliéster / Viscose	Mistura de fibras recicladas com base em poliéster
	Poliéster / Elastano (3%)	

Tabela II- Características de tecidos para alfaiataria não-convencional de outono/inverno.

Fonte: Autoria própria

Outono/Inverno		
Tecidos para alfaiataria não convencional (Tecidos simples e duplos)		
	Tecidos penteados	Tecidos cardados
Largura em acabado	1,50m	1,50m
Massa/m linear	270g - 400g	280g - 500g
Composições		
Segmento alto	100% Lã (fina)	100% Lã (fina)
	100% Algodão (extrafino)	Lã/Caxemira/Seda
	Lã/Algodão	Lã/Algodão
	97% Lã ou Algodão / 3% Elastano	97% Lã ou Algodão + ... / 3% Elastano
Segmento médio	100% Lã	100% Lã
	100% Algodão	100% Algodão
	Lã/Algodão	Lã/Algodão
	Lã/Poliéster	Lã/Poliéster
	Lã/Viscose	Lã/Poliamida
	97% Outras Fibras / 3% Elastano	97% Outras Fibras / 3% Elastano
Segmento baixo	100% Poliéster	Mistura de fibras com base em poliéster
	97% Poliéster / 3% Elastano	Mistura de fibras recicladas com base em poliéster
	Poliéster/Viscose	
	Poliéster/Viscose/Elastano (3%)	
	Poliéster/Algodão	
	Poliéster/Algodão/Elastano (3%)	

Tabela III- Características de tecidos para alfaiataria de primavera/verão.

Fonte: Autoria própria

Primavera/Verão	
	Essencialmente Tecidos Penteados
Largura em acabado	1,50m
Massa/m linear	210g - 330g
Composições	
Segmento alto	100% Lã (17 microns)
	100% Seda
	Lã/Seda
	100% Linho (extrafino)
	Linho/Seda
	100% Algodão (extrafino)
	Lã/Linho/Seda
	97% Lã ou Algodão / 3% Elastano
Segmento médio	Algodão/Seda
	100% Lã (18-20 microns)
	Lã/Poliéster
	100% Linho
	100% Algodão
	Linho/Viscose
	Lã/Viscose
	Algodão/Viscose
Lã/Linho ou Algodão	
Segmento baixo	100 % Poliéster
	Poliéster/Viscose
	100% Algodão
	Algodão/Linho
	Poliéster/Algodão
	Poliéster/Linho

1.2.6- Materiais Subsidiários

Ao referir materiais subsidiários, reside-se nos componentes que fazem parte do processo de construção do blazer. Estes materiais são as crinas de animal, amaciadores, o felpo, ombreiras, forros, entretelas e fitas de algodão. Existe no mercado crinas de animal em que são produzidas com pelo de cavalo ou de camelo. Dentro das crinas ainda é possível o cliente optar por uma crina reforçada ou apenas uma crina animal normal, pois isso é uma escolha que vai depender da anatomia do corpo do cliente. As entretelas são o elemento oculto que fornece alguma da forma e apoio em determinadas áreas de qualquer peça de vestuário. São usadas tanto para alfaiataria e tecidos de malha e espartilhos. Existem escuras e claras, dependendo da cor do tecido de entretela é desejado e também em tecido ou em não-tecido (Reis, 2013).

Entretelas / Crinas

O uso de entretela é algo mais utilizado na indústria, porém, em certos detalhes pode ser usado na alfaiataria artesanal. Existe uma variedade enorme de entretelas, que diferem conforme o peso, a cor e a forma como pretende moldar-se ao tecido, criando uma estrutura na peça, é colocado principalmente na gola, lapela e por vezes em pequenos detalhes das extremidades, como nas mangas e cabeça de manga.

O mesmo acontece com as crinas, usadas na alfaiataria artesanal, podem ter uma variedade de pesos, textura e estrutura. É usada frequentemente com outras camadas na área torácica de um casaco/ blazer apenas para dar um caimento mais estruturado. O que no seu conjunto se designa por Plastron, podendo ser half-canvas, em que o blazer é composto por metade da crina ou full canvas em que o blazer leva a crina na frente do blazer, na sua totalidade, esta é crina de animal, esta pode ser de cavalo ou de camelo são consideradas crinas de qualidade. Como ilustrado na figura 6 e de uma forma mais detalhada na figura 7.



Figura 6- Lado esquerdo: Blazer construído com crina na totalidade; Lado direito: Blazer construído com metade da crina

Fonte: <http://themonieur.com/2013/04/13/suit-construction-canvased-vs-fused/>

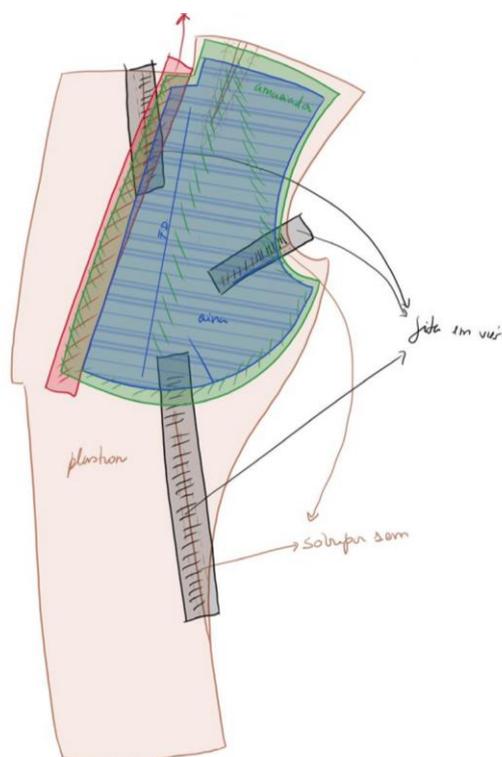


Figura 7- Representação do plastron completa, com detalhe das fitas de algodão e a sua colocação.

Fonte: Autoria própria

Enchimentos

Os enchimentos, servem para harmonizar o desequilíbrio tanto nos ombros, como ao redor do peito (poderão ser de origem vegetal e sintética).

As ombreiras, são colocadas nos ombros de forma a uniformizar o acolchoamento externo.

Pequenos detalhes

Fitas de algodão, com dimensões entre os 2 a 3,5 cm (figura8), são colocadas em sites estratégicos de forma a reforçar a costura, de modo a que prolongue a durabilidade da peça e que através da sua firmeza, mantenha sempre a peça impecável. sendo aplicada tanto noviês, como em fio direito, conforme a estabilidade que pretende dar no local aplicado específico, como demonstra na figura 8.



Figura 8- Fitas de algodão

Fonte: (<https://www.youtube.com/watch?v=IkYmqnAtX8g>)

Forros

O forro inteiro ou parcial, cobre a construção interna de forma a prolongar o desgaste e facilitar o deslizamento sobre outras peças;

Nos bolsos, normalmente é colocado um tecido simples, ou um tecido de sarja algodão. Um tecido leve que não desfie facilmente.

No forro das mangas, é geralmente utilizado um forro com riscas, diferenciando do forro do corpo. São utilizados materiais como, poliéster, cupro, viscose ou com mistura de acetato.

Para o forro de corpo, o mais comum a encontrar num casaco de alfaiataria é um forro de seda ou até mesmo algodão. Nos dias modernos, uma versão mais acessível é a utilização de forros em poliéster ou cupro.

2. Alfaiataria Feminina

2.1- Contexto histórico

No final do século XVII, a moda começou a ser influenciada pelo *man tailored*. Os alfaiates foram confrontados com o novo desafio de adaptar o seu ofício de forma feminina e romantizada. A subestrutura permaneceu, mas a formação do corpo tornou-se mais subtil, começou a ter um propósito complementar, em vez de distorcer as linhas naturais do corpo. A pertinência da escolha do tecido segundo (Cabrera & Meyers, 1984, p. 1) foi implacável à disposição na forma. A sua utilização requer uma estrutura firme que lhe permita ser ágil e suave para manter o fluxo de movimento tanto usado quando aberto ou abotoado. A interpretação moderna de um fato feminino exige um corte cintado e preciso, por vezes incorporando um toque masculino (Hirsch Tailoring, s.d.).

Os alfaiates londrinos Redfern & Sons aplicaram os princípios da alfaiataria masculina aos trajes informais femininos para criar uma versão mais curvilínea do *tailormade*. Estes conjuntos eram confeccionados em tecidos grossos como lã xadrez ou tweed espinha de peixe, mas a urbanização no século XX passou a exigir materiais mais leves, entre os quais a sarja no inverno e o linho no verão (Fogg, 2013, p. 204).

A invenção do automóvel trouxe inovações ao guarda-roupa da mulher moderna. O guarda-pó era o traje externo comprido e largo, feito de linho no verão e de lã ou tweed no inverno, e por vezes também debruado de pele. Era usado para proteger as roupas da sujeira e poeiras das viagens de carro. Durante a primeira guerra mundial as mulheres contribuíram de forma significativa para o esforço de guerra tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos conduzindo diversos veículos para organizações voluntárias. Os uniformes eram inspirados no prático *tailormade* (Fogg, 2013, p. 205).

A primeira Guerra Mundial envolveu todas as grandes potências mundiais, inclusive os Estados Unidos, que entraram no conflito em 1917. O esforço voluntário sólido gerado pela guerra deu às mulheres a oportunidade de exercer e desenvolver as suas habilidades. Após a invenção do automóvel, dirigir passou a ser uma forma de possibilitar a participação feminina no esforço de guerra. O uniforme da corporação imitava o do Exército americano, mas as voluntárias de classe média e alta formadas profissionalmente, usavam uniformes feitos sob encomenda, como está representado na figura 9 (Fogg, 2013, p. 207).



Figura 9-Uniforme da Corporação Motorizada 1914-18 / Uniforme de Guerra Feminino - Franklin Simon & Co. American.

Fonte:(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Franklin%20Simon%20%26%20Co.&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>)

Logo após a Segunda Guerra Mundial, a ênfase de celebrar a vida estava presente, no entanto, era necessário reestruturar-se em todos os sentidos. O sentido de economia viveu ao longo da guerra gerada na moda da Europa Ocidental o desejo de resgatar a feminilidade e o luxo. Existia uma forte influência masculina que caracterizava os fatos à medida com a lapela larga, a silhueta cortada, ombreiras duras e casacos militares.

2.2- Designers que tiveram influência

A alfaiataria feminina começou com as características que conhecemos hoje no século XX, quando a Coco Chanel a introduziu no guarda-roupa feminino. Ela observou que as mulheres precisavam de uma mudança. Não estando mais disposta a usar espartilho, ela acreditava numa elegância que não exigia carregar tanto peso no corpo (Polan & Tredre,

2009). A autora referida afirma que a Chanel incorporou uma nova linha reta e simples nos seus desenhos.

A revolucionária da moda, Gabrielle Bonheur, a “Coco”, desenhou roupas para a mulher moderna independente. A própria apareceu num dos eventos que frequentava com um fato à medida com uma linha claramente masculina e com um chapéu discreto. A sua resposta a estas mulheres que precisavam de uma nova abordagem foi o clássico fato Chanel, um casaco e uma saia com um corte clássico, feito de tweed. Ao mesmo tempo, os seus cortes adquiriram um aspeto militar e naval, além disso, mais tarde incorporou o colete, formando assim o fato de três peças para mulheres. Ela não só transformou o tweed num tecido feminino, mas também introduziu a camisola, anteriormente utilizada para roupa interior masculina (Polan & Tredre, 2009). Desta forma, criou um olhar com características andróginas conhecidas como o *garconne* que rapidamente causou impacto na alta sociedade (Hopkins, 2011).

Durante a Grande Depressão nos Estados Unidos, a designer Hattie Carnegie, criou o “terninho Carnegie”, a sua marca registada demonstrava o uso das proporções que valorizava a silhueta feminina e fugia da severidade dos modelos europeus do período da guerra (Fogg, 2013, p. 277). Ao destacar a moda com firmeza na paisagem de uma Londres urbana condenada pela guerra, o fotógrafo Cecil Beaton capta a dicotomia da mulher bem vestida numa época de conflito (Figura 10). Incobindo o seu papel de fotografar imagens do fronte nacional para o Ministério da Informação durante a Segunda Guerra Mundial, combinando com incumbes para a revista Vogue Britânica, Beaton situa a modelo no bombardeado Middle Temple Londrino. As características exibidas por este fotógrafo, é a representatividade da torcida de ombros da modelo ao parar para observar o prédio bombardeado remete à silhueta masculina do triângulo invertido. O efeito é aumentado pelo leve enchimento nas mangas do blazer. A Cintura marcada formada por pinças e costuras subtis, libertando os movimentos das costas, em contraste com o caimento justo do blazer nos quadris (Fogg, 2013, p. 285).

Em 1933, Digby Morton criou a sua própria *maison* confirmando a reputação de alfaiate. Junto com outros *couturiers* britânicos, fundou em 1942 a Sociedade de Criadores de Moda de Londres. O fato feminino de Digby Morton possibilitou uma abordagem profissional da moda numa época em que o funcional era a palavra de ordem. Morton, transformou o fato de tweed clássico, que era a sua marca registada e serviu de base à sua reputação na década anterior, numa peça elegante por meio de posicionamento cuidadoso das costuras, optando

por eliminar detalhes externos em vez de decorar. Essa estética prestava-se às restrições dos tempos de guerra e ao requisito de discrição (Fogg, 2013, p. 285).



Figura 10-A moda é indestrutível, por Cecil Beaton (1941)

Fonte: <https://www.juliesummers.co.uk/tag/vogue/>

Os designers dos anos 50, principalmente Chanel, Dior, Yves Saint Laurent, entre outros, tiveram um papel importante na mudança dos estilos das populações. A partir daí, os metamorfismos foram impostos pelos designers de cada momento.

A volta da silhueta da ampulheta chega, com ombros macios e saias generosas: uma clara regressão romântica, denominada de New Look pela editora Carmel Snow. "Foi assim que se passou na história do vestuário. Dior, Balmain e Fath, depois Saint-Laurent, constituíram o carro-chefe da criação francesa, mas nenhum deles vendeu roupas mais caras e admiradas do que Balenciaga" (Colomer & Descalzo, 2014, p. 84).

O renascimento das indústrias da moda e têxtil nas ruínas das cidades europeias, contribuiu para a volta da prosperidade. Quando Christian Dior, lançou o seu atelier de alta-costura em Paris em 1946, reconhecendo o seu otimismo da época com o seu New Look, que apesar das implicações elitistas da alta-costura, transpôs na psique coletiva como um ícone de um futuro melhor. Dior detinha uma estética que refletia as influências do século XIX, incluindo o uso de tecidos estruturados, como o cetim duchese e lãs *jacquard*, e uma predileção pelo corpo feminino espartilhado. Essa aparência etérea é alcançada por meio de um trabalho elaborado, realizado no ateliê do costureiro, que combinava a atividade tradicionalmente feminina da costura e a alfaiataria geralmente realizada por homens (Fogg, 2013, p. 299).

Christian Dior foi protagonista deste novo estilo, em fevereiro de 1947, quando lançou a sua primeira coleção para a primavera, com a linha "Corolle", também criou o ideal estético dos anos 50. Carmel Snow, editora da revista Happer & Bazaar, chamou-lhe *New Look*. A coleção celebrou o retorno da figura da ampulheta, em contraste com a silhueta masculina de roupas inspiradas em uniformes. Bond (1992, p. 93), afirma que o New Look, representado na figura 11, foi provavelmente o mais sensacional e contestado lançamento de moda do século. Previsivelmente, os governos em escassez severa e embarcando na titânica tarefa da reconstrução, condenaram as novas modas e pediram às mulheres que as boicotassem por razões patrióticas.

Segundo Seeling (2000, p. 253), o grande talento de Dior consistia em provocar este tipo de entusiasmo duas vezes por ano ao longo de uma década. Em 1949, representou 75% das exportações de moda e, no mesmo ano, numa sondagem do Instituto de Opinião de Gallup, foi considerado um dos cinco homens mais conhecidos do mundo. O contorno do ombro arredondado, a cintura apertada e a bainha esculpida convexa do blusão, usada sobre o enchimento no quadril, representavam a nova versão de feminilidade.

Nos anos 50 os designers exploravam técnicas de alfaiate para ajudar a criar uma forma feminina idealizada, Cristóbal Balenciaga, também sobressaiu no fastígio da alta-costura. Começou num pequeno ateliê em San Sebastian, Espanha, antes de abrir a sua *maison* parisiense em 1937. Balenciaga não estava interessado em influenciar tendências existentes ou a desenvolver uma linha de *prêt-à-porter*, procurando distinguir a pureza da sua visão sobre as roupas sob medida. Explorando técnicas com cortes inovadores centradas na posição da manga, e dominando a arte do corte junto com a pala, priorizando a liberdade de movimentos (Fogg, 2013, p. 299).



Figura 11- O tailleur Bar, coleção Alta-Costura primavera-verão 1947, linha Corolle.
Fonte: Google Imagens.

Na década de 50, o conjunto de tweed representado por Hardy Amies na figura 12, reconhece a herança de alfaiataria de Savile Row, em Mayfair, Londres preservando a sofisticação urbana. Sucedeu a silhueta de ampulheta predominante, embora seja ligeiramente mais simples na sua forma do que a sua correspondente parisiense. A presilha de três botões começa na cintura e termina numa abertura em “V” onde perpassa as enormes lapelas arredondadas que se dobram de uma forma suavizada. Os bolsos de chapa grandes são arredondados para combinar e serem colocados perto da abertura dianteira central, decorados com uma aba em forma de S situada na cintura (Fogg, 2013, p. 305).



Figura 12- Conjunto de Tweed Cumberland, Hardy Amies, 1950

Fonte: Google Images

Yves Saint Laurent exibiu o seu primeiro smoking (figura 13), como parte da sua coleção de outono/inverno em 1966. Porém, foi através de uma série de fotos a preto e branco tiradas para a *Vogue* francesa em 1975 pelo fotógrafo de moda, Helmut Newton, apresentou o “*Le Smoking*” para um público mais amplo, tornando-o uma das peças mais importantes e influentes do século XX. Evocando o estilo andrógino da estrela do cinema Marlene Dietrich nos anos 1930, a modelo posa numa atitude tipicamente masculina. A silhueta estiolada é esculpida numa forma feminina pelas pinças na cintura do blazer e o colete anatômico vestido em baixo. O fato risca de giz de três peças inspirado nos anos 1930 é cortado ao longo de linhas masculinas com ombros pronunciados enfatizados pelo ângulo das lapelas e calças com pregas dianteiras vestidas com um cinto (Fogg, 2013, p. 385).

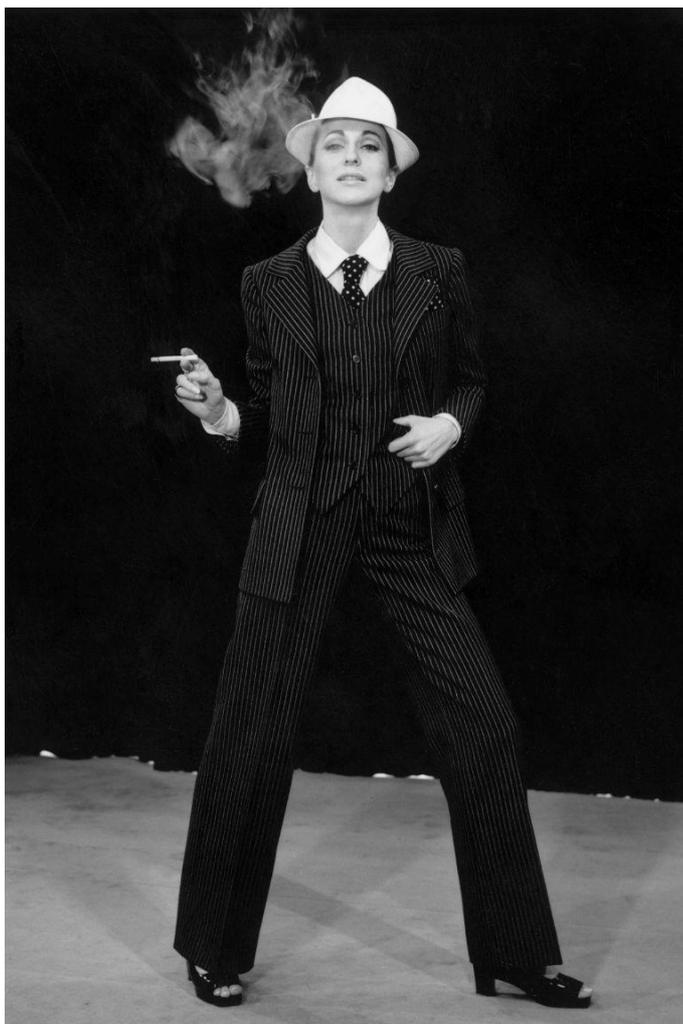


Figura 13- Le Smoking da coleção Alta-Costura, outono/inverno 1999/2000
Fonte: (Tudo sobre Moda, 2013)

Em 1966, a história da moda passou por uma transformação quando Saint Laurent e Pierre Bergé abriram a Rive Gauche para comercializar a linha *prêt-à-porter*. A coleção outono/inverno desse ano contou como destaque do *Le Smoking*, uma versão feminina do *black tie*² que ofereceu às mulheres a oportunidade de substituir os vestidos compridos por calças femininas em eventos mais sofisticados (Seeling, 2000).

Fischer (2009) relata que em 1969, Tommy Nutter e Edward Sexton abriram a sua loja Nutters. Eles foram os pioneiros na apresentação dos seus fatos nas montras das lojas e revolucionaram a tradicional "Savile Row". Depois deles, Oswald Boateng, Richard James e Timothy Everest foram os novos mestres no campo.

² Designação de uma indumentária formal para eventos noturnos, que nasce no século XIX.

“Para uma mulher, *le smoking* é uma peça indispensável com que se acha constantemente na moda, porque se trata de estilo, não de moda. As modas vêm e vão, mas o estilo é para sempre.” Yves Saint Laurent.

De forma a transformar o fato numa peça mais casual e confortável, em 1975, Armani apresentou um blazer não estruturado e sem forro para homens. Foi uma abordagem mais informal que enfatizava sensualmente a forma do corpo. Algum tempo depois, apresentou a mesma transformação para os fatos de mulher (Polan & Tredre, 2009). Hopkins, assinala as influências do vestuário masculino sobre o vestuário feminino que,

“Las colecciones de ropa de mujer a menudo hacen referencias al estilo masculino o a piezas clásicas del guardarropa masculino, así como incorporan detalles funcionales tomados de la ropa de hombre... por ejemplo, en el caso de la chaqueta esmoquin al interpretarse para mujer. También se puede dar a través del uso de determinados tejidos, como la raya diplomática o el tweed tradicional...” (Hopkins, 2011, p.32).

O “*look executivo*” que pela primeira vez nos anos 70 encontrou uma expressão como parte da mulher trabalhadora, em meados dos anos 80, foi anunciado um novo ideal feminino, o “*power dressing*”. Representava a mulher requintada, que ostentava poder e a sexualidade de uma mulher de negócios contemporânea, optando por usar blazers com cores vivas. Esta roupa do designer francês Thierry Mugler, combinava um blazer com corte acentuado e acolchoado, com uma saia curta. A linha dos ombros retangular, com enchimento, do blazer era equilibrada no quadril (Kindersley, 2012). Ao contrário da sua versão anterior dos anos 1960, que fazia referência ao elemento ingênuo do look, a saia longa da década de 80 exprimia poder e liberdade. Usada com salto alto de ponta fina, representava o domínio (Fogg, 2013, p. 436). Pode analisar-se através da figura 14 que devido à volubilidade das décadas as transformações da alfaiataria já são visíveis. A fim de, verificar-se em detalhe o pormenor da gola alta, as mangas raglan, e o fecho do blazer por fixação.

O designer italiano Giorgio Armani, também ofereceu uma forma mais serena de *the power dressing* com a sua silhueta simplificada, usando uma paleta neutra e tecidos luxuosos. A linha de ombro com enchimento macio do blazer de linha longa com duas fileiras de botões em crepe de lã combinava facilidade de movimento com sofisticação na sala da diretoria para homens e mulheres (Fogg, 2013, p. 437).

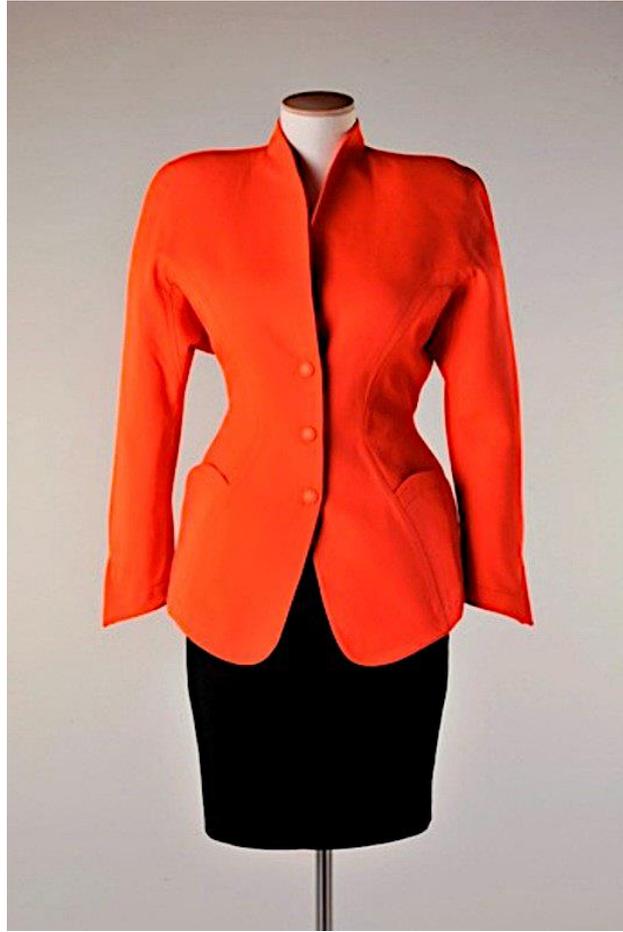


Figura 14- "Power suit" do designer francês, Thierry Mugler, nos anos 80s.

Fonte: https://chertseymuseum.org/50_Years

Com os avanços na indústria têxtil, gerando o crescimento do capitalismo, a ideia da moda como negócio surgiu e tem-se mantido até aos dias de hoje, tornando-se cada vez mais forte ano após ano. As diversas áreas sociais e artísticas, como por exemplo, protestos sociais, e cinema, tiveram influência no vestuário em diferentes períodos. Foram os designers que se adaptaram a estes temas, ou às diferentes problemáticas que exigiam comunicação. A última moda generalizada e duradoura foi a unissexo e andrógina, cujos efeitos ainda circulam na sociedade atual, gerando debates e alargando as possibilidades de vestir, mas também, a desconstrução das peças de vestuário, Por meio da alteração dos moldes do vestuário (Inserra, 2017).

2.3- Quando é que as mulheres começaram a usar calças?

Desde o início do século XX, a alfaiataria tem passado por muitas transformações, que têm sido reflexo de profundas mudanças na participação feminina nas áreas executivas da sociedade. No específico caso, da alfaiataria feminina o estilo luxuoso da roupa feminina dos séculos anteriores era um retrato das limitações da presença nas atividades sociais. Por isso, qualquer atividade prática, desde o desporto, o trabalho ou o lazer era muito restrita aos movimentos.

O surto da Guerra Mundial, em 1914, interrompeu muitas atividades no mundo da moda. As mulheres viram-se a assumir a responsabilidade pelas tarefas dos homens na sociedade e na indústria durante a guerra, o que as levou a precisar de roupas práticas em vez de elaborar trajes decorativos. Uma modelação mais simples e o encurtamento das saias, foi algo que veio a ser mais procurado. O fato de alfaiataria funcional tornou-se um item essencial da moda feminina da época (Costume & Fukai, 2002, p. 333).

A peça conquistou alguma tolerância na década de 1920, quando a *couturière* Coco Chanel introduziu o “pijama de praia” nas suas coleções. As calças folgadas eram utilizadas em ocasiões informais, feitas de tecidos macios e fluídos, caíam de forma drapeados sobre o corpo realçando as silhuetas da mulher. A opinião contemporânea era evidente, o fato de calça comprida era o vestuário dos sexualmente ambíguos. A lendária atriz Marlene Dietrich, como ilustra a figura 15, era célebre pela capacidade de projetar o seu estilo pessoal, que incluía o uso de um monóculo - poderoso símbolo de masculinidade. Dietrich já havia participado em vários filmes antes de atrair a atenção do diretor Josef Von Sternberg em 1929. A apropriação dos trajes masculinos pela atriz incluía acessórios como, o chapéu, a gravata, os sapatos fechados e charuto. Eram acessórios cinematográfico para representar a masculinidade. O *status* de Dietrich era tal que determinados artigos masculinos que ela usava como o smoking, trench coat sapatos baixos fechados e chapéus de feltro, transformaram-se em clássicos da moda (Fogg, 2013, p. 266).

A imitação perfeita do fato de alfaiataria masculino usado por Marlene Dietrich, ilustra na figura 16, a estrela de cinema personifica o glamour inerente à prática de usar roupas do sexo oposto. No entanto, há sutis diferenças entre o fato masculino de alfaiataria tradicional e este usado por Dietrich, cuja astuta construção explora a feminilidade da mulher que o veste.



Figura 15- Marlene Dietrich, a usar um smoking deslumbrante de alfaiataria e cartola (1935).

Fonte: Google images

Em contraste com a silhueta convencional de triângulo invertido do fato masculino, de ombros largos e quadris estreitos, o único botão que fecha o blazer está posicionado exatamente na cintura, e a peça abre-se nos quadris e para cima em direção ao busto. Isso confere um formato de ampulheta, realçando mais ainda pelas lapelas apontadas para cima da gola. A calça de corte largo tem a cintura alta para se encaixar bem debaixo do fecho do blazer, além do fecho frontal e as bainhas italianas. Como considerado com a imagem acima descrita, a gravata, considerada um símbolo fálico – quando usada por homens, direcionava o olhar para os genitais – a gravata moderna é uma descendente da *cravate*. Dietrich usava-a com um nó Windsor largo e simétrico, batizado em homenagem ao duque de Windsor. O lenço de bolso, Dietrich usava um lenço de bolso de linho branco, tendência da época. Os paletós do fato masculino são fabricados com um bolso frontal esquerdo justamente para colocar um lenço, ou “quadrado de bolso”. Mais do que por utilidade, o lenço é usado pela sua virtude decorativa. A barra italiana da calça, a convenção da alfaiataria sob medida de virar a barra das calças masculinas quando há pregas na cintura reforça o caráter transgênero do fato. A barra italiana torna a perna larga da calça mais pesada e protege o tecido de danificações (Fogg, 2013, p. 269).



Figura 16- Marlene Dietrich com fato masculino 1933

Fonte: <https://medium.com/cinesuffragette/marlene-dietrich-a-vênus-loira-17b7c2952593>

A forma de vestir impunha a austeridade, pois refletia a necessidade de liberdade de movimentos, modificando assim a moda e o ideal de beleza. Consequentemente, o aparecimento do trabalho feminino em diferentes sectores de atividade exigiu esta mudança na forma de vestir. Este movimento de transformação começa quando as mulheres começam a quebrar os padrões de comportamento através da prática do desporto em público, onde aparecem as primeiras calças de ciclismo. Desde então, as calças das mulheres aparecem como um marco de mudanças de comportamento em diferentes momentos da história. Com esse feito, várias marcas incorporaram a estrutura do corte nos modelos desde a Saint Laurent, Céline, Chloe, Lavin e agora em 2020 a Botega Venetta traz um rival da bermuda de alfaiataria (Fogg, 2013, p. 267) .

Segundo Mendes e Haye (2009), com a ascensão das mulheres que ligam o mundo masculino, através da educação e do trabalho, na Europa e nos Estados Unidos, a alfaiataria torna-se moda entre os jovens para o dia-a-dia. Assim, a nova roupa torna-se " a solução perfeita para as mulheres".

“A verdade é que a história das mudanças na alfaiataria feminina está a acompanhar a história das mudanças no comportamento feminino no mundo e com a história das conquistas do espaço social e profissional por parte das mulheres. Quando este movimento ganha corpo, o comportamento muda a mistura de estilo com as mudanças de estilo que mudam o comportamento.”

(Guimarães, 2020)

2.4- Atualidade

A mais recente atualização de alfaiataria na década de 1990 já adicionou novos conceitos e ideias à crescente gama de opções de moda. O progresso e as mudanças sísmicas na moda assumiram formas humanas, e os designers visionários apresentam-se juntos de uma forma eclética: elegantes, escandalosos, urbanos e excêntricos (Godtsenhoven, Arzalluz, & Debo, 2016).

A moda influencia muitos aspetos da vida, como a arte, os negócios, o consumo, a tecnologia, o corpo, a identidade, a modernidade, a globalização, a mudança social, a política e o ambiente. Os seus aspetos estéticos são muito importantes, e grande parte da literatura moderna sobre moda foca-se em designers e marcas específicas. Se a moda pode ou não ser considerada uma arte, os criadores de alta-costura são considerados os principais artistas. Apesar de, no final, apenas proporem novos estilos, quem decide o que está ou não na moda são os consumidores.

À medida que as peças são usadas no corpo e expressam o nosso gosto pessoal, desenvolvida num contexto cultural específico, a moda desempenha um papel especialmente importante na noção de identidade do indivíduo. Sendo uma representação de "segunda pele", transmitindo aos outros uma ideia de quem somos, ou gostaria de ser (Fogg, 2013, p. 7).

O sucesso de uma marca baseia-se na venda de novos produtos. A obsessão com o consumo permitiu a expansão do setor da *fast fashion*, mas este ciclo de compra, utilização e o ato de

descartar tem consequências. O design sustentável, ou seja, a produção com danos mínimos ao ambiente e melhoria das condições de trabalho, ganha grande importância. Alguns designers têm encorajado novos métodos para reduzir o impacto ambiental e ético negativo. Hoje em dia, um número maior de consumidores, conscientes, estão preocupados com a forma como as roupas são fabricadas (Fogg, 2013, p. 486).

A novidade atual no mercado, já não são questões estruturais como tipologias, invenções extravagantes ou a forma como podem se usadas possíveis combinações, mas sim, a tecnologia aplicada à indústria. Depois da Revolução Industrial, até hoje, não parámos de avançar neste aspeto, apostando na investigação, incentivando descobrir uma nova utilização para este recurso.

Finalmente, refletimos sobre a evolução ou involução no mercado, no sector do vestuário em termos genéricos, mas principalmente na alfaiataria. Muitos designers consideram que, em vez de um avanço, houve um retrocesso na forma como a sociedade se veste. Uma visão subjetiva, mas debatida tendo de ter em conta se, o que se prioriza é a qualidade do produto, ou na verdade, gerar artigos reduzindo os custos a um ritmo mais rápido, independentemente da sua qualidade, mas tornando-os acessíveis a qualquer cidadão (Inserra, 2017).

2.5- A diferença de Alfaiataria Artesanal e Alfaiataria Industrial

O artesanato como uma atividade material difere do trabalho em série ou industrial. Para que um ofício seja um ofício, deve ser trabalhado à mão, e quanto menos processamento industrial tiver, mais artesanal será (Inserra, 2017).

2.5.1- Alfaiataria Artesanal

É importante compreender a diferença entre alfaiataria e alfaiataria artesanal. Esta primeira é uma forma de utilização, e é normalmente realizada manualmente por uma ou mais pessoas, sem a ajuda de maquinaria ou automatização, ou a menor intervenção possível, e o objeto ou produto obtido é único; no caso de ter peças, cada uma delas é diferente das outras, e irrepetível.

O trabalho manual, especificamente na alfaiataria, pode ser visto na costura de acabamento, bainhas feitas à mão, e detalhes semelhantes. Muitas vezes tende a ser imperfeito, visualmente algo irregular, ou desigual, e por vezes esta aspereza é vista como negativa, desacredita a obra ou a criação. No entanto, é para isto que as pessoas são tão frequentemente atraídas. É provavelmente porque, se pensarmos de outra forma, é assim que os seres humanos são, imperfeitos, únicos e, portanto, o trabalho artesanal reflete esta imperfeição, reflete a intervenção de uma pessoa e as horas que ela pode ter dedicado à sua realização, e diferencia-a precisamente da sistematização da maquinaria.

O alfaiate Natalio Argento disse que esta era uma forma de demonstrar às pessoas o valor acrescentado que a peça de vestuário poderia ter porque era feita à mão, que, numa sequência de pontos, se um deles estava fora da linha, não era um erro, mas algo inevitável que mostra que o pulso entrou em jogo (Inserra, 2017). A seu favor, na maioria dos casos, o trabalho conseguido na alfaiataria artesanal é de melhor qualidade, conseguindo melhores acabamentos do que a alfaiataria industrial e, acima de tudo, ultrapassando-a em durabilidade. Isto deve-se ao facto de a mão humana ter certas capacidades, manipulação ou sensibilidade, tanto para a queda do tecido como para as curvaturas da moldagem, que as máquinas não conseguem alcançar, ou pelo menos ainda não o conseguem plenamente.

Além disso, é bem conhecido que a alfaiataria artesanal envolve grande esforço, horas de trabalho, dedicação, e constante correção de erros. A grande tarefa meticulosa do alfaiate, de verificar o vestuário secção por secção, de não permitir falhas no cair do tecido ou ajuste, de remover impurezas, cotão, de ser enviado para ser limpo e engomado, de estar atento para aconselhar o cliente sobre o que é mais lisonjeiro para ele, entre outras coisas, é inestimável, e ainda mais, nestes dias de *fast fashion* em que é difícil encontrar pessoas no campo que realmente pretendam fazer produtos de qualidade, interessadas e empenhadas no bom vestuário. É por isso que é tão valorizado, o que se reflete no custo do produto, com preços elevados, mas, tendo em consideração os anos de durabilidade que a peça de vestuário terá, chega-se à conclusão de que é um produto rentável (Inserra, 2017).

A procura por este tipo de produto artesanal deve-se à motivação pela qualidade superior, exclusividade, design, durabilidade, satisfação, confiança que é transmitida, tradição, personalização, e por todos os detalhes da peça. A principal diferença reside nas mãos do alfaiate. A produção artesanal visa melhorar a qualidade dos objetos, o que dá mais conscientemente a perceção desta qualidade ao consumidor através da redução das matérias-primas, da otimização dos processos de fabrico, da combinação de processos através da escolha dos materiais, de forma a valorizar mais o produto no mercado. Assim, a

interação do design e artesanato é defendida como uma opção mais favorável. Neves e Branco (2000, p. 25) asseguram nas teorias explicativas da moda que os consumidores, além de serem motivados psicologicamente, consomem para exaltar a sua prosperidade financeira através de produtos visíveis, como os produtos de moda. Quanto mais raros são os bens de consumo, maior é o seu valor e a apreciação pela sociedade.

Desde o momento em que as medidas são tiradas até as peças de vestuário serem colocadas no saco a ser entregue ao cliente, todo o processo passa pelas mãos do alfaiate e pela agulha. O alfaiate artesanal corta o padrão do cliente e depois corta no tecido qual será o primeiro encaixe. Este encaixe é utilizado para fazer contacto com o cliente e para começar a trabalhar na peça de vestuário, porque mesmo que as medidas estejam corretas, o tecido assente na entretela tem de caber à pessoa como uma luva. Uma vez feita a primeira prova, os acessórios são afinados e preparados (bolsos, forros e tubos de bolso, forro de lapela, etiquetas a serem cosidas nos forros...) e a peça de vestuário será preparada para uma segunda prova, que consistirá na peça de vestuário montada com o colarinho e uma manga com cesto para verificar os ombros, o comprimento e a queda da manga. Para além destes detalhes, há muitos outros que não devem escapar à atenção do alfaiate, mas como todos têm a sua própria forma de trabalhar e o seu próprio estilo quando se trata de fazer fatos, isto faz parte da sua personalidade. Após esta segunda prova, quaisquer defeitos que possam ter sido feitos são corrigidos, o colarinho é acabado e as mangas são costuradas. Depois, em caso de dúvida, outra prova é feita antes de se fazer o forro e os buracos de botão ou, caso contrário, a peça de vestuário é acabada e experimentada (Bautista, s.d.).

2.5.2- Alfaiataria Industrial

Com a evolução industrial, a profissão de alfaiataria permitiu que desenvolvesse outros métodos. Foi através desta tecnologia que a transformação das matérias-primas inovasse e, conseqüentemente, o equipamento utilizado progredia.

Em meados do século XX, a invenção do pronto-a-vestir, isto é, as roupas produzidas em série, previu o desaparecimento do alfaiate. Com tudo, os artesãos têm-se mantido e capazes de demonstrar cada vez mais a existência óbvia de algo único e pessoal nas nossas vidas, que atualmente caracteriza como insípido pela produção em massa. O pronto-a-vestir favoreceu a democratização da marca e a multiplicação das marcas, mas também o fetichismo e a sua banalização e, conseqüentemente, o nascimento da contrafação, ou seja, o aparecimento da estética dos "vendedores de rua", versão populista da democracia da moda (Baldini, 2006).

O conceito de *prêt-à-porter*, em português pronto-a-vestir, surgiu pela primeira vez nos Estados Unidos no fim dos anos 1920 e início dos 1930. Antes disso, as mulheres elegantes abasteciam-se com os *couturiers* parisienses que ofereciam um serviço sob medida para clientes abastadas. Era possível encontrar versões de peças de alta-costura em lojas de departamento americanas como Ohrbach's e Bergdorf Goodman – eles copiavam oficialmente as peças apresentadas nos desfiles, comprando aos criadores os direitos de reprodução e também uma peça de prova do modelo, que podia ser reproduzido ponto a ponto. O que trouxe uma alternativa mais acessível e necessária para mulheres sem tempo para múltiplas provas ou com menos poder económico. Os fabricantes da indústria nova-iorquina da moda aprimoraram as suas capacidades técnicas e financeiras para melhorar o desenho de peças com preços moderados. Entre eles estava a empresária Hattie Carnegie (1886-1956), pioneira da experiência de varejo da cabeça aos pés, que identificou o potencial de peças elegantes e de preço mais baixo, produzindo as primeiras roupas em 1928 (Fogg, 2013, p. 276).

Na alfaiataria industrial há também uma combinação do trabalho quotidiano utilizando fatos industriais feitos à medida e, por vezes, o cliente experimenta e são ajustadas as medidas do comprimento das mangas, bainhas, ombros e larguras da cintura. Podem também ser corrigidos outros defeitos no vestuário, mas há pouco que possa ser feito com um encaixe que não seja baseado e livre de se mover por capricho do alfaiate. A verdade é que o cliente tem uma peça de vestuário feita à medida, mas com a desvantagem de ser experimentada como uma peça de vestuário acabada sem passar pelas diferentes fases da peça de vestuário feita à mão. Estas duas formas de fazer peças de vestuário por medida são diferentes e cada pessoa procura o que mais lhe interessa. Há muitas pessoas que, devido ao preço, optam pelas medidas industriais e outras que, devido à sua exclusividade, querem peças de vestuário feitas à mão. (Bautista, s.d.). A massificação do pronto-a-vestir, veio trazer uma diversidade de tamanhos padronizados, por vezes numerados por números ou por letras, sendo os mais comuns: 34, 36, 38, 40, 42, e XS, S, M, L, XL.

2.5.3- Aplicação da Alfaiataria Industrial VS Artesanal

No início, gerando uma certa desconfiança, suscitando mesmo a ideia de traição à tradição, a sua utilização era praticamente inexistente ou limitada. Mais tarde, isto mudaria, à medida que o conforto e a rapidez do trabalho que se podia obter ao incorporá-los no seu trabalho se tornava evidente. A base foi mantida nos elementos característicos de uma peça de vestuário de alfaiate, em termos de qualidade, ajuste, ser feita à medida, e fazer os testes

necessários, com acabamentos impecáveis e detalhes de alfaiataria para a fazer da melhor forma possível. O que mudou foram as costuras internas, que não eram visíveis, que não mudariam de todo se fossem feitas à mão ou por máquina, mesmo por vezes, se tivesse as competências, poderia conseguir um melhor acabamento com estas últimas (Inserra, 2017).

Assim, o trabalho manual foi substituído, gerando a formação necessária para poder fazer o mesmo trabalho, mas com um processo de produção mais curto, para obter produtos mais baratos e em menos tempo, reduzindo também a quantidade de mão-de-obra, sendo substituído por maquinaria que realizasse o trabalho de forma mais eficiente. Quanto aos outros materiais exigidos pelos alfaiates para a confeção das peças de vestuário, as diferenças entre estes antes da onda industrial ter sido incorporada, e no tempo que se seguiu, foram variadas (Inserra, 2017).

As entretelas foram primeiro feitas de lã virgem ou crina de cavalo. Mais tarde, para além destes, foi criada uma entretela termocolante. A sua nova característica era que, através da passagem a ferro, estes, com diferentes pesos e cores neutras, podiam ser fundidos a qualquer tecido, dando-lhe corpo, mas sendo ao mesmo tempo mais leves, leves e subtis que o primeiro, cujo objetivo era estruturar a peça de vestuário de forma mais perceptível; e evitar um processo que exigisse entrelaçamentos de lã, que é fixá-lo ao tecido por meio de pontos ou costuras, uma vez que tem um aderente de cola. Para este fim, foram criados ferros, os ferros de fusão, como complemento dos ferros comuns e industriais (Inserra, 2017). As ombreiras primigénias eram feitas de restos de tecido e outros materiais, feitos pelos próprios alfaiates, à mão. Favoravelmente, após a tecnologia, foram criadas ombreiras, prontas a usar, com a forma real do ombro, e sendo diferentes para homens e mulheres (devido ao tamanho geral do corpo de ambos). Os alfaiates puderam dedicar o seu tempo a outros detalhes mais importantes da peça de vestuário. As casas dos botões, cuja característica, é o seu acabamento limpo, exigiam um fio chamado milanesa, de uma grande espessura, o que facilitou a sua forma. Os fios de costura costumavam ser feitos apenas de algodão, mas com o avanço das fibras sintéticas, os fios de poliéster uniram os materiais de costura. Não substituí o fio de algodão, uma vez que não tem fatores importantes, tais como a possibilidade de ser tingido ou branqueado após a sua fabricação. Se tal processo fosse exigido à peça de vestuário uma vez feita, esta permaneceria no seu estado original, sem alterações. Esta característica do fio pode ser positiva ou negativa. Não há dúvida de que esta última terá sempre vantagens em termos de custos (Inserra, 2017).

2.6- Alfaiataria Prêt-à-Porter VS Fast Fashion.

Segundo Baldini (2006), no final dos anos sessenta do século XX, houve uma revolução democrática da moda chamada *prêt-à-porter*. Foi em 1957, em Paris, onde foi sucedido o primeiro salão do *pret-à-porter* feminino. A partir desse momento na maioria das roupas começou a ser feita em série, tendo um custo mais baixo.

2.6.1- Prêt-à-Porter

Os interesses em torno da moda elitista perderam terreno para um novo conceito, o *prêt-à-porter*, que deriva do conceito norte americano chamado *ready-to-wear*”, isto é, pronto-a-vestir. O objetivo é a industrialização e a comercialização de peças de vestuário em grande escala, correspondentes a uma peça moderna, que continua a ser criada por um *designer* de acordo com as tendências da moda. Ao contrário do vestuário personalizado e contundente produzido por costureiras domésticas, o *Prêt-à-porter* apresenta estética, novidade e estilo ao mesmo tempo (Lipovetsky, 1989, p. 148).

O fenómeno contemporâneo de roupas *prêt-à-porter* de luxo posiciona-se entre a alta-costura e o mercado de massa. As marcas que ocupam esse nicho cada vez maior oferecem roupas que seguem a moda vigente confeccionadas em materiais de luxo, ao que se equiparam à alta-costura na alta qualidade da produção e ao preço. Embora o custo do *prêt-à-porter* de luxo esteja longe de ser modesto, existe um valor agregado subjacente proporcionado não apenas pela marca, mas também pelas suas formas artesanais e éticas de produção em ateliê que ajudam a justificar os preços de quatro ou cinco dígitos. A Burberry e Burberry Prorsum, são talvez as marcas britânicas de roupas que oferecem aos seus clientes acesso instantâneo as suas tendências *prêt-à-porter* de luxo graças a um método de venda por *streaming* 3D em tempo real (Fogg, 2013, p. 534).

Assim, a moda torna-se mais acessível a um maior número de compradores, porque a confecção em massa permite atingir um custo mais baixo, consequentemente, vendas mais elevadas, conduzindo a um ciclo de produção mais rápido, em constante produtividade.

“Este facto torna a moda mais acessível a um maior número de compradores. A confecção em massa permite alcançar melhores preços e vendas elevadas, o que faz com que o ciclo de produção rápida, constantemente comercializando novas peças” (Lehnert, 2001, p. 7).

2.6.2- Fast Fashion

Na indústria de vestuário de hoje, é quase inevitável não mencionar *fast fashion*.

O termo em inglês surgiu na Europa nos anos 90, que tem como significado "moda rápida", refere-se a roupas/acessórios que são projetados para refletir as tendências atuais na indústria.

As principais cadeias *de Fast Fashion* pertencem ao Grupo Inditex e outras, que têm lojas como Zara, H&M, etc., que representam perfeitamente este mesmo conceito, uma vez que apresentam roupas idênticas às de luxo numa questão de semanas para o consumidor. Para além do impacto que produz no ambiente, devido ao consumismo excessivo, a qualidade que é produzida pelo produto é muito menor, porque os materiais têm uma relação preço-qualidade muito mais baixa, de modo que seja realizada num curto espaço de tempo. Isto resulta de uma peça de vestuário, nem sempre perfeita, acabando por chegar mesmo com defeitos ao consumidor final (Reis, 2013).

2.7- Desconstrução

Este tópico procura investigar o estado da alfaiataria clássica no mundo de hoje, tanto no Ocidente como no Oriente. O objetivo é conhecer as características morfológicas e construtivas que estão a ser utilizadas pelas diferentes marcas de design. Para o fazer, começaremos por detalhar o que é considerado uma tendência, e a partir daí levaremos a cabo a investigação. As características serão então explicitadas através de exemplos com casos concretos de marcas específicas.

2.7.1- Definição de moda

No que diz respeito à moda, identifica um ciclo em que há um forte aumento de uma determinada coisa, o seu apogeu e um declínio subsequente (Erner, 2010). Por sua vez, o autor acrescenta que "a sociologia define a moda como um comportamento adotado temporariamente por uma parte substancial de um grupo social que o considera socialmente apropriado para o tempo e a situação" (Erner, 2010, p. 14). Acrescenta ainda que a moda estará sempre ligada desta forma ao espírito do seu tempo, designando assim "modos de vida" (Erner, 2010, p. 17). O autor afirma que as tendências emergem na modernidade, pois são as consequências das mudanças que ocorrem na era moderna.

2.7.2- Desconstrução

Um dos fenômenos mais importantes da moda, que praticamente forçou os investigadores a repensar a linguagem anterior, é a desconstrução. Esta, é geralmente descrita como uma das muitas tendências da moda em constante mudança.

"Como exhibe as características mais significativas do problema, o vestuário é por excelência a esfera adequada para desfazer o enredo do sistema de moda. (...) A esfera de opinião é aquela em que a moda se exercia com mais rumores e radicalidade, aquela que, durante séculos, representou a mais pura manifestação da organização do efêmero." (Lipovetsky, 1989, p. 24)

Desde a sua popularização na década de 1960, a desconstrução filosófica abrangeu diferentes solos, da literatura ao cinema, da arquitetura a todas as áreas do design. A possibilidade de um diálogo entre a desconstrução e as várias áreas da criação humana é assegurada pelo caráter assistemático e transversal da própria desconstrução. Na moda, a ideia da desconstrução adveio de uma série de simplificações e mal-entendidos da filosofia original. O mais importante elemento da moda desconstruída é chamar a atenção para a construção de uma peça. A moda tradicional pode ser entendida como a construção e o consumo de roupas completas, acabadas e convencionais. Por sua vez, na moda desconstruída deve enfatizar a natureza inacabada de uma peça, as partes que formam a peça completa, e dismantelar ou testar com bom-humor essas convenções.

O seu objetivo é expor as características que em geral permanecem ocultas, como as pinças, alinhavos, forros e outras infraestruturas que tornam a peça possível, mas que em geral são ocultas. (Fogg, 2013, p. 499)

2.7.3- Designers/ Marcas de luxo que fizeram a desconstrução do clássico

Giorgio Armani, em 1980 apresentou uma noção e comodidade que viria a revolucionar o design tradicional do fato Savile Row formal. Ele transformou essa silhueta de um modo mais descontraída removendo o esqueleto de entretelas e revestimentos rígidos, prescindido do forro e descendo os botões do blazer para enfatizar os quadris. O designer também reduziu o peso do fato, substituindo o tweed e flanela por tecidos palpáveis drapeados mais suaves, como crepe de lã, resultando na mesma facilidade de uso de um cardigã de malha. Armani descartou a risca de giz azul-marinho, criando uma paleta de cores neutras (Fogg, 2013, p. 439).

Ao longo da idade média, a moda conquistou todas as classes da vida social, tendo influência no comportamento social, na vida quotidiana e no lazer. Nesta perspectiva, vale a pena afirmar que a moda não tem qualquer ligação a nada em particular, sendo apenas um ambiente social definido pela breve temporalidade, marcada pela sua constante mudança. (Lipovetsky, 1989, p. 24)

A desconstrução do clássico, passa pela decomposição e desintegração da aparência provenientes das peças. Pela filosofia de Derrida, a própria afirmou que a desconstrução não é um método que possa ser controlado e aplicado, pelo contrário, é pelo surgimento de ideias instantâneas, através do modo que os designers interpretam as peças (Fogg, 2013, p. 499).

Esta transformação leva os designers a procurar a incorporação de novos têxteis que ressignificam as peças de vestuário e oferecem uma nova proposta. Mas, por outro lado, Patricia Doria (2014) afirma que um designer faz uso de diferentes memórias e aspetos quando começa a trabalhar na sua coleção, ela está convencida de que para além das tendências passageiras, o designer procura dentro de si uma poesia que quer comunicar e da qual procurará trabalhar. Por este motivo, ela diz que, ao produzir a coleção, a pessoa tem em conta aspetos estéticos, mas também questões funcionais, técnicas, construtivas e de mercado. Isto exige que os designers realizem estudos, pesquisas e tarefas de projeção que lhes permitam encontrar a forma mais original de desenvolver o produto que pretendem criar (Kelemen, 2014).

“Seria quase possível afirmar que toda a moda na verdade é desconstruída, uma vez que toda a roupa é definida pela “ausência” – o que não foi usado no modelo tem tanta importância quanto o que foi.” (Fogg, 2013, p. 501).

No início da década de 1980, apareceu uma nova geração de designers com pensamento independente que evidenciava consubstanciar uma espécie de "angústia" em comparação com a moda da época. Influenciados pelo minimalismo da sua própria arte e cultura, os designers Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e, no final da década, o belga Martin Margiela foram os pioneiros do que legitimamente pode ser considerado uma revolução da moda. Pela prática das desconstruções, esses designers desenterraram a mecânica da estrutura das peças e, com ela, os mecanismos de fascínio que assombram a moda (Godtsenhoven, Arzalluz, & Debo, 2016).

As diferentes propostas de silhueta feminina foi o que propôs uma mudança no conceito de moda na atualidade, através da aplicação de técnicas grunge e desconstruídas nas suas coleções. Martin Margiela, uma das suas coleções mais reconhecidas foi a de 2006, quando apresentou fatos perfeitamente adaptados em tecidos de estofos e onde foram usados cintos de segurança de automóveis para moldar a silhueta. Tornou-se famoso pela sua utilização de materiais não convencionais. Ao mesmo tempo, presta grande atenção à apresentação das suas coleções ao público, que revela através de uma apresentação com um forte conteúdo conceptual (Kelemen, 2014).

Yssey Miyake a preocupação era criar uma moda que não fosse japonesa, nem ocidental, para transformar a sua proeza estética num fenómeno no mundo do design. O seu principal interesse reside em fornecer uma peça de vestuário com grande desenho estrutural, mas que seja confortável para o utilizador. Ele propõe um tipo diferente de alfaiataria, que se amplia no espaço, com comprimentos modulares e linhas onduladas. Ele também se destaca no trabalho têxtil, praticando assimetrias, que outros considerariam um defeito. Ao mesmo tempo, considera que não deve haver diferença entre os diferentes têxteis, os conhecidos como nobres e os de uso mais popular. Ele tenta construir peças de vestuário de grande valor estrutural sem ter em conta o têxtil, mas sim valorizá-lo.

Yohi Yamamoto considerado um mestre alfaiate que propõe uma coleção de alfaiataria de vanguarda com uma forte estética japonesa. Numa entrevista ao New York Times (1983) diz ter considerado que existiam duas formas de trabalhar:

“A primeira consiste em trabalhar com aspetos formais, formas clássicas. Outra forma é ser muito casual. Foi isso que decidi, mas queria uma nova forma de roupa desportiva casual que pudesse ter o mesmo estatuto que a roupa formal. Foi por isso que usei tecidos pesados, como tecidos militares, ou tecidos que parecem pesados, para dar ao quimono uma nova energia. (Duka, 1983)”
(Tradução Querido, 2022).

Juntamente com outros designers japoneses, Yamamoto conseguiu oferecer às mulheres uma nova silhueta, mais solta, com novas formas. Os casacos têm uma nova forma de construção, e as proporções são variadas. A alfaiataria que ele oferece parece pesada, mas na realidade é muito leve. Os seus casacos grandes parecem proteger a mulher, as suas grandes formas envolvem-na, como se a protegessem. De facto, acrescenta que a sua roupa masculina parece boa mesmo se usada por mulheres, e cada vez mais mulheres são encorajadas a usá-la. O designer acredita que isto se deve ao facto de estas peças serem mais

simples e terem menos adições decorativas, razão pela qual ele começou com a ideia de desenhar casacos de homem para mulheres. Assim, a sua abordagem baseia-se numa grande quantidade de investigação sobre alfaiataria, formas e volumes. Não está particularmente interessado nas cores ou decorações, uma vez que não as considera necessárias (Kelemen, 2014).

Rei Kawakubo, fundadora do Comme des Garçons, mostra um estilo que desafia o clássico glamour ocidental. A designer propõe um aspeto mais austero e desconstruído, ao mesmo tempo que questiona as formas corporais tradicionais. Ela também queria quebrar a diferença entre os sexos na moda implementando o seu próprio código de cores e formas. Esta nova visão pode dever-se ao facto de as suas raízes não estarem no estudo do design de moda, mas na filosofia, e é precisamente isto que ela vende, uma filosofia de vida, uma nova forma de vestir. As suas primeiras coleções eram quase inteiramente negras, mas incorporou a cor ao longo do tempo. Muitas vezes as suas peças de vestuário são construídas como se tivessem sido construídas do avesso, mostrando as costuras. Ela é desafiante, as suas coleções são altamente conceptuais e têm sempre um discurso político, económico, ou social por detrás delas. A Rei acreditava que a beleza de uma mulher não se encontrava no seu físico, mas na sua cabeça, nas suas próprias palavras. O objetivo de cada mulher deve ser o de ser capaz de fazer uma vida para si própria e de ser capaz de se sustentar a si própria. Esta é a filosofia da sua marca. Trabalham para uma mulher moderna, uma mulher que não precisa de basear a sua felicidade em parecer sexy aos olhos dos homens, enfatizando a sua figura, mas sim de os atrair na sua cabeça (Polan & Tredre, 2009).

Designers como Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo da marca Comme des Garçons e Issey Miyake redesenharam e questionaram a silhueta ocidental, baseada em princípios profundamente ancorados na abordagem da construção de roupa, tecidos e vestuário. Denotam a lacuna entre o corpo e as roupas que o usam, encontrando a sua reinterpretação contemporânea em roupas de grandes dimensões nas coleções de designers japoneses e belgas como Martin Margiela. A abstração cada vez mais intensa, formas destiladas e experimentando certos componentes como ombro, colarinho, manga ou costas, juntos abriram o caminho no final do século XX para um novo léxico de moda criativa e, não menos importante, uma alternativa aos ideais então dominantes sobre a feminilidade (Godtsenhoven, Arzalluz, & Debo, 2016, p. 11), como se pode verificar na figura 17.

Alexander McQueen demonstrou uma empatia com esse aspeto da moda desconstruída ao afirmar que passava muito tempo a aprender como se construía as peças, pois isso era necessário para mostrar como elas talvez pudessem ser desconstruídas. A alfaiataria qualificada, revelada nos fatos, eram assinatura do McQueen, O designer foi multifacetado

neste talento e visão, como demonstrou nas posteriores coleções de nomes, Horn of Plenty em 2009, e o no seu espetáculo final, Plato's Atlantis em 2010 levantaram questões sobre o futuro do planeta e a abordagem descuidada do homem (Kindersley, 2012, p. 419).



Alexander McQueen -
Heart Sleeve Jacket

Yohji Yamamoto -
Fall 2020

Comme des Garçons
Fall 2013 Ready-to-Wear

Figura 17- Designers que praticam a desconstrução. À esquerda o Alexander McQueen com a sua criação do "Heart Sleeve Jacket". No centro, o designer Yohji Yamamoto, a representar a sua coleção de Outono de 2020. À direita, uma criação de 2013 de Comme des Garçons.

Fonte: Google Images

Também da Bélgica é o grupo conhecido como os “*Antwerp 6*”, um grupo de designers que se formou na renomada Academia Real de Belas Artes de Antuérpia em 1986. O seu talento é creditado por levar a indústria da moda para além das fronteiras de Paris, Londres, Nova Iorque e Milão. Todos eles têm uma forte inspiração nos estilistas japoneses, com design vanguardista. Todas as suas peças de vestuário, incluindo os seus casacos, são baseadas na desconstrução, análise exaustiva da alfaiataria e grandes volumes. Podem parecer propostas excêntricas, mas a sua alfaiataria é impecável. Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Van Saene e Marina Yee fazem parte deste grupo, sendo os dois primeiros os que obtiveram mais reconhecimento e expansão (Kelemen, 2014). Dries Van Noten vem de uma família de alfaiates. Tem coleções com uma paleta de cores muito ampla, com uma grande variedade de impressões e texturas. Embora se possa pensar que uma tal mistura não é possível, apresenta-a com grande elegância.

Ann Demeulemeester começou no mundo da arte antes de submergir na moda. Os seus desenhos têm uma marcada inspiração gótica e nostálgica. A sua estética punk é conseguida com elegância, tendo o preto como cor principal nas suas coleções. Walter Van Beirendonck caracteriza-se pela sua abordagem de vanguarda. Os seus desenhos vão sempre além de mostrar um certo drama em cada uma das suas peças de vestuário. São inspirados pela "arte, música e literatura, misturados com influências naturais e étnicas, para alcançar um mundo imerso em cores, formas, experiências e um grande sentido de humor". (Campero, 2013). Ele é considerado um criador de tendências porque está constantemente a evoluir e a propor novas ideias. Por outro lado, Dirk Van Saene tem uma visão diferente do resto, sendo mais artesanal, ele usa as suas capacidades como pintor para incorporá-la nas suas peças de vestuário através da pintura à mão ou por meio de estampas. Além disso, a sua estética é um pouco mais simples do que a dos seus pares, pois propõe a novidade de um ângulo diferente. (Campero, 2013). Finalmente, Marina Yee cria figurinos para peças de teatro. Para ela, o design e a inovação estão na visão e não na construção. Para as suas coleções procura peças de vestuário em segunda mão e utiliza-as em novas propostas com linhas simples (Kelemen, 2014).

A influência destes designers pode ser percebida em notáveis designers da atualidade, como Jacquemus (figura 18), Jonathan W. Anderson e Demna Gvasalia, Vetements, marca que lidera as principais notícias de moda desde o seu aparecimento em 2014.



Figura 18- Jacquemus spring/summer 2020

Fonte: <https://www.fashion-north.com/2020/03/17/relaxed-tailoring/>

Parte II

Investigação Empírica

3- Evolução cronológica da alfaiataria feminina

Com o seguimento da investigação presente até aqui, o objetivo deste capítulo é fazer uma análise dos pontos referidos anteriormente no contexto bibliográfico, por meio de uma representação de uma síntese ilustrativa apenas assinalando os marcos mais importantes na alfaiataria.

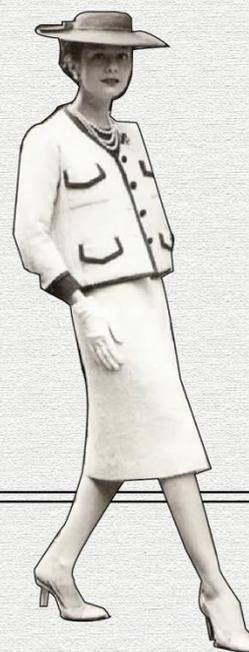
TIMELINE

EVOLUÇÃO DA ALFAIATARIA ATÉ À ATUALIDADE



Uniforme da Corporação Motorizada / Uniforme de Guerra Feminino - Franklin Simon & Co. American (Fogg, 2013, p. 207).

1914-18



1920-1929

A mulher estava a tornar-se mais ativa, por isso, Chanel libertou as mulheres do espartilho com o seu casaco estilo cardigan, inspirado na roupa masculina (Polan & Tredre, 2009).

1913

Coco chanel abre a loja em França, Deauville.



1920

A 19ª Emenda à Constituição dos EUA dá às mulheres o direito de voto. Alguns acreditam que o movimento dos direitos das mulheres afetou a moda, promovendo figuras andróginas e a morte do espartilho (Kindersley, 2012).

TIMELINE

EVOLUÇÃO DA ALFAIATARIA ATÉ À ATUALIDADE



“NEW LOOK”

Christian Dior foi protagonista deste novo estilo, em fevereiro de 1947, quando lançou a sua primeira coleção para a primavera, com a linha "Corolle". Criou o ideal estético dos anos 50 (Bond, 1992, p. 93).



Saint Laurent e Pierre Bergé, inauguraram a Rive Gauche para comercializar a linha prêt-à-porter (Seeling, 2000).

1947

1966



1930

O envolvimento das mulheres nos desportos, deu a oportunidade de usar calças. Mais tarde foram utilizadas em diferentes atividades de lazer.

1930

A atriz Marlene Dietrich personifica o glamour inerente à prática de usar uma imitação perfeita do fato masculino (Fogg, 2013, p. 269).

1966

“LE SMOKING”

Yves Saint Laurent exibiu o seu primeiro smoking como parte da sua coleção de outono/inverno em 1966 (Fogg, 2013, p. 385).



TIMELINE

EVOLUÇÃO DA ALFAIATARIA ATÉ À ATUALIDADE

“POWER SUIT”

Thierry Mugler, combina os ombros acolchoados e acentuados com uma saia curta feminina (Kindersley, 2012).

1970-80



VESTUÁRIO

DESCONSTRUÍDO

Ao limitar a paleta de cores das suas primeiras coleções do preto aos neutros, Kawakubo focou o olhar na construção e na forma. Este desenho de 1984 tem um casaco demasiado grande, não estruturado, com lapelas distorcidas.

1984



1975

Giorgio Armani, transformou a silhueta do blazer mais descontraída removendo o esqueleto de entretelas e revestimentos rígidos (Fogg, 2013, p. 439).

1980

Apareceu uma nova geração de designers japoneses que questionaram e resedenharam a silhueta ocidental, baseada em princípios profundamente ancorados na abordagem da construção de roupa, tecidos e vestuário. : Rei Kawakubo; Yohji Yamamoto; Issey Miyake; e o designer belga: Martin Margiela (Godtsenhoven, Arzalluz, & Debo, 2016).

TIMELINE

EVOLUÇÃO DA ALFAIATARIA ATÉ À ATUALIDADE



4- Desconstrução de um blazer feminino clássico

4.1- Desenvolvimento da prova de conceito

A primeira metade da investigação detalhou os principais aspetos a considerar antes de desenvolver uma nova proposta na alfaiataria. Investigámos o sector, a importância da alfaiataria e os diferentes tipos de têxteis, tanto tradicionais como não convencionais, na área em questão.

Este capítulo procura validar o resultado de toda a pesquisa anteriormente elaborada através do desenvolvimento de uma parte prática onde demonstrará as fases de transformação de um blazer clássico para um blazer desconstruído.

Com o objetivo de desconstruir um blazer clássico a partir da investigação elaborada nos capítulos anteriores, como representado na figura 19, as referências de inspiração da desconstrução através dos designers como, a Annakiki na coleção de *Fall 2021 Ready-to-Wear*; Antonio Marras, na semana da moda em Milão na coleção de *Fall 2018*; Ports 1961, na semana da moda de Londres na Coleção *Fall 2017*.



Figura 19- Moodboard
Fonte: Autoria própria

Através da pesquisa de imagens no *moodboard*, foram desenvolvidas três possibilidades de desconstrução do blazer clássico. No qual, posteriormente, foi escolhida a terceira opção para confeccionar. Para sobressair o processo foi selecionado um outro tecido com o padrão *pied-de-coq*, no qual foi optado a direção inversa (do avesso), passando por substituir certas partes do blazer, como ilustrado na figura 20.



Figura 20- Possíveis ilustrações de transformações do blazer
Fonte: Autoria própria

Como demonstrado na figura 20, nas diversas opções de desconstrução foram criados três exemplos, onde na ilustração (a), na frente era criado um corte na cintura, onde se substituiria as duas partes frontais com um novo tecido com padrão de pied-de-coq, tanto na parte inferior esquerda como na superior direita. Os bolsos de paletas eram retirados, deixando apenas os vivos. Nas mangas, era aplicado uma faixa do tecido de pied-de-coq e na outra manga com o tecido removido da paleta dos bolsos, de forma a dar volume, e ainda abrir uma abertura nas mangas na parte interior, colocando uma fita que iria prender nos botões do punho. Seria colocado uma fita no corte da frente para que ao fechar o casaco desse para prolongar a abertura. Na costa, prolongava-se a abertura. Na ilustração (b) mantinha-se a estrutura do casaco clássico, porém na frente o botão de cima passava a ser fechado com a casa de baixo, como ilustra na figura. Aplicação do tecido de pied-de-coq nas lapelas e a aplicação de plumas. Nos ombros, colocava-se um acrescento de tecido de modo a dar a ilusão de prolongamento. Nas costas, era uma possível variação da ilustração de cima com um corte retangular na parte superior da gola. Por último, na ilustração escolhida (c), foi adotado vários pontos já referidos em cima, unindo todos num só. Ou seja, o corte frontal até à pinça, com a substituição da frente inferior direita mais a ilharga e a lapela da esquerda com o tecido de pied-de-coq. A ausência dos bolsos de paleta, mantendo apenas os vivos. Nas mangas, foi aberta a cabeça de manga e no comprimento da manga, atrás, foi feito uma nova abertura. Nas costas, prolongou-se a abertura já existente.

Após a escolha da terceira ilustração da figura 20, elabora-se o processo de desconstrução do blazer onde na figura 21 é possível verificar as diversas fases do processo de transformação. Este começou por definir as zonas de abertura, desde a abertura das costas, da cabeça de manga e nas mangas. No seguimento do processo, elaborou-se a modelagem das peças a serem substituídas pelo novo tecido de pied-de-coq. Foram elaborados desenhos e fichas técnicas que podem ser encontradas nos apêndices, com a demonstração do blazer na sua forma clássica e a sua alteração de forma a ser possível verificar todos os detalhes e as transformações entre o blazer clássico inicial e o desconstruído.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 21- As diferentes fases do processo de transformação. (a) Abertura das costas e mangas; (b) Abertura da cabeça de manga, retirar a ombreira; (c) Substituir a frente inferior; (d) Descoser os bolsos.

Fonte: Autoria própria

4.2- Discussão de resultados

Elaborado o processo de desconstrução, por meio das técnicas de produção e da modelagem, pode-se verificar que o resultado, tal como o estudo a que esta investigação se propôs, a desconstrução é caracterizada pelo caráter assistemático e transversal da própria moda. Como referido anteriormente por Foog (2013, p. 499), “...a desconstrução não é um método que possa ser controlado e aplicado, pelo contrário, é pelo surgimento de ideias instantâneas, através do modo que os designers interpretam as peças.”, o que confirma que o resultado foi ao encontro ao que foi proposto, demonstrando ainda, segundo Kelemen (2014), a transformação leva aos designers à procura de incorporar novos têxteis que ressignifiquem as peças de vestuário, oferecendo novas propostas, o que levou à alteração da silhueta, através da sua desconstrução, mas com a permanência das linhas clássicas presentes. Através desta conclusão de bibliografia, elaborou-se um moodboard onde se reuniu um conjunto de imagens de inspiração de vários designers que praticam a desconstrução nas peças de vestuário, originando uma nova perspectiva criativa através de uma junção dos detalhes inspirados. Pelo exposto, conclui-se que se verificou a questão de investigação “Como desconstruir um blazer clássico, mantendo uma base clássica?”.

A fim de, confirmar as influências na desconstrução do blazer, como proferido previamente por Guimarães (2020) e Foog (2013), afirmam que as mudanças na alfaiataria feminina estão em paralelo com as alterações do comportamento feminino na sociedade, desde a influência da arte, o consumo, a tecnologia, a modernidade, a globalização, etc. Atualmente, a evolução na alfaiataria, por meios industriais, foi onde se verificou um maior desenvolvimento de tecnologia, através das matérias-primas e conseqüentemente no equipamento utilizado, desde a escolha de modelagem, pois é uma ferramenta indispensável no processo de desenvolvimento dos modelos com um nobre padrão de qualidade, e como refere Kelemen (2014), as técnicas de construção, pela escolha dos tecidos mais utilizados, como por manter parte da sua estrutura visual através do que se identifica como clássico. Neste caso específico, foram adotadas técnicas que passaram pela substituição de tecido em diversas áreas do blazer, cortes na sua modelagem enfatizando a sua estética visual, porém mantendo detalhes e estrutura clássica como a lapela. Apesar da sua silhueta ter sido alterada a sua estrutura física permanece como se pode observar na figura 22 e através do editorial, figura 23.

Pelo exposto, conclui-se que se verificou a questão de investigação “Quais são as influências na desconstrução do blazer dos materiais e das técnicas e processos de construção?”.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 22- Processo finalizado da desconstrução do blazer clássico. (a) Frente detalhada, com abertura de casa apenas no interior do tecido (na parte de inferior); (b) Detalhe da cabeça de manga; (c) Detalhe da abertura da costa; (d) Detalhe da abertura da manga.
Fonte: Autoria própria

Em termos de concretização, através de um processo minucioso e detalhado, foi possível verificar que o fitting da peça obteve o resultado que motivou o estudo desta investigação, onde se pode confirmar através do editorial elaborado, demonstrado na figura 23.



Figura 23- Fotografias do editorial

Fonte: Autoria própria

5- Conclusão

A alfaiataria foi o elemento de estudo nesta dissertação, apesar de não ser um termo novo, principalmente pela sua evolução, o objetivo geral desta investigação é refletir e destacar as transformações que a adaptação sofreu desde a sua manifestação artesanal até à sua manifestação industrial, a fim de distinguir as capacidades que possui para continuar a sofrer mutações no futuro.

Pode-se observar que a alfaiataria é uma área que surge com muitas imposições e formas corretas de a pôr em prática, mas com o tempo foram incorporadas novas permissões, tais como o facto de a industrializar principalmente. A partir daí, todas as modificações desejadas podem ser realizadas, se a essência do mesmo for respeitada. Muitos designers procuram reinventar e reaproximar o público com a alfaiataria. Através de inovações na alfaiataria, têxteis e acabamentos, procuram alargar a utilização deste tipo de vestuário.

Através de uma metodologia de tipo misto, tentamos compreender esta investigação, considerando em particular a influência que foi adquirindo de uma forma contemporânea. Entre os principais resultados da investigação destacamos que a alfaiataria possuiu um destaque bastante importante desde o seu aparecimento no guarda-roupa masculino, onde foi a sua origem. A sua adaptação ao longo dos anos derivada pela necessidade e conforto, no caso, das mulheres, a sua silhueta por mais mudanças que possa sofrer, devido a tendências da época, as suas bases permanecem firmes, seja pela influência de tecidos, de modelagem, como de construção. Estes dados que foram possíveis recolher fez com que fosse possível alcançar os objetivos e questão de investigação do trabalho.

O mesmo é conseguido através de uma gama muito vasta de propostas que se esforçam por dar um novo contributo. Por esta razão, pensa-se que a presente investigação tem uma grande contribuição para a área e para todos aqueles que estão interessados no assunto. Ser capaz de lançar algumas bases, tanto em termos de aspetos sociais, como de outros aspetos mais técnicos e específicos, pode servir como ponto de partida para qualquer pessoa que deseje abordar esta questão e trabalhar a partir daqui em diferentes abordagens ou intervenções.

Entendemos assim, que há várias áreas teóricas que servem de base para este estudo, e por esta razão pode-se dar uma contribuição de qualidade à área, uma vez que o que foi investigado pode ser aplicado e desenvolvido num grande número de campos. As considerações feitas ao longo deste trabalho servem para aprofundar e considerar as

influências na desconstrução do blazer clássico por meio dos materiais, técnicas e processos de construção.

5.1- Projeções Futuras

A presente dissertação pode servir como base para o aprofundamento de técnicas de desconstrução a partir de uma peça já construída, através de tendências de moda e para criação de peças de raiz, permanecendo as bases clássicas da alfaiataria, seja dentro da alfaiataria artesanal, como industrial. Apostar nas formas de modelagem alternativas e nas técnicas de construção, aliando o “conforto” como um objetivo a atingir, isto é, atribuir a funcionalidade “*forma-função*” à peça de vestuário.

Referências bibliográficas

- (s.d.). Obtido em Março de 2021, de Hirsch Tailoring:
<https://www.hirschtailoring.com/tailoring-for-women/>
- Baldini, M. (2006). A invenção da Moda - As teorias, Os Estilistas, A História. Edições 70.
- Bautista, V. (s.d.). Sastrería. Obtido em Dezembro de 2021, de Victor Bautista - Sastrería desde 1960: <https://www.sastreriavictorbautista.es/single-post/2016/02/08/sastrer%C3%ADa-artesanal-versus-sastrer%C3%ADa-industrial>
- Bond, D. (1992). Glamour in Fashion. Guinness Publishing.
- Cabrera, R., & Meyers, P. F. (1984). Classic Tailoring Techniques - A construction guide for a women's wear. New York: Fairchild Publications.
- Cascais, R. F. (Julho de 2012). Marketing de Luxo - Estudo de caso múltiplo do sector de alfaiataria de luxo portuguesa. Aveiro, Portugal. Obtido em Março de 2021, de Alfaiataria em Portugal.
- Colomer, J. L., & Descalzo, A. (2014). Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Costume, K., & Fukai, A. (2002). Fashion: The collection of the kyoto costume institute: A History from the 18th to the 20th century. Colónia: Taschen.
- Cpi, E. o. (2011). Tailoring: The Classic Guide to Sewing the Perfect Jacket. Editors of Creative Publishing international.
- Díaz, M. (s.d.). La reinvençã³n del traje sastre de Coco Chanel y los pantalones holgados de Katherine Hepburn. Obtido em Janeiro de 2022, de esVivir: <https://www.esvivir.com/noticia/699/la-reinencion-del-traje-sastre-de-coco-chanel-y-los->
- Erner, G. (2010). Sociología de las tendencias. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fischer, A. (2009). Manual de diseño de Moda. Construcción de prendas. Singapore: Gustavo Gili.
- Fogg, M. (2013). Tudo sobre Moda. Rio de Janeiro: Sextante.
- Godtsenhoven, K. V., Arzalluz, M., & Debo, K. (2016). Fashion Game Changers. Bloomsbury Publishing.
- Guimarães, T. B. (8 de Abril de 2020). ModaCad. Obtido em Junho de 2021, de Alfaiataria Feminina e a conquista das mulheres dos meios de produção de riqueza e poder: <https://blog.modacad.com.br/alfaiataria-feminina-e-a-conquista-das-mulheres-dos-meios-de-producao-de-riqueza-e-poder/>

- Hollander, A. (1996). O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno. (Rocco, Ed.) Rio de Janeiro.
- Hopkins, J. (2011). Ropa de hombre. Barcelona: Gili.
- Inserra, M. S. (12 de Dezembro de 2017). Sastrería Transformada: Su mutación de lo artesanal a lo industrial. Universidad de Palermo.
- Jones, S. J. (2005). Fashion Design: Manual do Estilista.
- Jones, S. J. (2005). Fashion Design: O manual do estilista. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kelemen, V. (10 de Dezembro de 2014). Sastrería en tejido de punto: Modificaciones de la moldería tradicional. Universidad de Palermo- Facultad de Diseño y Comunicación.
- Kellogg, A., Peterson, A., Bay, S., & Swindell, N. (2002). In an Influential Fashion - An Encyclopedia of nineteenth- and Twentieth- Century Fashion Designers and Retailers Who Transformed Dress. (G. PRESS, Ed.)
- Kindersley, D. (2012). Fashion : The Ultimate Book Of Costume And Style. London: Dorling Kindersley Limited.
- Laver, J. (1995). Breve historia del traje y la moda. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Laver, J. (1996). A Roupas e a Moda. Uma história concisa. São Paulo: Cia. Das Letras.
- Lehnert, G. (2001). História da moda do Século XX. Germany: Könnemann.
- Lipovetsky, G. (1989). O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Alfragide, Portugal: Dom Quixote.
- Longhi, T. C. (2007). Influências da alfaiataria no vestuário-Panorama atual em Florianópolis, UDESC. Obtido de <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000006/00000620.pdf>
- Mendes, V., & Haye, A. d. (2009). A moda do século XX (Vol. MUNDO DA ARTE). Martins Fontes - WMF.
- Neves, M., & Branco, J. (2000). A Previsão de tendências para a Indústria do Vestuário. Guimarães, Portugal: TecMinho.
- Peacock, J. (1993). 20th Century Fashion- preface by Christian Lacroix. London: Thames & Hudson.
- Polan, B., & Tredre, R. (2009). The great fashion designer. Oxford: Berg.
- Reis, B. M. (2013). Alfaiataria na contemporaneidade: Alfaiataria Artesanal e Alfaiataria industrial - Um estudo caso. Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.
- Reis, B. M. (Outubro de 2013). Alfaiataria na contemporaneidade Alfaiataria Artesanal e Alfaiataria Industrial um estudo caso. Covilhã, Portugal.

Roetzel, B. (1999). El Caballero. Manual de moda masculina clásica. Könemann.

Rosa, S. (2008). Alfaiataria: Modelagem Plana Masculina. Senac Distrito Federal .

Rudolph, N. (14 de 02 de 2021). Youtube. Obtido em 11 de 2021, de Supplies 101: Tailoring and Historical Sewing:
<https://www.youtube.com/watch?v=IkYmqnAtX8g>

Seeling, C. (2000). O século dos estilistas. Itália: Konemann.

Svendsen, L. (2010). Moda uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar.

Apêndices

1- Fichas Técnicas

FICHA TÉCNICA DO PRODUTO - Blazer clássico

GÊNERO Feminino

ESTAÇÃO FW 20/21

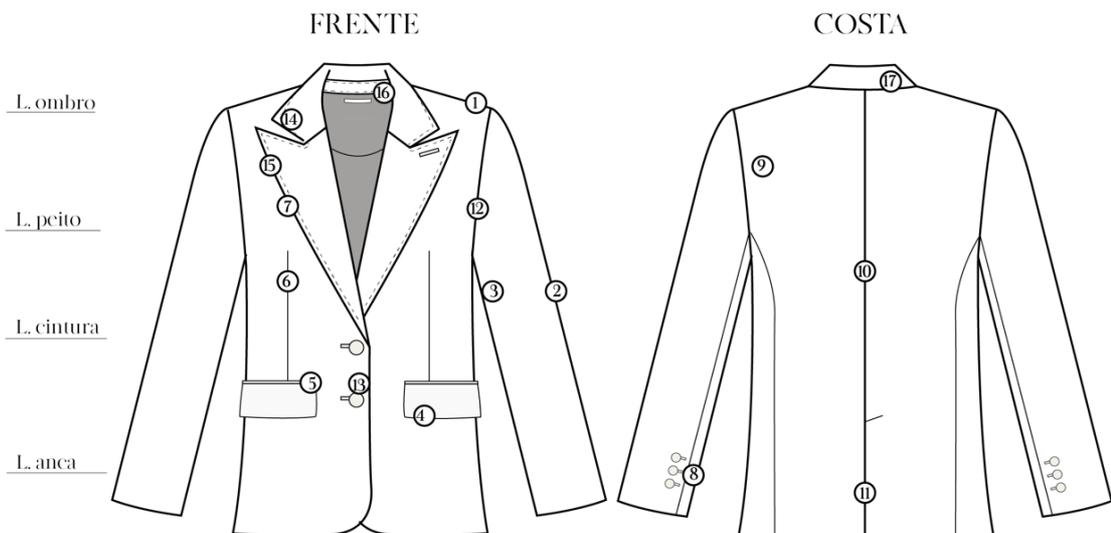
SEGMENTO

TAM. 38

Prêt à Porter

DESCRIÇÃO

Blazer clássico, cintado com fechamento de dois botões e lapela prespontada. Bolso de paleta com vivo. Punhos de 3 botões.



AVIAMENTOS



MATERIAIS



MEDIDAS

- 1- ombro - 12 cm
- 2- comprimento da manga - 62 cm
- 3- largura do bicep - 16 cm
- 4- alt. do bolso - 5 cm
- 5- comprimento do bolso - 14 cm
- 6- comprimento da pinça - 16 cm
- 7- quebra da lapela - 21 cm
- 8- distância dos botões - 2 cm
- 9- larg. das costas - 37 cm
- 10- alt. da costa - 65 cm
- 11- abertura - 20 cm
- 12- diametro da manga - 51 cm
- 13- distância dos botões - 7,5 cm
- 14- canto da gola - 3 cm
- 15- canto da lapela - 4 cm
- 16- pé de gola - 2 cm
- 17- altura da gola - 4,5 cm



FICHA TÉCNICA DO PRODUTO - Blazer desconstruído

GÊNERO Feminino

ESTAÇÃO FW 21/22

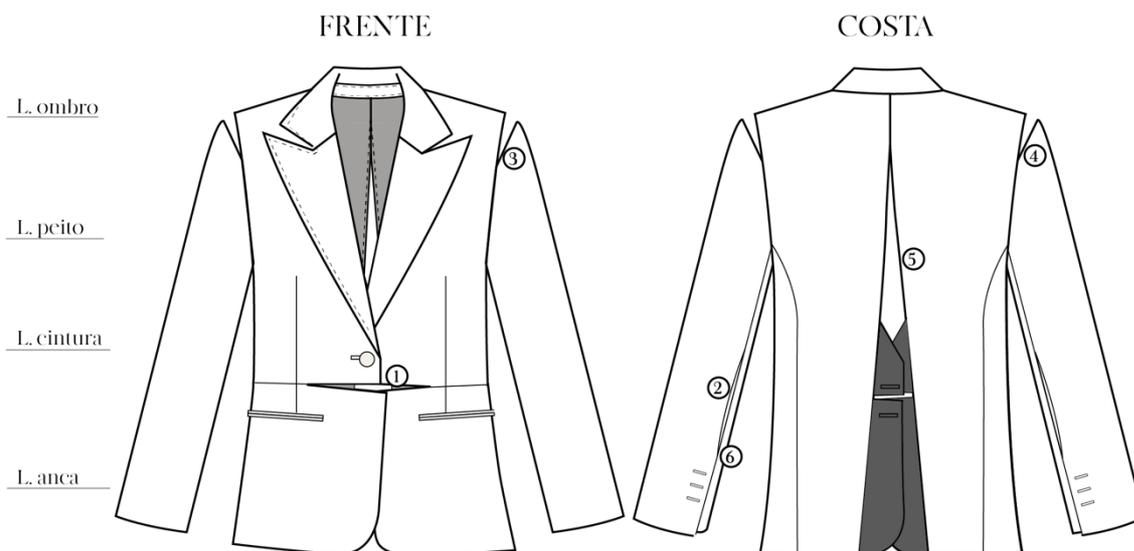
SEGMENTO

TAM. 38

Prêt-à-Porter

DESCRIÇÃO

Blazer desconstruído com corte na cintura, com abertura nas costas, na cabeça de manga e nas mangas. Tem um botão na parte inferior frontal que abotoa no interior.



MEDIDAS

- 1- Corte na cintura- 12,50 cm
- 2- Abertura da manga- 16 cm
- 3- A. da cabeça de manga (f) 8cm
- 4- A. da cabeça de manga (c) 7cm
- 5- Abertura das costas -51 cm
- 6- Alt. do início da abertura- 18 cm

MATERIAIS



Tecido- Pied de coque
(0,50 m de tecido)



Tecido- 69% Poliéster:
24% Viscose:
5% Wool:
2% Elastano

AVIAMENTOS



2 botões
(2cm de diâmetro)